

Luvina 70

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2013

\$50

CAOS

Claudio Magris

Anne Carson

José Miguel Oviedo

Juan Manuel Roca

Louise Dupré

Javier García-Galiano

Mercedes Roffé

Graciela Aráoz

Jeannette L. Clariond

Festival Internacional de Cine en Guadalajara

Ingrid Ryberg

Sofía Carrillo

Jorge Fons  José Carlos Avellar

Sergio Téllez-Pon

● JULIE MEHRETU ●



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: Montse Larios

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

Ángel Ortuño, Antonio Ortuño, León Plascencia Nól, Laura Solórzano, Sergio Téllez-Pon, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: 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 Oviédo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Daniel Sadá,

Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

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

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

Luvina, revista trimestral (Primavera de 2013)

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.

Diagramación y producción electrónica: Petra Ediciones

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

Se terminó de imprimir el 01 de marzo de 2013.

www.luvina.com.mx

CAOS: DESORDEN, ambivalencia, cruce de posibilidades, exploración de límites, fuerza vital, turbulencia, perturbación, ¿origen?, ¿armonía?, ¿hilos libres para trenzarlos en una forma organizada y definitiva? Una pieza de ajedrez encontrada al azar; las memorias en vorágine en busca de un tablero para urdir el sueño a la realidad, «transitando de puntillas esa cuerda dudosa de lo real a lo irreal»; alguien obsesionado por el desperdicio, el residuo, la basura, y elaborar de ahí lo verdadero por ilógico; otro más que descarta lo mundano, lo corpóreo para resguardar el oro que es más bien dejar de ser transitorio, banal, terreno.

En este número, **Luvina** presenta en sus páginas creaciones donde se configura lo irracional como la pura imposibilidad, como la certeza de que esa irracionalidad designa un algo del que no puede perderse el misterio al cual quiere llegar el arte. Lo impenetrable, lo estelar, lo inconmensurable son los límites que el arte necesita transgredir —desde su materia bruta y ciega— y cuyo fin es el equilibrio y la armonía: la proporción.

Mundos literarios, pictóricos, cinematográficos, se despliegan en **Luvina 70** como determinaciones que concretan su sistema de signos, pero con el ineludible sentido ignoto que las vuelve —una vez más— puntos inalcanzables. Realidades insondables que se escapan a un concepto, verdades que existen por irreales. Puntos de mediación —las obras aquí publicadas— entre los desequilibrios y las oscilaciones de la vida. Y gracias a su belleza logran reproducir la eterna bipolaridad entre el límite y lo ilimitado que las constituye. Una síntesis de esta condición del arte la leemos en Novalis: «Todo lo que es visible está trabado a lo invisible, lo audible a lo inaudible, lo sensible a lo no sensible. Puede que lo pensable a lo impensable».

Índice

8 • La verdad imposible de Kleist, el prusiano •

CLAUDIO MAGRIS (Trieste, 1939). Recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2004. Uno de sus libros más recientes es *Alfabetos* (Anagrama, Barcelona, 2010).

12 • El grupo de los sábados •

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, cuatro tomos).

24 • Dos miradas a la obra de Juan Rulfo •

JUAN MANUEL ROCA (Medellín, 1946). Su libro más reciente es *Pasaporte del apátrida* (Pre-Textos, Valencia, 2012).

29 • El Beckett de ella •

ANNE CARSON (Toronto, 1950). En 2010 obtuvo el premio PEN de Traducción de Poesía. Su libro *Men In The Off Hours* se ha vertido al español como *Hombres en sus horas libres* (Pre-Textos, Valencia, 2007, trad. de Jordi Doce).

30 • Poemas •

HUGO BALL (Pirmasens, 1886-San Abbondio, 1927). Miembro fundador del movimiento Dadá. El Acantilado ha publicado *La huida del tiempo (un diario)*, seguido del *Primer manifiesto dadaísta* (Madrid, 2005).

34 • Septiembre •

LOUISE DUPRÉ (Sherbrooke, Quebec, 1949). En 2011 obtuvo el Prix Littéraire du Gouverneur Général. Su último poemario es *Plus haute que les flammes* (Le Noroît, Quebec, 2011).

39 • Escaques •

JAVIER GARCÍA-GALIANO (Perote, 1963). Su libro más reciente es *La pequeña Estambul* (Aldus, México, 2009).

42 • Carcaj: Vislumbres •

MERCEDES ROFFÉ (Buenos Aires, 1954). En 2012 apareció su nuevo poemario, *La ópera fantasma* (Vaso Roto, Madrid).

49 • Adoradores del caos •

JUAN NEPOTE (Guadalajara, 1977). Su nuevo libro es *Almanaque. Histórias de ciência e poesia* (Universidad de Campinas, Campinas, 2013).

63 • Niño nudo •

AGUSTÍN BASAVE B. (Monterrey, 1958). Su libro más reciente es *Mexicanidad y esquizofrenia* (Océano, México, 2010).

64 • Blackwater •

LUIS ALBERTO ARELLANO (Querétaro, 1976). Su libro más reciente es *Plexo* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2011).

68 • Poemas •

Graciela Aráoz (Villa Mercedes, Argentina, 1952). Uno de sus últimos poemarios es *Diabla* (Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 2007).

71 • Cuentos •

Adrián Curiel Rivera (Ciudad de México, 1969). Su nueva novela es *Vikingos* (Libros Magenta, México, 2012).

72 • Aluna, otra visión del caos •

JAIME ECHEVERRI (Manizales, Colombia, 1943). Su libro de cuentos más reciente es *El mar llega a todas las playas* (Panamericana, Bogotá, 2010).

74 • Maestra •

CÉSAR ARÍSTIDES (Ciudad de México, 1967). En 2011 apareció su libro *Mañanas de escuela* (Alfaguara, México).

75 • Los papeles de nadie •

BLANCA LUZ PULIDO (Teoloyucan, 1956). Su libro más reciente es *Libreta de direcciones* (Universidad de Costa Rica, San José, 2010).

76 • El jardín •

DIEGO ARMANDO ARELLANO (CIUDAD GUZMÁN, 1984). Periodista y colaborador en la revista *Cuadrivio*. Ha publicado cuentos en *Palabras Malditas*, *Punto en línea* y *Destellos*.

78 • Poemas •

Ileana Garma (Mérida, 1985). Es autora del poemario *Itinerario del agonizante* (H. Ayuntamiento de Mérida, Mérida, 2006).

80 • La enseñanza de los extraños •

ERICK VÁZQUEZ (San Nicolás de los Garza, Nuevo León, 1977). Es autor del libro *La naturaleza de la memoria* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2009).

84 • Bollywood, La Raza y varios más •

AMELIA SUÁREZ ARRIAGA (Ciudad de México, 1967). En 2010 obtuvo el Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola con el libro *Medidas extremas* (Universidad de Guadalajara, Ciudad Guzmán, 2010).

88 • Poema •

ALEJANDRA ARREOLA (Zapopan, 1984). Colabora en *Adqat. El Sitio del Discurso* (*adqat.org*) con reseñas literarias.

89 • POEMAS •

EDUARDO URIBE (Ciudad de México, 1980). Es autor del volumen de cuentos *Infiernos particulares* (UNAM, México, 2008).

90 • Caos y destino •

MIGUEL MALDONADO (Puebla, 1976). Uno de sus títulos más recientes es *Lobos* (Taller Ditoria, México, 2012).

91 • **Dos caras del caos** •

FRANCISCO JOSÉ CRUZ (Sevilla, 1962). En 2011 apareció su antología personal *Con la mosca detrás de la oreja* (Bogotá).

94 • **Poemas** •

Gabriela Cantú Westendarp (Monterrey, 1972). Su libro más reciente es *Naturaleza muerta* (Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2011).

96 • **Poemas** •

Francisco Partida Hoy (Guadalajara, 1973). Los presentes poemas pertenecen al libro inédito *Noches en blanco*.

98 • **La fecundación de las cajeras chinas** •

EDUARDO PADILLA (Vancouver, 1976). Su libro más reciente es *Mausoleo y áreas colindantes* (La Rana, Guanajuato, 2012).

100 • **Desde adentro: mientras arde Roma** •

JUAN PATRICIO RIVEROLL (Ciudad de México, 1979). En 2007 escribió, produjo y dirigió la película *Ópera*, y es crítico de cine en el blog de la revista *Letras Libres*.

104 • **Las señales son para usted** •

VÍCTOR JARAMILLO (Zacazonapan, 1973). Codirigió la película *Amor chacal* (2000) y dirigió *La noche abre su flor* (2005).

105 • **El oro del impuro** •

LUIS FERNANDO ORTEGA (Ciudad de México, 1957). Entre sus libros se encuentra *Arde la sombra, Chaneque / Ombre qui brûle, Chaneque* (Trois-Rivières, Quebec, 2003, ed. bilingüe, trad. de Françoise Roy).

106 • **Poemas** •

Tadeus Argüello Está por aparecer su libro *The Destroyed Room*, en la editorial Calygramma, de Querétaro.

108 • **Intertextualidad** •

OCTAVIO ESCOBAR (Manizales, 1962). Su último libro es la novela policiaca *Destinos intermedios* (Periférica, Cáceres, 2010).

113 • **POEMAS** •

JEANNETTE L. CLARIOND (Chihuahua, 1949). En 2011 apareció su poemario *Leve sangre* (Pre-Textos, Valencia).

115 • **Señales en un mapa inconcluso. Poesía y espiritualidad** •

JORGE ESQUINCA (Ciudad de México, 1957). Su libro más reciente es *Descripción de un brillo azul cobalto* (Pre-Textos, Valencia, 2008).

Festival Internacional de Cine en Guadalajara



122 • **Imaginar el espacio seguro: la política de la pornografía queer, feminista ylésbica (fragmento)** •

INGRID RYBERG (Estocolmo, 1976). En 2009 participó en la compilación *Dirty Diaries* con el cortometraje *Phone Fuck*.

131 • **PRITA Noire (black doll)** •

SOFÍA CARRILLO (Guadalajara, 1980). Con *Prita Noire (black doll)* ganó el Ariel de Plata por el Mejor Cortometraje de Animación en 2012.

137 • **Melodrama, cine, festín del sentimiento. Una conversación con Jorge Fons y José Carlos Avellar** •

José Carlos Avellar (Rio de Janeiro, 1936). Entre sus libros de crítica de cine se encuentra *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil* (2007).

Jorge Fons (Tuxpan, Veracruz, 1939). Algunas de sus películas son *Los albañiles* (1976), *Rojo Amanecer* (1990), *El callejón de los milagros* (1995) y *El atentado* (2010).

Julieta Marón (Guadalajara). Su exposición de fotografía más reciente es *Espejismos* (2012), y, como compositora, su último disco es *Inventario* (2011).

Patricia Torres San Martín. Su libro más nuevo es *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2011).

142 • **Los «raritos» del cine** •

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).

PLÁSTICA

• **Puedes sentir el caos** •

JULIE MEHRETU (Addis Abeba, 1970). Vive y trabaja en Nueva York. Algunas de sus exposiciones más recientes son *City Sitings* (The Detroit Institute of Arts, Detroit, 2007), *Grey Area* (Deutsche Guggenheim Museum, Berlín; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 2009) y *Notations After the Ring* (The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met, Metropolitan Opera House, Lincoln Center, Nueva York, 2010).

• **P Á R A M O** •

Cine • **El cine y el caos: tres acercamientos imprescindibles** • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 145

Libros • **La velocidad del mundo** • LUIS EDUARDO GARCÍA 147
• **De luz y de color** • CARMEN VILLORO 151
• **El placer de lo incierto** • IGNACIO PADILLA 153

Música • **Sherele: puro júbilo** • JULIETA MARÓN 155

Plástica • **Negret, canto de resistencia** • SAMUEL VÁSQUEZ 158

Zona intermedia • **La experiencia física del poema** • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 162

Nodos • **Cine y caos: la poética y la esterilidad** • NAIEF YEHYA 163

Lecturas • **Escribir sobre el Χάος** • TERESA ARIJÓN 165

www.luvina.com.mx

•••••

Luvina. Letras al Aire

Radio Universidad de Guadalajara

104.3 FM

www.radio.udg.mx

Lunes, 21:00 h (quincenal)

•••••

La verdad imposible de Kleist, el prusiano

CLAUDIO MAGRIS

ANTE LAS MURALLAS DE LEIPZIG, y disponiéndose a incendiar la ciudad luego de haber diezmado a las tropas regulares del príncipe, Michael Kohlhaas —el «bandido caballero», rezaba el título de algunas traducciones anteriores de la novela— difunde un edicto en el que se define como representante del arcángel Miguel que ha llegado a restaurar a hierro y fuego la justicia contra la perfidia en la que el mundo entero ha caído.

Kohlhaas, el tratante de caballos que devino bandido, no es un revolucionario sino un rebelde. Como hace años escribiera Vittorio Mathieu, basándose en esta historia de Kleist (según Thomas Mann, «la narración más intensa de la literatura alemana»), el revolucionario lo que quiere es derrocar el orden existente y sus leyes para sustituirlos por un nuevo orden y nuevas leyes, mientras que el rebelde toma en serio el orden y las leyes vigentes, en los que cree, pero que terminan siendo pisoteados por aquellos que deberían tutelarlos, gobernantes y jueces, y reacciona con violencia ante esta violación de valores y principios que para él son sagrados. El rebelde ama el orden, pero este último se le revela frágil, a menudo terrorífico, sin que pueda contraponerle un diseño ideológico, un programa político alternativo. Solamente le puede contraponer su exigencia de absoluto, y lo absoluto, en la relatividad y en la ambigüedad de las vicisitudes históricas, conduce a la tragedia —en primer lugar a aquellos que la hacen su voz, como le sucede a Michael Kohlhaas, el protagonista de la narración, y como le sucederá más tarde a su creador, Heinrich von Kleist, quien terminará suicidándose en 1811.

«Genio herido», como él mismo se proclama, Kleist es uno de los más grandes narradores y dramaturgos de la literatura mundial, «absolutamente alemán» —según Grimm definía sus narraciones—, pero a la vez universal, capaz de unir una compleja, tortuosa y turbia profundidad a una escritura cristalina que la comunica a todos, incluso a los lectores culturalmente no preparados. En esto reside su clasicismo; tanto el clasicismo de un autor que a menudo ha sido definido romántico, como el clasicismo de un hombre atormentado, ajeno a toda armonía y a toda conciliación, perseguido por obsesiones patológicas y creador de páginas violentas y durísimas que lo llevaron a enfrentarse

con Goethe, el numen clásico por excelencia, venerado servilmente por él y odiado con furia al quedar herido por el rechazo del supremo poeta, disgustado por sus representaciones del horror. Con una de esas etiquetas que pretenden resumir una personalidad y una obra poética compleja, a menudo se ha encerrado el mundo poético de Kleist en la fórmula «confusión de sentimientos». Obsesionado por la verdad y trastornado por la tesis kantiana según la cual la cosa en sí, la verdad objetiva, permanece incognoscible, Kleist a menudo narra y pone en escena, con violenta intensidad y esencialidad poética sin parangón, el trágico momento que trastorna la vida de un hombre cuando su certeza y la misma evidencia sensible de su experiencia son, imprevista e irracionalmente —pero indiscutiblemente—, contradichas por la realidad misma, devastadora epifanía que abruma la mente y los sentimientos. Así, Michael Kohlhaas asiste al trastrocamiento del orden y de la justicia en los que ha creído; así, la Marquesa de O (en otra narración, apasionada y eficazmente interpretada por Rossana Rossanda), que ha sido violada cuando se encontraba inconsciente, se siente perdida en la oposición entre la convicción de no haber tenido relaciones con ningún hombre y la realidad del ser humano que está creciendo en su vientre; así —en un texto teatral, *Anfitrión—Alcmena*, enamorada de su apasionado esposo Anfitrión e inconscientemente amante de Zeus, que en la noche de amor ha asumido la apariencia del marido ausente, se siente confundida cuando este último regresa a casa, obviamente ignorante de aquella noche que para ella es el momento supremo de su unión, y se siente más perturbada aún por la identidad-multiplicidad del hombre amado, que es uno y dos. En el poderoso fragmento dramático *Roberto Guiscardo* es la peste, rampante y negada en sí mismo por el protagonista, la que asume el rostro de la vida entendida como perturbador abismo que abruma o incluso desvía hasta llegar a una violencia asesina, la inocencia.

Al igual que muchos de los grandes trágicos —basta pensar en Shakespeare—, también Kleist es extraordinariamente capaz de provocar comicidad, sabe crear esa risa que nace de la chusca e insostenible miseria de la condición humana. Cómica, pero no sólo cómica, es *El cántaro roto*, gran comedia en la que un juez indaga sobre un crimen que él mismo cometió (versión, en este caso humorística, de la laceración del Doble, del yo escindido) y que trata de ocultar, embrollando la irresistible verdad, en un perfecto mecanismo escénico en el que el pecado original de la vida se mezcla al sanguíneo paisaje holandés, a los suecos de las mozas de las tabernas y a las rebosantes jarras.

Nacido en 1777 y muerto en 1811, Kleist vive una de las más grandes, turbulentas y revolucionarias épocas de la historia política y cultural alemana y europea: la caída del *Ancien Régime*, la revolución francesa, el imperio napoleónico, los progresos de la técnica y de la economía, el clasicismo y el romanticismo (radical convulsión artística todavía en curso), la gran música y la gran filosofía alemana, Mozart, Beethoven, Kant, Hegel, las nuevas ciencias del espíritu y de lo profundo, el ascenso de su amada Prusia. De este huracán libertador y devastador él es protagonista y víctima, sobre todo en su contradictoria personalidad, moralmente equilibrada y psíquicamente inasible,

lacerada, como él mismo decía, entre «esplendor e inmundicia», *pathos* del orden y salvaje inclinación al caos.

Anna Maria Carpi se encargó de cuidar la edición del espléndido libro, publicado en la colección I Meridiani de la editorial Mondadori, que reúne toda la obra kleistiana (teatro, cuentos, ensayos, escritos varios, artículos), con excepción de la correspondencia, aunque ésta es ampliamente citada en su ensayo introductorio y en sus notas —ejemplo de cómo se puede y se debe presentar un clásico dolorosa y desordenadamente contemporáneo. Pero Carpi también escribió una biografía de Kleist que se lee como una novela; y es una novela no porque la autora se abandone a tentaciones fantasiosas, sino porque es la viva narración de una vida en la que la inteligencia crítica se funde con una escritura capaz de recrear concretamente esa vida, cosa que no asombra a quienes conocen las narraciones y, sobre todo, los poemas de Anna Maria Carpi.

Kleist es una genial simbiosis de inmóvil *ethos* prusiano y friabilidad psíquica a veces morbosa. Kafka lo admiraba muchísimo y, en varios aspectos, sentía que en él residía un espíritu afín: la vida sexual obstruida (en Kleist más que en Kafka); la certidumbre de albergar en su corazón, a la vez, pureza y sórdida oscuridad; «formación perturbada» —como decía Goethe, no sin sentir pena de sí mismo—; la coexistencia de violencia y debilidad; las relaciones problemáticas con su familia, en particular la relación pura pero singular que mantenía con su hermana Ulrike.

Pero el oficial prusiano y el judío praguense tienen en común algo todavía más importante: si Kleist, escribe Anna Maria Carpi, «es un aislado que anhela formar parte de una comunidad», Kafka advierte como una culpa su lejanía, por lo menos parcial, del judaísmo, su incapacidad para ser *Amshel* (como suena su nombre judío), es decir, el padre de familia judío arraigado en la universalidad y en la continuidad de la tradición, de la Ley, de la humanidad, y se siente condenado a ser «sólo Franz Kafka».

Auténticamente puro y sexualmente perturbado, Kleist escribió algunas de las más grandes páginas sobre el Eros, sobre su dulzura y sobre su furia destructiva. Representó la completa gama del amor, especialmente femenino, desde la absoluta, tiernísima y autolesiva dedicación de Catalina de Heilbronn, en el drama homónimo, hasta la feroz brama total de Pentesilea —en el drama del mismo nombre—, que casi devora físicamente al amado-odiado Aquiles.

Si en Kafka podemos encontrar tanta dolorosa crueldad, también la encontramos en igual medida, expresada no con menor poderío poético, en Kleist, como por ejemplo —pero es solamente uno entre muchos— en el cuento «El hijo adoptivo», o en la obra de teatro *La batalla de Arminio*. Kleist, que con textos como este último incluso fue (falsamente) adulado como un agresivo nacionalista alemán, ha sido uno de los primeros y más desconcertantes investigadores del inconsciente, de la duplicidad que constituye el Yo; todo Yo, incluso aquel compactamente militar. Lo esencial, en Kleist, acontece en el inconsciente, en el sueño. Incluso la redención moral: en el drama *El príncipe de Homburg*, el comandante prusiano que ganó una decisiva batalla, pero transgrediendo

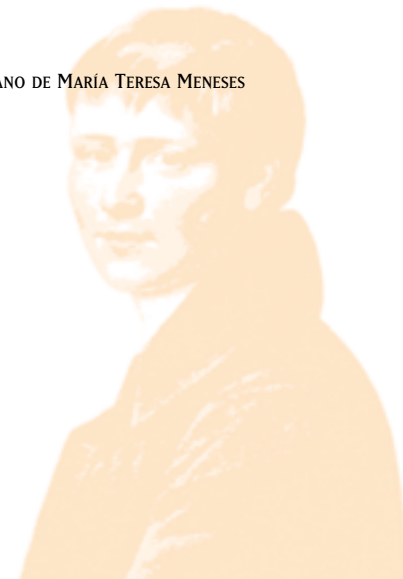
culpablemente las órdenes y, por tanto, fue condenado a muerte por insubordinación, se redime a sí mismo reconociendo íntimamente que es culpable, pero —como subrayaba Sergio Lupi hace años en un espléndido ensayo— esto no sucede gracias a la reflexión racional, sino en el sueño, en un estado de trance.

Igualmente, en un breve y genial ensayo sobre la producción de los pensamientos durante el discurso, Kleist analiza la elaboración del discurso, mientras el Yo habla detrás o más allá de su control, sobre la conciencia. Como escribe Anna Maria Carpi, es el sueño de la razón, en Kleist, que descubre la verdad, y con ella también a los monstruos. Para Kleist, que acaso se sentía demasiado abrumado, la conciencia parece ser a menudo un peso. En el ensayo «Sobre el teatro de las marionetas» celebra a la marioneta, que, a diferencia del hombre, carece de conciencia y carece de ese peso de la cabeza que tan frecuentemente hace que el hombre caiga fuera de su centro de gravedad y que, por tanto, lo lleva a la ruina. Pero este gran narrador y dramaturgo, cuya lengua es un aturdimiento sintáctico rarísimo en la literatura universal, también era —¿sobre todo?— lo que deseaba ser y sentía ser, un soldado al igual que su abuelo Ewald von Kleist —poeta soldado mucho menor y menos problemático que él—, invadido por un indefectible *ethos* prusiano.

En Kleist podemos encontrar ese rigor prusiano de justicia que volveremos a descubrir en *El caso del sargento Grisha*, de Arnold Zweig, con su absoluta contraposición entre *ethos* y *kratos*, entre la ética y la fuerza, entre el Estado que solamente puede fundarse en la justicia y la Razón de Estado que, en su nombre y para defenderlo, comete delitos que lo despojan de toda legitimidad. Podemos encontrar algo de kleistiano en el oficial prusiano creado por Eric von Stroheim en *La gran ilusión*, acaso también en la conjura militar del 20 de julio contra Hitler.

Un *ethos* inextricablemente entretejido a la experiencia de la debilidad psíquica, a veces incluso perversa, que no sofoca ese *ethos*, más importante que ella y que le permite a Kleist escribir obras maestras: crear, por ejemplo, un teatro que Goethe rechazaba porque —decía, inconsciente de que le rendía el más grande de los homenajes— «era un teatro que todavía estaba por llegar» ●

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE MARÍA TERESA MENESES



El grupo de los sábados¹

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

NO QUIERO SUGERIR, en absoluto, que yo era el único que estaba haciendo estos hallazgos o que los estuviese haciendo por mi cuenta o mejor que nadie. En realidad, si las carencias o frustraciones con varios cursos de la Católica me dejaban en una especie de desamparo y no me hundí en él, era porque tuve la suerte de encontrar un grupo de amigos con quienes sí podíamos compartir descubrimientos y reparar vacíos. A ellos les debo buena parte de lo que soy, de mi formación intelectual y una amistad que —con los naturales cambios— continúa y ahonda mi gratitud y nostalgia por esos años que —en verdad— fueron intensos y felices. Esos amigos fundamentales fueron cuatro: Abelardo Oquendo, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa y Sebastián Salazar Bondy. (No quiero dejar de mencionar aquí mismo que, tras la muerte de Sebastián, dos personas que ya conocía a través de él, la poeta Blanca Varela y el pintor Fernando de Szyszlo —«Gody» dentro del círculo familiar y de los íntimos—, fueron los que lo reemplazaron como los amigos fundamentales dentro de lo que llamábamos «el grupo de los sábados», en el cual Sebastián había sido la figura central). Difícil encontrar cuatro personalidades más distintas que las de esos cuatro; cada una me dio algo irremplazable, tal vez porque, pese a nuestras básicas afinidades en gustos, actitudes y convicciones, éramos un grupo en el que pesaba sobre todo, más allá de esas coincidencias, la amistad pura y simple.

Abelardo era mayor que yo por unos cuantos años y, cuando lo conocí, creo que venía de hacer estudios graduados, al lado de Luis Alberto Ratto. Abelardo era quieto, apacible, ecuánime, reflexivo, casi frío. Creo que le decíamos «El Hombre Quieto» por la conocida película protagonizada por John Wayne, pero más difundido era el apodo de «El Delfín», cuyo origen nunca he podido averiguar; así lo llamaría Vargas Llosa en la dedicatoria

1 Fragmento de *Una locura razonable: Memorias de un crítico literario*.

de *Conversación en la Catedral*. Tenía rasgos finos, ojos cubiertos por espesos anteojos que aliviaban su aguda miopía, y le gustaba llevar el saco sobre los hombros y con las mangas colgando al aire. Al lado de alguien tan aplomado, reflexivo y maduro como él, yo debía de parecer todavía más atolondrado, impaciente e impulsivo de lo que era. Sin embargo, nos llevábamos bien, porque los libros y las parecidas experiencias intelectuales nos unían de un modo natural. Tenía el prestigio, casi legendario, de haber participado en un acto de provocación y escándalo parasurrealista: el asalto al local de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, la tristemente célebre ANEA (más conocida como *asnea*) que, por su mal gusto y el tono folclórico de sus pronunciamientos, era la vergüenza del gremio. Los participantes en el acto fueron dirigidos por Rodolfo Milla y éste consistió en invadir la sala de exhibiciones que la ANEA tenía en un edificio de estilo morisco en pleno centro de Lima. El propósito era protestar contra el homenaje al doctor Manuel Beltroy, antiguo profesor de literatura en la Universidad de San Marcos (célebre por la hinchazón de sus adjetivos). Los revoltosos dejaron en la sala trastos y objetos ridículos y pintarrajearon consignas iconoclastas. Con su discreción habitual, nuestro amigo rara vez habló de eso.

Abelardo era como nuestra conciencia generacional, sofocando nuestros desbocados entusiasmos, frenando con sus razonamientos nuestra tentación por reaccionar a ciertos hechos políticos o intelectuales. Detestaba firmar comunicados contra el gobierno («¿Para qué?», decía, «no sirve de nada, salvo para hacernos sentir bien») y lo pensaba todo dos veces o más. A la acción prefería la omisión, tal vez por elegancia o escepticismo intelectual. Si nada había cambiado verdaderamente en el Perú durante siglos, ¿por qué iba a cambiar si lo exigían cuatro o cinco intelectuales? Abelardo era un gran «enfriador» de los gestos ardientes que dictaba nuestro entusiasmo; nos acostumbramos a escucharlo.

Daba la casualidad de que él trabajaba en el suplemento *Dominical* de *El Comercio*, que en esa época dirigía el filósofo Francisco Miró Quesada y que tenía cierto influjo en la vida cultural de una Lima entonces todavía pequeña en la que la literatura o el arte eran actividades minoritarias y tal vez respetables pero de limitado interés (no como hoy, que atraen a una masa considerable). Abelardo se ocupaba de la sección literaria, donde se publicaban poemas, cuentos, comentarios o crónicas. Allí colaboraba Vargas Llosa con una columna regular, titulada «Narradores Peruanos», que eran entrevistas seguidas por datos biobibliográficos de los más conocidos cultores del género en el país, y que yo leía frecuentemente si el personaje me interesaba. Abelardo se enteró de que yo estaba escribiendo cuentos, me pidió leerlos y decidió publicar el primero que le di: «El degüello», que era un cuento de

horror que sólo funcionaba si yo lograba engañar al lector haciéndolo pensar hasta el final que la víctima era un ser humano, no un animal. Algunos lectores, escritores o no, me dijeron que les había gustado y yo, con la inocencia de mis pocos años, les creí. A la distancia de los años, me parece que lo que había querido hacer era una alianza —tal vez muy ingenua— entre dos modelos muy distintos: «El Caballero Carmelo», de Valdelomar, y «La gallina degollada», de Quiroga. En verdad, estos balbuceos reflejaban directamente mis lecturas y a veces bordeaban el plagio o la glosa. En otro (cuyo título no recuerdo pese a que llegó a aparecer en dos oscuras antologías) parafraseaba o hurtaba la atmósfera rural y la historia de una venganza que había encontrado en «Hombre de la esquina rosada», de Borges. Esta vez, trataba de usar ambientes criollistas buscando no ser «criollista», tendencia que detestaba. Entre finales de la década del cincuenta y comienzos de la siguiente, escribí unos cinco o seis relatos, en general de corte «fantástico». Abelardo publicó casi todos en el *Dominical*; los cuentos aparecían siempre en primera página, con una ilustración a color, y eso me ponía muy contento. Incluso se resignó a publicar el titulado «El viaje» (que apareció el 9 de marzo de 1958 y que se basaba en un sueño), pero bajo advertencia de que mi «obra» de cuentista había entrado en decadencia o agotamiento a poco de comenzar, y que era mejor que siguiese escribiendo reseñas, tarea que ya había iniciado, como contaré más adelante. Ese texto concluyó, por un larguísimo tiempo, mi aventura de cuentista.

Luis Loayza era mi coetáneo y el amigo que Abelardo más frecuentaba cuando los conocí. De hecho, no sé si lo conocí gracias a él o si lo encontré en el patio de Derecho, en la Católica, donde él estudiaba —con escasísimo entusiasmo— un año más avanzado que yo. Lucho era alto, de contextura delgada, de rostro alargado y nariz afilada, con voz grave y dicción muy rápida que a veces atropellaba las sílabas. Era también una persona reflexiva, con tendencia a la abulia y un desprecio casi universal por todo lo que fuese vulgar, trivial o ajeno a la literatura. Como no era capaz de sostener esas típicas conversaciones prosaicas de los ambientes de clase media, permanecía en silencio, casi inmóvil, como sometido a una insufrible penitencia. Apenas salía de esos aprietos, corría adonde estábamos nosotros y hacía feroces recuentos de esas escenas, en las que brillaban su helada ironía y su fulgurante precisión verbal. Una vez pasó a buscarme a casa de mi madre, cuando yo no estaba, y ella lo invitó a esperarme en la sala. Trató de iniciar una conversación con él pero como, claro, la literatura estaba excluida de ese diálogo, Lucho le dio una impresión de mortal aburrimiento.

Sus gustos eran refinados y se reflejaban en una biblioteca (que me avergonzaba cuando la comparaba con la mía) que mantenía en riguroso orden.

Destacaban en ella los libros de autores ingleses y norteamericanos en su lengua original, muchas en las célebres ediciones Penguin. Creo que sus amigos le debemos habernos hecho leer, entre otros, a Henry James, que yo absorbí todo lo que pude. Recuerdo nuestras discusiones sobre *Portrait of a Lady* que él había leído en inglés y yo en español. (Mi inglés, aprendido en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano durante mi secundaria gracias al empeño de mi madre, era algo rudimentario: podía leer, con algún esfuerzo, a O. Henry, Mark Twain y Whitman; pero Henry James...). Lucho citaba párrafos enteros y hasta podía parodiar sus periodos circulares, llenos de adversativas y circunstanciales. Mario Vargas Llosa ha escrito en sus memorias que fue impermeable al conjuro de James, aunque creo que *The Turn of the Screw* nos hacía delirar a los tres. Aparte de eso, con Lucho vinieron a nuestra conversación los libros de Forster, Conrad, De Quincey (de quien Lucho sería más tarde un gran traductor). Era un devoto lector de Borges, al que frecuentemente citaba de memoria; Vargas Llosa —en la mencionada dedicatoria de *Conversación en la Catedral*— lo llamó «el borgiano de Petit Thouars», aludiendo a la calle en la que vivía. Por una de esas raras coincidencias, cuando pasamos a vivir con mi madre del barrio Santa Beatriz (del que hablaré luego) a esa misma avenida, apenas a cuatro cuadras de Lucho, nuestros encuentros se hicieron todavía más fáciles y frecuentes.

Con nosotros, Lucho dejaba de lado su timidez social y charlábamos por largas horas, entre risas y bromas. Cultivaba una forma muy personal del humor negro y le gustaban los chistes brevísimos, consistentes en sólo dos frases disparatadas; también las historias de fantasmas y casas embrujadas (en los que no creía); y el sarcasmo crítico tan sutil que sonaba a elogio para un despistado. Un día descubrió que en la guía telefónica había un médico extranjero llamado Kafka y nos confió la idea de jugarle una broma. Llamarlo y decir:

—¿Doctor Kafka?

—Sí...

—¡Le habla una cucaracha! —y colgar.

Creo que nunca llegó a hacerlo, pero imaginar el breve diálogo era quizá lo más divertido.

Lucho tenía juicios muy severos sobre la actividad literaria peruana. Afirmaba que el problema esencial era que nuestros escritores empezaban a publicar antes de haber aprendido a escribir: la gran mayoría de nuestros narradores no sabía crear personajes, ni lo que era el punto de vista, ni cómo construir una trama. Y nuestros poetas —salvo dos o tres— aprendían unas cuantas formas y habilidades y luego dejaban de inventar y arriesgar. Hacía imitaciones orales de esa mala poesía que entretejía imágenes sobre el

paisaje o el amor que operaban dentro de un marco o secuencias previsibles. Publicar le interesaba muchísimo menos que leer, actividad de la que escribir era —como para Borges— un desprendimiento lateral y esporádico. En broma, cuando alguien le hacía la pregunta de rutina: «¿Qué haces?», él contestaba: «Lo menos posible». Decía que había dos clases de escritores: los que escriben y los que casi no escriben; él, escéptico y abúlico, pertenecía al segundo grupo. Como autor, sus géneros favoritos eran los breves, el cuento y el ensayo, en los cuales llegaría, más tarde, a dar excepcionales —aunque escasos— frutos. Su relato más extenso es una breve novela: *Una piel de serpiente* (1964), que reflejaba su experiencia de esos años formativos bajo la dictadura de Odría; pese a la nota elogiosa que le dedicara Vargas Llosa, el libro pasó bastante inadvertido: iba contra todas las corrientes literarias de moda en ese momento.

La literaria no era su única pasión: el cine y el ajedrez eran las otras. Debo decir que los gustos cinematográficos de nosotros cuatro eran bastante disímiles, lo que causaba tumultuosas discusiones cuando queríamos ver una película. A Lucho le gustaban las policiales y, en general, el llamado *cinéma noir*, pero sobre todo los filmes de Hitchcock, a los que defendía ardorosamente de nuestras objeciones. Lo comparaba con Poe: grandes cuchillos sangrientos, estridentes gritos de las víctimas, casas sombrías, y sobre todo la calculada frialdad de su violencia. Nosotros, Abelardo especialmente, subrayábamos que esos eran trucos baratos, pensados para electrizar al público; Lucho insistía en que eso era la superficie y que debajo había una visión desolada y angustiada. Al respecto, yo era un ecléctico: no compartía toda la pasión de Lucho por Hitchcock, pero algunas de sus películas realmente me entretenían. Sólo muy tarde, volviendo a ver *North by Northwest* o *Psycho* descubrí la veta distorsionada, casi surrealista, que lo fascinaba.

Abelardo y yo jugábamos ajedrez, pero al lado de Lucho éramos como niños: él lo estudiaba, entendía su delicado lenguaje o álgebra, conocía por su nombre cada uno de los movimientos. Se lucía con nosotros o con cualquiera jugando sin ver las piezas o mientras hacía otras cosas. Para consolar-se de la pobre competencia, solía jugar consigo mismo. Una vez aprovechó mi inocente error inicial y me ganó con el llamado «mate pastor» (el mate de los tontos); me sentí tan humillado que no volví a jugar más con él. La actividad del juego, que para mí ha sido siempre casi incomprensible, le producía verdadera excitación, fuese del tipo que fuese: cartas, monopolio, damas, ruleta...

Hacia 1958, Mario y Lucho viajaron juntos a Europa, llegando primero a Madrid (donde Mario se quedó un tiempo preparando su tesis sobre Rubén Darío) y luego a París, donde Lucho consiguió un puesto como traductor

en la France Press, así que dejamos de verlos por un buen tiempo. En París, Lucho se casó con Rachel y volvió a Lima en 1961 para trabajar en la página editorial de *Expresso*. Su ausencia sería definitiva después de que consiguió en 1963 un cargo como traductor de las Naciones Unidas en Nueva York y después en Ginebra. Por cartas que recibíamos de él (escritas en frases breves, impecables, sin una sola corrección y firmadas por una línea zigzaguante que significaba «Luis») y por otras fuentes, nos enteramos de que su pasión ajedrecística había continuado y florecido. Una vez en que el campeón mundial de entonces, Bobby Fischer, desafió a varios jugadores en simultáneas, perdió sólo en un tablero: el de Lucho.

Por varias razones, los contactos de esa época con Vargas Llosa fueron algo más esporádicos y limitados. En primer lugar, Mario se había casado —como todo el mundo sabe por su novela *La tía Julia y el escribidor*— con Julia Urquidí, emparentada con la familia de los Llosa; vivía en muy estrechas condiciones económicas en la ya desaparecida «quinta enana» (con rasgos de arquitectura neoincaica) de la calle Ocharán, en Miraflores, según la llama en *Conversación en la Catedral*. Recuerdo ese departamentito minúsculo en el que todo —lo mínimo indispensable para vivir— estaba a la vista. Para sostenerse, Mario dependía de un rosario de pequeños trabajos, algunos de lo más pintorescos, como el de registrador de sepulturas. Eso significaba que carecía de las horas libres de las que nosotros disponíamos y sólo nos juntábamos con él algunos fines de semana que tenía libres. Lo que hacíamos con frecuencia, tras largas discusiones, era ir al cine. Más de una vez, esas salidas se convirtieron en una penosa tragedia: para evitar tumultos, los Vargas Llosa habían comprado sus entradas con anticipación, pero a la hora de la función descubrían, con horror, que habían dejado los boletos en casa. Cariacontecidos, frustrados, cancelábamos nuestros planes y nos íbamos a comer algún bocado para tratar de pasar el mal rato. Todos nosotros, en mayor o menor grado, nos arreglábamos para vivir, sin quejarnos mucho, dentro de límites más bien precarios.

Por otro lado, mientras yo podía encontrarme con Abelardo en *El Comercio* y con Lucho en la Católica o en sus respectivas casas (Lucho era soltero como yo, Abelardo ya se había casado y formado una familia), Mario estudiaba en San Marcos y eso lo ponía un poco fuera de nuestras rutas. A veces me lo encontraba de sorpresa, cuando yo me aventuraba al lado izquierdo, más populoso, de La Colmena, en busca de librerías de viejo, y allí, en medio de la calle, sosteníamos breves conversaciones. En San Marcos, Mario también tenía como profesor de Historia a Raúl Porras, quien lo ayudó ofreciéndole un pequeño trabajo en la biblioteca privada del Club Nacional; allí, el futuro novelista haría un descubrimiento decisivo en su formación

intelectual de libertino: era un valioso depósito de obras eróticas y licenciosas, entre las que se encontraban las del Marqués de Sade que formaban parte de la famosa serie *Le maître de l'amour*, organizada por Apollinaire.

En verdad, pese a nuestros años en La Salle, Mario estaba más cerca de Abelardo (quien, entre otras cosas, había oficiado de testigo en su clandestina boda con Julia fuera de Lima) y de Lucho. La prueba de eso es que fueron ellos tres quienes sacaron los llamados *Cuadernos de Composición* (1955), serie de plaquetas con breves textos en prosa en las que Lucho publicó «El avaro»; los tres se lanzaron luego en otra aventura intelectual: la creación de la revista *Literatura*, que alcanzó tres números (1958-1959). En *Literatura* Vargas Llosa publicó un par de notas pioneras sobre la poesía de César Moro, por completo desconocida entonces, y una severa crítica de un libro del poeta social Alejandro Romualdo, sobre el que yo también —quizá con más dureza— escribiría después, generando una polémica cuyos ecos y consecuencias fueron muy largos. A propósito de esta revista hay que decir algo sobre nuestro grupo y el resto de los escritores peruanos del momento. Lucho tradujo para *Literatura* un cuento de Paul Bowles titulado «La presa delicada», cuya primera frase nos sonaba —en la versión que él hizo— con una seductora música que todavía recuerdo: «Eran tres *philala* que vendían cuero en Tabela». No deja de ser asombroso que alguien en Lima leyese y tradujese el cuento que un autor norteamericano exilado en Marruecos y entonces desconocido había escrito en 1950; con todas sus limitaciones, la vida intelectual peruana es capaz de dar esas sorpresas.

El cuarto miembro de nuestro grupo —y el que me dejaría la huella más profunda— era Sebastián Salazar Bondy. Era el único entre nosotros conocido y reconocido como un escritor; de hecho, era uno de los miembros más prestigiosos de la llamada «generación del 50», que hoy, a la distancia, puede ser una de las más importantes en el Perú de la segunda postguerra. Pero, en verdad, Sebastián era el mayor entre nosotros (a mí me llevaba diez años) e, igual que varios de sus compañeros como Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, había empezado a publicar a mediados de la década anterior. ¿Éramos nosotros, pese a ello, parte de la misma generación? La respuesta es difícil (más para alguien que es un participante o testigo de sus actividades) y la que daré yo tal vez sea polémica. Si éramos parte de esa promoción, ¿no resulta acaso más acertado ver la primera porción de la novelística de Vargas Llosa como una reacción a lo que hacían los narradores de ese grupo? De hecho, la breve obra narrativa de Loayza no tiene ninguna afinidad estética con la que producían los narradores más destacados (Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Carlos Zavaleta) del 50. Teníamos, sin embargo, afinidades generacionales con ellos: la dictadura de Odría, el

fenómeno de la masiva migración interna (que era un gran tema narrativo de entonces), la vana discusión entre «poetas puros» y «poetas sociales», etcétera. Pero creo que nosotros éramos una suerte de grupo tangencial a la generación del 50, con una actitud literaria que vinculaba ese momento con el que lo seguiría: una especie de conexión o engranaje intergeneracional. La preocupación social está también en Vargas Llosa, pero no como la interpretaba literariamente ese grupo. En él y en nosotros podía notarse un rebrote del legado surrealista (como espíritu, no como retórica), un conjunto de lecturas e influjos que nos separaban de nuestros inmediatos mayores. Pero hubo también una convergencia, y esa convergencia se dio a través de nuestra amistad con Sebastián, que nos marcó a todos pero que dejó en mí su huella más profunda.

Sebastián era multifacético: poeta, autor teatral, narrador, ensayista, periodista, etcétera. Pero sobre todo era un gran animador cultural, una personalidad cálida y cordial a la que era difícil no querer. Cuando yo caminaba las calles del centro con él, yendo o viniendo de *El Comercio*, el trayecto se alargaba porque Sebastián saludaba y era saludado por gente de lo más diversa: escritores, políticos, jóvenes, mozos de café, lustrabotas, choferes, artistas callejeros... Con todos hablaba con la misma actitud y a todos les decía algo interesante o valioso o simplemente espontáneo; por eso todos lo recordaban. Sebastián era un hombre de estatura mediana, flaco, con el pelo lacio y escaso pegado al cráneo angosto y en forma de huevo («mi ovoide cabeza», dice en un poema-autorretrato). Pero sus rasgos físicos más característicos eran la larga nariz afilada, sus agudos ojos caídos y el color sospechosamente marchito de la piel oscura, que le daban un aire triste de pelícano; sólo cuando alguien ajeno a nuestro grupo lo conocía por primera vez y nos hacía notar esos detalles, nosotros nos dábamos cuenta de que estábamos tan acostumbrados a verlos que casi no los notábamos. Ese aire melancólico y quizá enfermizo estaba jubilosamente contradicho por un omnipresente entusiasmo y gran sentido del humor que nos contagiaba, como una invencible infección, a todos: sus bromas, sus chistes llegaron a ser nuestros. Todavía hoy, cuando el original «grupo de los sábados» es sólo un recuerdo, los que quedamos los repetimos, contamos y celebramos. Yo mismo no sé si lo que cuento es mío o suyo, y hasta creo que le he inventado no pocos. Quiero decir que algunas de las cosas que digo que nos pasaron quizá no nos pasaron: nos contaba historias que habían ocurrido o que él inventaba, y que nosotros después repetíamos como si fuesen ciertas. La gran lección que Sebastián nos enseñó —especialmente a mí— era su indeclinable amor a la vida y el arte de vivirla con la mayor intensidad. Un par de ejemplos de lo que acabo de decir provienen de dos personas que yo

nunca conocí, pero cuya amistad él me transmitió a través de historias que me quedaron grabadas para siempre: el «Negro» Julio Gastiaturú, médico de profesión, y Pepe Bresciani, que se convertiría en biólogo marino. Sólo sé de ellos lo que Sebastián me contó innumerables veces: anécdotas de estos personajes que eran grandes ejemplos de ese humor limeño, apicarado y malicioso, que él tanto apreciaba y que cultivaba mejor que nadie. En una de esas anécdotas, Bresciani lo esperaba en el aeropuerto de Copenhague o Estocolmo, en medio del gélido invierno nórdico; su vuelo se había demorado, llegó con gran retraso y, en medio de la bruma y los apagados sonidos de una lengua extraña, decía haber escuchado a Bresciani, rezongando en un inconfundible lenguaje callejero: «Oye, pues, huevón, me tienes aquí como un cojudo, esperando por horas...». Sebastián agregaba que escuchar esos insultos lo llenó de alegría porque le confirmaban que había un limeño esperándolo en Estocolmo.

Cuando Sebastián se nos sumó —aunque me parezca que siempre estuvo con nosotros—, nuestro grupo había sufrido las bajas provocadas por la ausencia de Lucho y Mario, a las que ya hice referencia. Por eso, la adición de Sebastián fue providencial. Esa incorporación tiene que ver directamente conmigo, forma parte de una historia que nunca he contado y me permite hablar del barrio de Santa Beatriz.

Sin nosotros saberlo, varios escritores, intelectuales y artistas, muchos de los cuales más tarde serían mis amigos —desde la poeta Blanca Varela hasta el músico Enrique Pinilla—, vivían en el mismo barrio que yo. Mi casa quedaba en la calle Alejandro Tirado, a pocas cuadras de la avenida Arequipa, que entonces era la mayor —o única— vía que unía Lima con Miraflores. Era un típico barrio de clase media; de casas sencillas, algunas con pequeños jardines; hacia el sur, se abría el Parque de la Reserva, donde había casas algo señoriales. (En una de ellas vivía una hermosa chica algo mayor que yo, a la que contemplaba tomar el sol con los ojos cerrados. Me enamoré perdidamente de ella, le otorgué un nombre —sólo conocía el apellido de la familia—, leía libros en el Parque para llamar su atención, pero nunca me atreví a hablarle). Recuerdo los nombres de algunas calles (donde debo de haberme cruzado anónimamente con algunas personas que luego serían mis amigos): en Mariano Carranza vivía Blanca; en Carlos Arrieta, que hacía esquina con la mía, vivía Sebastián; en Emilio Fernández, donde yo había esperado por años el ómnibus de La Salle, vivían Emilio Adolfo Westphalen y el músico José Malsio; en Teodoro Cárdenas estaba la casa de Javier Sologuren; en la avenida Arenales, las del crítico garcilacista José Durand y de otro músico, Enrique Pinilla; y la de Carlos Germán Belli no quedaba lejos en el barrio. Evocando esos años, en nuestro grupo

llegamos a la irónica conclusión de que ése había sido nuestro humildísimo Montparnasse, de lo que sólo mucho después pudimos darnos cuenta.

Al único que yo podía reconocer entonces era a Sebastián, porque había visto varias veces su foto y sus artículos en los periódicos, y quizá alguna de sus obras teatrales. Además lo veía pasar, con una mezcla de admiración y envidia, camino al centro o volviendo de allí. Sebastián vivía en la casa de su hermano, el filósofo Augusto Salazar, y Helen, la esposa noruega de éste. La pareja ocupaba una modesta casa en un segundo piso; de hecho, Sebastián vivía en la parte trasera, en un altillo cuyas ventanas yo podía ver desde la mía y que justifican el nombre que mi madre le había dado: la pajarera. Nunca me atreví a abordarlo en la calle, como hacía todo el mundo. Tuve que esperar una ocasión propicia, que llegó del modo más inesperado.

Sebastián se casó con Irma Lostaunau, una joven mujer nacida en Ica (la misma ciudad costeña donde nació el poeta modernista Abraham Valdelomar, tío de Gody). Irma tenía un tipo de belleza —piel morena, grandes ojos almendrados, cuerpo esbelto— que le daban un aire hindú o árabe que pocos dejaban de apreciar. En un poema titulado «Costa y mujer», Sebastián celebraría esa relación que veía entre dos realidades que amaba como una unidad telúrica: la de ella y el paisaje costeño. Estoy seguro de que fueron una pareja muy feliz, sobre todo cuando nació su hija, Ximena, que Sebastián adoraba. No era su primer matrimonio: de joven, en su época bohemia de la que yo iba recibiendo noticias fragmenadas a través de él, había vivido unos años en Buenos Aires, donde su pasión teatral se definió y afirmó. Allí, en el ambiente del teatro independiente porteño, conoció a una actriz, Inda Ledesma, quien llegó a ser una figura importante en ese medio. No sé cuánto duró esa relación, pero sospecho que no fue ni fácil ni tranquila. Sólo recuerdo una anécdota del momento de su ruptura que él mismo me contó: mientras empacaba sus cosas para irse de su lado, Inda le dijo, melancólicamente: «Lo malo es que no creo que encuentre otro hombre tan divertido como tú». Los contactos de Sebastián con Buenos Aires le permitieron acercarse al grupo de la revista *Sur*, donde publicó ocasionalmente; gracias a su mediación, yo también colaboré, por única vez, en esa revista, cuando me encargaron una breve antología de la poesía peruana de la época, que apareció en 1964. También tuvo la oportunidad de vincularse con la compañía teatral del actor Pedro López Lagar, con la que, en funciones de «asesor», había hecho una gira en 1952 por Ecuador, Colombia y Venezuela. Las aventuras de Sebastián con esa compañía fueron pintorescas y jocosas, sobre todo cuando visitaban ciudades de provincias donde nadie había visto teatro y tenían que representarlo en viejos cines, del todo inaparentes para esos menesteres. Sólo cuento una anécdota: en la representación de un viejo

drama conyugal, la esposa infiel recibe un mensaje secreto de su amante, justo antes de que el marido entre en escena. Se suponía que ella echaba el papel a la chimenea ardiendo y que el marido, con aire sospechoso, decía: «Siento olor a papel quemado». Pero el encargado del escenario había olvidado poner o sugerir una chimenea. Tras el desconcierto inicial, la actriz —usando los recursos propios de su largo oficio escénico— trata de salvar la situación rompiendo el papel en pedazos y arrojándolos hacia donde debía estar la chimenea. El esposo, también actor experimentado, percibe en un segundo el problema y altera el texto produciendo una involuntaria imagen surrealista: «Siento olor a papel roto». Los espectadores ni cuenta se dieron del accidente.

Ya casado, Sebastián fue a vivir en un departamento en un edificio frente a un parque que se encontraba, precisamente, a un par de cuadras de mi casa en Petit Thouars, lo que facilitaba nuestros encuentros; esto significa que nosotros tres vivíamos muy cerca el uno del otro. La cercanía física facilitó nuestros encuentros, que podían ocurrir más de dos veces por semana. Pero el día religiosamente esperado para la reunión con el grupo era, naturalmente, el sábado. El punto de encuentro era frecuentemente su casa o la de los Matos o —por razones que luego explicaré— el amplio departamento de Gody en el corazón de Miraflores. El rito era básicamente el mismo: nos citábamos para tomar unos tragos hacia las ocho de la noche; hablábamos a gritos y hasta por los codos hasta las diez y luego salíamos a un «chifa», pues todos éramos devotos de la comida china y la mesa circular, y el despliegue de platillos estimulaba gratamente nuestra charla. Nuestro «chifa» favorito tenía dos locales, ambos con el mismo nombre: el Kou Wa (en broma lo llamábamos el Quo Vadis) de Lima, en el sótano de un edificio cercano a la Plaza de Armas, y el de Miraflores, mucho más grande y moderno, con sus puentes de imitación oriental sobre estanques con carpas. De acuerdo con el número de personas, nos decidíamos por uno u otro. El rito llegó a tener reglas tan consabidas que eran implícitas: a veces ya no necesitábamos decirnos dónde íbamos a comer, sencillamente partíamos en distintos autos y nos encontrábamos sin problemas en la puerta del lugar. Los chistes y las bromas eran una importante parte del rito: teníamos un amplio repertorio, que naturalmente se iba incrementando, pero nos gustaba repetir las mismas historias, reales o inventadas, con el pretexto de que siempre había alguien que no las había escuchado o no las recordaba. El arte consistía en introducir variantes, en alargar la expectativa, en soltar la línea final con efectos escénicos. En esto los mejores eran Sebastián y Gody, porque sabían usar objetos o utensilios (cucharas, palillos, lentes) para improvisar verdaderos «actos» cómicos. Nos reíamos tanto que a veces las carcajadas con el estómago lleno me producían espasmos.

Teníamos un modo travieso, irreverente y malicioso de hablar sobre lo que fuese, sobre amigos y enemigos y aun sobre nosotros mismos; la idea era burlarnos de todo. Eso no quiere decir que no tratásemos también asuntos importantes y de trascendencia y que no nos trenzásemos en feroces discusiones ideológicas, que mostraban bien cuántas hondas diferencias de opinión eran posibles pese a nuestra amistad. En todos los niveles, lo que resultaba evidente era la pasión con la que vivíamos, actuábamos y dialogábamos. Otro elemento del rito era el menú, que casi no leíamos porque elegíamos los platos de siempre, dejando uno o dos a la sugerencia de quien nos atendía. Félix, uno de los mozos del «chifa» de Lima, era un hombre mayor, con un tic en los ojos, respetuoso y discreto, que siempre acertaba con los platos sorpresa. Cuando Sebastián viajó invitado a Pekín, llevó un mensaje para la madre de Félix y ayudó en las gestiones para traerla a Lima. Cuando eso se produjo, la gratitud de Félix fue inmensa y le llenaba los ojos de lágrimas. Otro de esos mozos me reconoció en el local de Miraflores, muchas décadas después, y sollozó con la emoción de revivir, por un instante, los viejos tiempos.

La amistad de Sebastián era posesiva y exigía una retribución en el trato: vernos era una obligación que había que cumplir, dejando de lado cualquier cosa. Una vez, unos amigos del todo ajenos al grupo me invitaron a su boda, que se realizaba un sábado. Cuando se lo informé a Sebastián, insistió, entre bromas y veras, que me excusase. Con gran dificultad logré convencerlo de que mi presencia era inevitable, pero me cuidé mucho de salir corriendo de la ceremonia apenas pude y me junté tarde con él y el grupo en el «chifa» de turno. Sebastián llegó a formar una parte tan indispensable de mi vida que ya casi no lo notaba. Cuando yo quería hablar de literatura o de lo que fuese, buscaba a Sebastián casi sin pensarlo. Estaba siempre a la mano y yo casi no percibía que, estando tan unidos, nuestras vidas eran en el fondo bastante distintas, entre otras razones porque él estaba casado y yo todavía era soltero. ¿Cómo iba a imaginar que esa amistad duraría muy poco? En 1965, Sebastián murió en un hospital de Lima; tenía sólo cuarenta y un años ●

Dos miradas a la obra de Juan Rulfo

JUAN MANUEL ROCA

1. *Pedro Páramo*

*Que tu corazón se enderece:
aquí nadie vivirá para siempre.*
NEZAHUALCÓYOTL

ASOMBRA EL CAUDAL DE POESÍA que hay en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo publicada en 1955, el mismo año de la segunda edición de *El Llano en llamas*.

Si imaginar es crear imágenes, en *Pedro Páramo* esto podría parecer algo más que una simple y programática premisa. Hay en esta novela una imaginación, una carga de imágenes que parecen liberarse, de manera por lo demás natural, de una profunda carga de silencios.

Tanto el tono como la atmósfera, afirmó alguna vez su autor, le fueron allanados por la intuición, por una suerte de dictado secreto. Escribió su primer manuscrito en un cuaderno escolar y en cualquier sitio, recordaba el parco escritor mexicano en alguna de sus entrevistas.

Ese tono y esa atmósfera parecen desprendidos del conticinio, que es esa hora de la noche en la que han cesado todos los ruidos, o, posiblemente, de las cabeceras del mejor romanticismo, de cierto irracionalismo: «el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa», dijo Hölderlin, alguien que conocía muy bien los hilos tan tenues que separan a deidades y parias. Pero, sobre todo, nacen de su capacidad natural para descubrir en todo lo cotidiano, en los hechos en apariencia más triviales, una veta poética.

Así como Gustave Flaubert afirmó alguna vez que la escritura de *Madame Bovary* fue un intento por lograr la tonalidad del musgo, el color de la pátina de algún rincón de un cuarto de un hotel de paso, Rulfo quiso, con *Pedro Páramo*, atrapar el tono opaco, ceniciento, de un presente poblado por

fantasmas. Es el tono plomizo que recorre la casa de sus palabras, las voces de los muertos que viven en la incierta comarca de Comala.

Alguna vez dijo: «*Pedro Páramo* nació de una imagen y fue la búsqueda de un ideal que llamé Susana San Juan. Susana San Juan no existió nunca. Fue pensada a partir de una muchacha que conocí brevemente cuando yo tenía trece años. Ella nunca lo supo y no hemos vuelto a encontrarnos en lo que llevo de vida».

La anterior clave de la escritura de *Pedro Páramo* tuvo nacimiento en el hecho de imaginar a partir de una imagen, que es lo propio de la poesía como forma exploratoria de la percepción, como una forma escrita de diseminar entre los lectores, que siempre son una suerte de interlocutores de la misma materia de los fantasmas, unos arraigados recuerdos, una correspondencia del sueño y una ración de miradas.

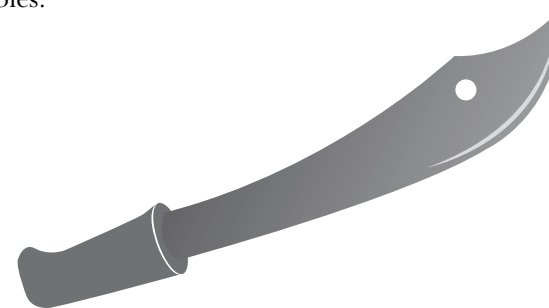
En otros grandes novelistas latinoamericanos como José Lezama Lima, Alejo Carpentier, José Eustasio Rivera, Gabriel García Márquez o Héctor Rojas Herazo, la poesía se da casi siempre por abundancia verbal, por un desborde de voces.

Lo que hubiera sido una descripción exhaustiva en estos autores, el sentido de la distancia, por ejemplo, en Rulfo se da desde una magra expresión. Dice, hablando de la ubicación de Comala: «su lugar queda más allá de muchos días». Lo que resulta una medida que metería en líos al más certero agrimensor, pero no a quien reconoce en la vaguedad de la expresión una distancia sin medidas.

Expresiones como «era un pedazo de culebra sin vida», para hablar de un machete, o «estaba revolcada en la tierra», para hablar de una mirada melancólica, aluden a un origen metafórico.

Ése es otro rasgo que lo separa de la corriente realista de la narrativa mexicana anterior a su obra.

No hay requisitorias, casi desaparece del relato para mostrarnos las cosas con una hondura y una desnudez verbal que a poco tiempo de ser leído se nos hacen imborrables.



Pedro Páramo es una metáfora de la soledad y de la muerte, de ahí que su lenguaje acuda al hueso más que a la carnosidad, como en las obras de dos grabadores del México insurgente, Manilla y Posada, que hacían su crítica social desde las cuencas de las calaveras.

Juan Rulfo es, antes que nada, un observador de sí mismo, lo que también es como decir un observador de su pueblo, de sus animales, sus frutos, de sus voces y murmuraciones.

Durante algún tiempo pensó en titular su novela, precisamente, *Los murmullos*. Esas voces, esos murmullos que según Elena Poniatowska cruzan toda la novela con «un rumor de ánima en pena que vaga por las calles del pueblo abandonado», tienen hondas y claras raíces en su infancia. Son los gestos o las voces apagadas por una larga historia de violencias y miserias, de grandes heroísmos y de más grandes entregas.

Los asesinatos de su abuelo y de su padre, los años de orfanato en Guadalajara, la revolución de los cristeros, son hechos que le hablan desde tiempos diferentes, como le hablan a Juan Preciado en muchos recodos de su libro.

Desde la primera frase de la novela: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo», el narrador se asoma al pasado, que es un tiempo que siempre, con sólo escarbar un poco en la realidad inmediata, se pone de presente en la cultura mexicana. Por eso resulta tan natural la manera como Rulfo se aproxima a los sucesos pretéritos desde un lenguaje lírico, algo que sin embargo no lo hace perder de vista las clavijas de su estructura novelística.

Bebió en William Faulkner y en los expresionistas, pero también en poetas como Edgar Lee Masters, creador de Spoon River, otro poblado irreal donde los muertos cuentan su historia, donde una coral de voces ausentes fragua las historias de un poblado imaginario. No resultaría tampoco caprichoso hermanarlo con un legado de Francisco de Quevedo y Villegas: «Vivo en conversación con los difuntos y escucho con mis ojos a los muertos».

**Por eso resulta tan natural la manera
como Rulfo se aproxima a los sucesos
pretéritos desde un lenguaje lírico.**

2. *El Llano en llamas*

*Golpeábamos los muros de adobe
y era nuestra herencia una red de agujeros.*

POEMA NÁHUATL

El primer libro publicado por Juan Rulfo, *El Llano en llamas* (México, 1953), es un fresco de las miserias humanas. Una historia clínica, si se quiere, de las grandes soledades de un país en el que también vive la muerte.

De ahí que resulte, más que un volumen de cuentos, una suerte de Biblia de pobres, de saga que entremezcla el mito y la realidad inmediata, la historia como una forma circular de la pesadilla.

Al autor le basta con una cuantas pinceladas expresionistas, con un ascetismo del lenguaje venido del fondo de la historia mexicana, con unos giros de cosa hablada, para atraparlos sin tregua hasta su último aliento.

Alguna vez Marta Traba, señalando los cuentos de un autor casi olvidado, Hernando Téllez, a quien debemos el más agudo y bien escrito de los cuentos colombianos que giran en torno a la violencia, «Espuma y nada más», decía que Téllez era un virtuoso escritor que sabía muy bien cómo describir sus personajes. En oposición, a contramarcha, agregaba que Juan Rulfo no describe sino que «sufre» a sus personajes. Tal vez por eso sus relatos estén teñidos de un acento confesional. De una carnadura humana que resulta padeciente.

La afirmación de Marta Traba tiene visos de irrefutable. Hasta el paisaje en Rulfo es padecido más que descrito. Parajes como Comala o Luvina, donde los cactus parecen ser percheros del viento y los fantasmas tienen su reino, hacen su desolado maridaje con los personajes que los habitan.

No hay costumbrismo, así haya cuadros de las costumbres campesinas mexicanas. No hay realismo, así todo tenga el sabor real de una historia de revueltas y traiciones. No hay evidencias antropológicas, aunque sí una especie de arqueología del miedo. Es como si la diosa de la vida, Coatlicue, llevara sobre su rostro la máscara de los muertos. No hay excesos líricos, pero todo deviene poesía.

Son diecisiete narraciones que encabalgadas resultan diecisiete retratos colectivos de una misma tragedia.

En «Luvina», un cuento sobre un lugar anclado en otro mundo en el que sólo se oye el viento, para señalar el señorío de los fantasmas le basta con tres pinceladas teñidas, como tantas cosas del pueblo mexicano, de un atávico fatalismo: «Entonces yo le pregunté a mi mujer: “¿En qué país estamos, Agripina?”. Y ella se alzó de hombros».

En «¿No oyes ladrar los perros?», la sombra de un hombre que lleva auestas a su hijo herido es en realidad una sombra doble fusionada por una misma tragedia. Van en busca de Tonaya, un poblado al que esperan llegar oyendo en la noche el ladrido de los perros, ese «horizonte de perros» del que hablara Federico García Lorca.

Es el diálogo de quien asiste a la agonía del otro y al velorio de sus propias esperanzas.

Una esquirra más de ese comercio con la muerte que es toda la obra de Rulfo se hace manifiesto en «Diles que no me maten», una historia de odio y revanchismo.

Si bien *El Llano en llamas* es un prontuario de ausentes, no se siente el peso del monotema ni el de una coral que tararea la misma tonada, una y otra vez, como si fuera un mantra entonado a las puertas del purgatorio.

He ahí la magia de quien avanza en círculos y vuelve a su centro para de nuevo sorprendernos.

Carlos Fuentes señaló que Juan Rulfo cierra «con llave de oro la temática documental de la Revolución». No hay duda de que lo hace desde un registro de acontecimientos irreales que se vuelven reales a fuerza de un lenguaje riguroso y cotidiano. Esa terca ternura y ese amor hacia los derrotados, no obstante sus rasgos de humor negro, parece injertada en los frutos amargos de una infancia rural y de un profundo conocimiento del ser mexicano.

Todo está tocado de un habla tan sencilla que resulta elusiva, de una forma de dialogar y de narrar que no fue aprendida como insumo para la escritura. «Nunca dije: a ver cómo hablan, voy a aprender su forma de hablar. Así oí hablar desde que nací», afirmó alguna vez el escritor, rompiendo la tela de araña de uno de sus largos silencios.

El Llano en llamas es un manual de sombras o un repertorio de orfandades.

Es un libro que deja en el aire una serie de preguntas que parecen montadas en un trípode conformado por la soledad, la muerte y el poder, instancias que desde la antigüedad hasta hoy han sido tres cercos en los que se debate la condición humana.

Leer su obra es una forma de aprender a nosotros mismos •

El Beckett de ella

ANNE CARSON

Visitar a mi madre es como actuar en una obra de Beckett.

Tienes la sensación de atravesar la corteza,
la densa oscuridad *oh no* del pequeño cuarto
con paredes tan estrechas y predecibles.

Un tintineo y el súbito esfumarse de juguetes que pertenecen a la memoria
y sin querer reaparecen perdidos y asfixiados

en la página del dolor.

Muy mal

responde cuando pregunto,

a pesar del (¿era abril?) brillo alegre que roza sus ojos,

«salimos a remar por el lago Como»

escurre apenas de sus labios.

Nuestro amor, *esa chispa de fuego en la locura*,

envuelve el cuarto

azotándolo todo

y se esconde otra vez.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE JEANNETTE L. CLARIOND

HER BECKETT

Going to visit my mother is like starting in on a piece by Beckett. / You know that sense of sinking through crust, / the low black *oh no* of the little room / with walls too close, so knowable. / Clink and slow fade of toys that belong in memory / but wrongly appear here, vagrant and suffocated / on a page of pain. / Worse / she says when I ask, / even as (was it April?) some high humour grazes her eye— / «we went out rowing on Lake Como» / not quite reaching the lip. / Our love, *that halfmad firebrand*, / races once around the room / whipping everything / and hides again.

Hugo Ball

GADJI BERI BIMBA

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji berl bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
velo da bang bang affalo purzamai affalo purzamal lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo
tuffm i zim
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung

KARAWANE / CARAVANA

jolifanto bambala o falli bambala
großgiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju

hollaka hollala
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba-umf

SEEPFERDCHEN UND FLUGFISCHE / CABALLITOS DE MAR Y PECES DE AIRE

tressli bessli nebogen leila
flusch kata
ballubasch
zack hitti zopp

zack hitti zopp
hitti betzli betzli
prusch kata
ballubasch
fasch kitti bimm

zitti kitillabi billabi billabi
zikko di zakkobam
fisch kitti bisch

bumbalo bumbalo bumbalo bambo
zitti kitillabi
zack hitti zopp

treßli beßli nebogen grügü
blaulala violabimini bisch
violabimini bimini bimini
fusch kata
ballubasch
zick hiti zopp

EL LITERATO¹

Vauvert yo soy, el gran ilusionista.
Cientos de flamas circundan mi vista.
Yo me arrodillo en altares de arena,
Astros violetas adornan mis prendas.
El tiempo de mi boca se desprende,
mis ojos y oído a los hombres aprehenden.

Soy del abismo del falso profeta,
que tras las ruedas del sol parapeta.
Del mar invocado en cuernos de furia,
vuelo en el vaho de rezos de injuria.
El tímpano impacto en duro sonido,
cascadas de cadáveres yo cuido.

Soy el secreto de herejes burlones,
un rey de vocales y fanfarrones.
Hysteria clemens canté sin desveno,
en cada figura del desenfreno.
Un poeta, guasón, un literato,
siembro palabras, falaz arrebató.

HUGO BALL (Pirmasens, 1886-San Abbondio, 1927) intuyó con frecuencia el caos, ya como límite, ya como terror: como posibilidad. Su trayectoria vital, llena de convulsiones, lo llevó de ser el joven y crítico filósofo en el sur de Alemania a convertirse en poeta y actor de teatro en Berlín, luego autoexiliado, a fundar el dadaísmo en Zúrich y terminar sus días convertido en católico, crítico de la cultura alemana. Entre los agitados virajes algo permanecía como una llama: cierta energía comburente que lo hacía cuestionar, ya fuera desde el pensamiento crítico, ya desde la poesía, el andamiaje de la sociedad y la cultura de su época, que acusaban agotamiento y decadencia profundos. Se requería una acción de abismo para transformar el

1 DER LITERAT

Ich bin der große Gaukler Vauvert. / In hundert Flammen lauf ich einher. / Ich knie vor den Altären aus Sand, / Violette Sterne trägt mein Gewand. / Aus meinem Mund geht die Zeit hervor, / Die Menschen umfaß ich mit Auge und Ohr. // Ich bin aus dem Abgrund der falsche Prophet, / Der hinter den Rädern der Sonne steht. / Aus dem Meere, beschworen von dunkler Trompete, / Flieg ich im Dunste der Lügengebete. / Das Tympanum schlag ich mit großem Schall. / Ich hüte die Leichen im Wasserfall. // Ich bin der Geheimnisse lächelnder Ketzler, / Ein Buchstabenkönig und Alleszerschwätzer. / Hysteria clemens hab ich besungen / In jeder Gestalt ihrer Ausschweifungen. / Ein Spötter, ein Dichter, ein Literat / Streu ich der Worte verfängliche Saat.

rostro de la vieja Europa: un jadeo anterior a todo orden, un grito recreador. Para 1915, el aún idealista Ball no lo concebía bajo el concepto de «caos», como apunta a propósito del anarquismo en sus *Diarios*: «He examinado mi conciencia cuidadosamente. Nunca daré el caos por bienvenido, ni haré saltar puentes por los aires, ni derogaré conceptos. No soy un anarquista». ² Para 1926, después de la inmensa aventura del dadaísmo, en el ensayo «El artista y la enfermedad del tiempo», establece ya la ignición vanguardista: «En tanto intente [el artista] llegar al fundamento de la Naturaleza sin creer en la figura del Creador, de acuerdo con la prevalencia de sus emociones o de su intelecto, se verá colmado bajo un Caos proteico o una abstracción geométrica». ³

Ball nunca estuvo más cerca de la abstracción geométrica que cuando escribió «Kandinsky», conferencia de 1917 en la que analiza con peculiar fidelidad la obra del ruso; y nunca tan cerca del Caos proteico que cuando creó, en 1916, los precursores poemas fonéticos [*Laut- und Klanggedichte*, en alemán]. Se compartieron por vez primera en un acto del Cabaret Voltaire, por un Ball en un excéntrico atuendo de cartulinas metálicas, que lo hacían lucir «cual un obispo mágico». ⁴ Esta idea aparece también en otro lúdico poema de Ball que aquí se incluye, «El literato» (1922), donde la figura del poeta se describe, no sin profunda ironía, como un chamán, un prestidigitador de palabras, un falaz arrebató. ⁵

Concebidos bajo la potencia y lo lúdico del espíritu dadá, pensados para acontecer en un decir enrarecido y no en la lectura, los poemas fonéticos sondan un estrato abismal de la expresión, anterior a la representación y a cualquier jerarquía —categoría— del lenguaje —es decir, a toda voluntad de dominio a través de la palabra. Aun cuando «Karawane» emula la errancia de una manada de elefantes, estos poemas intentan acceder a un momento anterior, incluso, al planteamiento del enigma poético que proviene del oráculo. Juego puro, quizá la única explicación al ser y al ser del poema. Defasadas antes de cualquier significación, las vocales y las sílabas apenas se unen para formar unidades mayores, cúmulos sonoros seguidos de silencio: una música y un ritmo cuasi primitivos que buscan transformarse proteicos, heraclitanos, en cada imaginario ●

DANIEL BENCOMO

² Las citas de los diarios de Ball provienen de *La huida del tiempo (un diario)*, traducción de Roberto Bravo de la Varga (Acantilado, Barcelona, 2005).

³ Tomado de *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, de Hugo Ball (Suhrkamp, Fráncfort, 1984). Disponible en www.zeno.org. La traducción es mía.

⁴ De *La huida del tiempo (un diario)*.

⁵ Las versiones originales de los poemas fonéticos, así como «Der Literat», provienen de *Gesammelte Gedichte* (Verlag der Arche, Zúrich, 1963). Disponibles en www.zeno.org.

Septiembre

LOUISE DUPRÉ

1.

el fin del mundo
llega ahora
por la mañana

a la hora en que buscas una frase

que pueda aliviar
el terror
de los moribundos

debe de haber
una manera de aproximar
la lengua

sin que ella se estrelle
en el más mínimo movimiento

como un destino
demasiado pesado
para una sola mujer

tú giras, giras
en círculo

en tu boca

2.

poco importa cuál lámpara
puede servir de luz

se trata de recrear
un cierto orden en los ojos

el brillo apenas rugoso
de un arce, un poco de sol
sobre la piel

o dos torres

dos torres arrancadas al cielo
sin nubes
en una ficción enloquecida

la vida es a veces
tan concreta

como esos amantes
en el vacío

las manos anudadas

3.

nada o casi
un amontonamiento

manido
bajo las piedras humeantes

de los restos que tienen
el hedor de las carnes

y sin embargo te empeñas

en ofrecer tu mano izquierda
la que cree
en la claridad de un libro

te sorprendes todavía
al soñar despierto

contra el hombro
de un volcán

4.

nada ni nadie
para esparcir una luz

sobre toda la superficie
de los cielos

nadie para contener
tu destreza
en un solo pronombre

sin vergüenza
engañas
la costumbre de la muerte

como se abandona un amante
que conserva para él sus brazos

una noche te atreverás a decir
en qué momento preciso
la belleza

se vuelve una prueba
sobrehumana

5.

ya no logras mentirles
a tus ojos

que ven
derrumbarse a las ciudades
a la velocidad del vértigo

buscas a pesar tuyo
hacer surgir
la esperanza

en un poema

abandonado a la buena voluntad
de los signos

que continúan a resistir
la realidad

tú ardes
con babel
arruinada

6.

y sin embargo la tierra
permanecerá la tierra

aunque te empeñes
en disculparla

sus sueños no ascienden

más alto que los muros
de las ciudades

repetidamente sitiadas
a merced de los combates

terminas por confundir
el nombre de las víctimas
con el de los vencedores

sin esperar
un portillo
dejando pasar el día

eres una mujer
de poca fe

VERSIÓN DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

SEPTEMBRE

1. la fin du monde / arrive maintenant / le matin // à l'heure où tu cherches une phrase // qui puisse soulager / la terreur / des mourants // il doit bien y avoir / une façon d'approcher / la langue // sans qu'elle se fracasse / au moindre mouvement // comme un destin / trop lourd / pour une seule femme // tu tournes, tu tournes / en rond // dans ta bouche

2. n'importe quelle lampe / peut servir de lumière // il s'agit de recréer / un certain ordre dans les yeux // l'éclat à peine froissé / d'un érable, un peu de soleil / sur la peau // ou deux tours // deux tours arrachées au ciel / sans nuages / en une fiction affolée // la vie est parfois / aussi concrète // que ces amants / dans le vide // les mains nouées

3. rien ou presque / un amoncellement // faisandé / sous les pierres fumantes // des restes qui ont / la puanteur des viandes // et pourtant tu t'acharnes // à offrir ta main gauche / celle qui croit / à la clarté d'un livre // tu te surprends enconre / à rêvasser // contre l'épaule / d'un volcan

4. rien ni personne / pour étendre un lumière // sur toute la surface / des cieus // personne pour faire tenir / ta détresse / dans un seul pronom // sans honte / tu trompes / l'habitude de la mort // comme on délaisse un amant / qui garde pour lui ses bras // une nuit tu oseras dire / à quel moment précis / la beauté // devient une épreuve / surhumaine

5. tu n'arrives plus à mentir / à tes yeux // qui voient / les villes s'écrouler / à la vitesse des vertiges // tu cherches malgré toi / à faire surgir / l'espoir // dans un poème // abandonné au bon vouloir / des signes // qui continuent à tenir / tête à la réalité // tu brûles / avec babel / ruinée

6. et pourtant la terre / restera la terre // même si tu t'acharnes / à l'excuser // ses rêves ne montent pas // plus haut que les murs / des villes // prises et reprises / au gré des combats // tu finis par confondre / le nom des victimes / avec celui des vainqueurs // sans attendre / une trouée / laissant passer le jour // tu es une femme / de peu de foi

Escaques

JAVIER GARCÍA-GALIANO

ELISEO ALBERTO YA HABÍA MUERTO cuando me encontré un peón de madera tirado en la Judengasse de Salzburgo. Era un peón común, blanco, que podía pertenecer a cualquier juego de ajedrez. Estaba entre las piedras, junto a una alcantarilla. Quizá lo habían pisado y pateado. Estaba sucio por el agua antigua de la lluvia.

Aquella noche recordé que John Palfrey me dijo un tarde en el puerto de Leith, mientras bebíamos cerveza de Saint Andrews, que entre las partidas que Vladimir Nabokov ensayaba en su literatura había descubierto una en la que se escamoteaba la falta de un peón. Se trataba, según creo haber entendido, de una trama irónicamente sagaz, cuya clave se hallaba en ese peón fantasma, la cual John Palfrey había descifrado después de diversas relecturas.

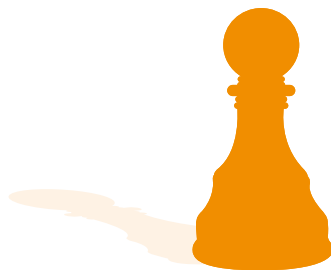
Yo ignoraba que Eliseo Alberto había muerto en el Hospital General de México cuando le escribí una carta desde Salzburgo. Fue un ajedrecista brillante, que derivaba una historia, no siempre imaginaria, de cada movimiento, y que convirtió el juego en un libro inédito: *Tratado elemental de ilusiones*. Quizá hubiera podido referirme algunas historias de peones perdidos.

Tardé en recordar que en una comida en el restaurante Lincoln de la calle Revillagigedo, en el Distrito Federal mexicano, Tomás Pérez Turrent me miró con el escepticismo que cultivaba cuando intenté introducir en la conversación las partidas provincianas que practicaban en el cine Joaquín Pardavé y Fernando Soler. Le pregunté si jugaba ajedrez, pero replicó que sólo sabía de toros...

Me atreví entonces a mentirle con una pregunta: que si había advertido que en la partida con la muerte, en *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman, faltaba un peón.

Me respondió con una mirada que no podía ocultar un desconcierto receloso.

En una página perdida de *El otoño de la Edad Media*, Johan Huizinga refiere que un manuscrito iluminado bohemio contiene la representación más antigua del caos como «un ajedrez incompleto, al que le falta un peón». Alberto Durero todavía se acogió a ese símbolo en algunos de sus grabados.



«El ajedrez es una trampa», me había dicho una tarde de noviembre Afsin Toparlak mientras disponíamos las piezas en el tablero para intentar una partida en el Kartoffelstube de Bremen. «En él todo parece lógico, todo parece corresponder a un orden, todo parece inferirse de ciertos principios, de ciertas estrategias condenadas a repetirse, de iluminaciones geniales que pueden abolir el azar, pero es sólo una descripción del caos».

Como siempre, perdí la partida.

Ciertamente, algunas de las versiones de su origen aluden al ajedrez como un engaño. Una leyenda hindú, se sabe, atribuye su invención al brahmán Sisa, que se había propuesto demostrar a su joven soberano que un rey no es nada sin sus súbditos. Seducido por el juego, el rey le ofreció a cambio la recompensa que deseara. Sisa sólo pidió trigo según una proporción matemática: un grano por el primer escaque del tablero, dos por el segundo, cuatro por el tercero y así sucesivamente hasta el escaque sesenta y cuatro. El rey dispuso que se cumpliera esa petición. La aritmética le reveló a sus tesoreros que el trigo del reino entero no era suficiente para cumplirla.

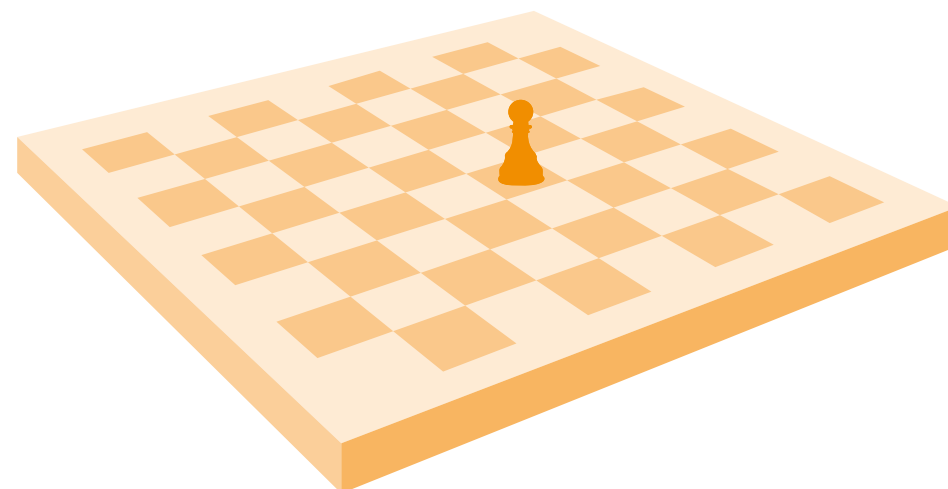
No todos los engaños resultan sutiles. Hay trampas ordinarias que han practicado también jugadores finos y escritores certeros, como alterar la posición de las piezas o sustraer alguna de ellas, de donde procede algo del perturbador misterio de los juegos incompletos de ajedrez.

Karl Kraus no frecuentaba el ajedrez, pero en alguna de las treinta mil páginas de la revista *Die Fackel*, al defender a Madame Riehl, acusada de administrar una casa de mujeres y placer en Viena, escribió que cuando la policía allanó su morada, sólo encontró vasos no siempre vacíos, hielos derretidos en hieleras sucias, colillas de cigarro en ceniceros desgastados y en uno de los vasos, quemaduras de tabaco en mesas, alfombras y sillones, un aroma rancio a perfume barato y un tablero de ajedrez vacío.

Ese día, en los Altos de Jalisco, se grababa una fotografía del sacerdote católico José Reyes Vega, conocido como el «Pancho Villa de sotana», jugando una partida de ajedrez, la víspera de su muerte, con el padre y general cristero Aristeo Pedroza. El ajedrez del padre Reyes Vega estaba hecho de piezas perdidas de diversos juegos, las cuales había reunido pacientemente. «Cuando

un ajedrez quedaba incompleto por la pérdida de una pieza, lo conservaba y lo completaba con la de otro ajedrez», recordaba el sacerdote jesuita Heriberto Navarrete. «Luego decidió formar un ajedrez con las piezas perdidas de ajedreces diversos. Quizá fue sólo una ocurrencia, pero de ella podría inferirse una teología como la de las ovejas extraviadas; la de las piezas perdidas...».

Conservé el peón hallado en la Judengasse por no dejar. Lo guardaba como un talismán en la bolsa derecha de mi saco. Tocar lo me deparaba algo parecido a un consuelo y una esperanza. Sin embargo, una noche, en el café Bazar, cuando Christoph Janacs y yo disponíamos las piezas para emprender una partida, descubrí que faltaba un peón. Lo rebuscamos en la mesa, en los sillones, en la silla, en el suelo. Fue entonces cuando saqué subrepticamente el peón del bolsillo de mi saco y lo coloqué en el escaque vacío ●



Carcaj: Vislumbres

MERCEDES ROFFÉ

VII

*Ya que el hombre padece por no haber
asistido a su propia creación.
Y a la creación de todo el universo conocido y desconocido...*

MARÍA ZAMBRANO

**quién la Creación crearía
sin menester
de algo en que contemplar
un espacio / tiempo incierto
iluminado**

gnosis o hybris

**fugacidad
acaso
adivinada
en los pliegues del día**

permanencia

XIV

**un puente extendido
de una sílaba a otra**

**él
tú
ella
no son todas las personas**

**huellas quizás
de una antigua asamblea
reunida
en honor
de**

**una grieta
en el seno de lo dicho**

lo callado

**un atajo
anudando
la ilusión con su espejo**

XV

**en sueños
contempla la maniobra
incierta
de algo / alguien
más allá de lo humano
o aún por serlo**

**saltimbanqui
transitando
de puntillas
esa cuerda dudosa
de lo real a lo irreal**

no es que dude

**es que derrama
desde lo alto
una tinta salobre
—esquirlas
de lo azul alboreado
herido
de púrpura
vitrificado**

**pero volvamos
al soñador
del sueño
en su apaciguado relente**

**¿lo empujará?
¿lo hará caer?
¿hacia qué lado?**

**¿acaso hay lado
posible
en el fortuito
territorio del sueño?**

**y sin embargo
cae
el equilibrista**

no el soñador

**ni pájaro ni dios ni hombre
o aún por serlo**

XXI

**La diligencia del mago atiende
a aquello que se corresponde:
la niebla con los muros
los cuerpos con los barcos
el tatuaje en el bíceps del aventurero
/ con un cántico herido
o una urna**

**Oscuras son las formas
de la semejanza**

qué es aquí y qué es ahora
vibra
 quizás
en un eterno sueño suspendido
quizás
en un vertiginoso devenir

fugacidad y permanencia
también
se corresponden
mutuamente
se mecen
cada cual a un extremo
de la vara
de luz
que el presti-
digitador
sostiene
en la punta de sus dedos

su acierto
su *prestíge*

XXXV

como trazados por los dedos de la fiebre
estos bosques
 estas
arboledas rojizas
conjuran un rumor
 de hielos
inmolándose en lo oscuro

capricho de un demiurgo otoñal
—viejo vencido—
errática y
suntuosa y
mágica
pesadilla
—quién la crearía—

un volcán invertido
tragándose a sí mismo

un tiempo ensangrentado
devorando a sus hijos

como un perro

y después

 después de todo

(después del verde tierno de la hierba fresca y

 húmeda

 —quiero decir—)

¿dónde el venero

 del mundo? ¿dónde

su animoso final?

¿dónde

 la certera batuta

que marcará otro comienzo?

con las rodillas hincadas
 en la arena
 ofrenda pájaros
 que se cierran sobre sí
 azules
 como senos

lunas morosas, niebla
 renuente
 a la desnudez de la playa,
 al vacilante fulgor
 extremo
 de las catedrales

el galardón acecha tras la escena
 donde perder es ganar
 y ganar, hacerse
 con el último
 jirón de la tarde

Adoradores del caos

JUAN NEPOTE

He descubierto una conspiración para convertir a la ciudad de Guadalajara en el santuario mundial del caos, y ahora es momento de explicar y exponer las pruebas.

Todo inició de la misma forma en que todas las cosas comienzan, así como crecen las uñas: invisible, lenta, inevitablemente. Permitiendo que el azar haga lo suyo, pero fingiendo buscar cierto orden en el propio desorden. Porque a eso me dedicaba cuando todo comenzó: a sistematizar archivos de escritores y científicos, lo que no representa otra cosa que mover cajas, empolvarse las manos, forzar la vista ante papeles antiguos que no tienen importancia, que nunca la tuvieron, aunque siempre haya alguien —una viuda o un hijo desatendidos y en busca de cualquier tipo de venganza, el ambicioso administrador de una universidad— que albergue la esperanza de encontrar, en los archivos de aquel profesor *del que todos decían que era un sabio* o del padre que solía encerrarse por semanas en su despacho, un tesoro necesitado de ser exhibido.

Sin posibilidad alguna de anticipar lo que me ocurriría en las siguientes semanas, gastaba mis días revisando los fondos bibliográficos y las colecciones arqueológicas que la Universidad de Guadalajara recibió en obsequio, hace sesenta o setenta años, directamente del zapotlanense José María Arreola, un estudioso del clima y de los volcanes que también trabajó como antropólogo y arqueólogo; lingüista, inventor, un fascinante autodidacta de intereses poliédricos que extrañamente (digo *extrañamente* para seguir narrando, pero ahora conozco las razones) ha sido olvidado. José María comenzó su educación en el Seminario de Zapotlán a finales del siglo XIX, justamente en los años en que la práctica de la ciencia comenzó a formalizarse en la República Mexicana, cuando en una de sus ciudades más importantes, Guadalajara, aparecieron, con peculiar simultaneidad, instituciones como el Instituto de Ciencias, la Escuela Libre de Ingenieros o la Escuela de Artes Mecánicas, que suplían las funciones de una universidad regional.

José María escribió artículos para el *Boletín del Observatorio Central de la Ciudad de México* y el *Boletín Eclesiástico Científico*, porque dedicó la totalidad de su vida a comprender el universo. Por esto sorprende (pero yo, ahora que los he descubierto a Ellos, no puedo sorprenderme) el reconocimiento casi nulo de su obra y su figura: ni en los vastos volúmenes que forman la *Historia de la Ciencia en México*, de Elías Trabulse, ni en el compacto estudio firmado por Ruy Pérez Tamayo, *Historia general de la ciencia en México en el siglo XX*, se le menciona. ¿Por qué se ha dejado caer una manta de olvido sobre aquel «hombre culto» que estuvo «en comunicación activa, un centro emisor de humanidad, con ideas y actitudes que se ajustan armoniosamente a la realidad inmediata de cada día», como puntualmente lo describió su sobrino, el escritor Juan José Arreola?

(Es claro que si sabemos poco de José María Arreola es porque así lo han decidido Ellos, incluso él mismo, que jugó un papel fundamental para agruparlos).

ara Ga- tra- car

l.lli. Pri- a

se. de ho- e 4 sec- Av. Ro-

TA- JE-

ciudad emplo. Calle 56 No. 257.A, Sector Libertad.

PERSONALES

ITALIANO muy formal edad 36 años desea practicar español con señora de 25 a 30 años. Diríjase carta Juan Manuel 433. Ciudad. Sr. Italo Calvino.

ALQUILERES-LOCALES COMERCIALES

SE SUBARRIENDA LOCAL MUY CENTRICO, ZONA COMERCIAL. TIENE TELEFONO. RUMBO CENTRAL CAMIONERA POR LA CALZADA 5 DE FEBRERO. ESCRIBA AL A-

su y ci m ci di fe 4- SE te bi q l. l. d. t. EN re te re ci T el h. te

Yo intentaba clasificar los archivos de José María Arreola cuando un pedazo de papel afinadamente recortado cayó del interior de uno de los libros polvorientos. Se trataba de un fragmento del Aviso de Ocasión del diario *El Informador*, fechado el jueves 3 de septiembre de 1959. Esto es, dos años antes de la muerte de José María. Pero no fue la fecha lo que más me intrigó, sino el mensaje que ocupaba todo el papel y que alguien había subrayado con tinta verde: «Italiano muy formal edad 36 años desea practicar español con señora de 25 a 30 años. Diríjase carta Juan Manuel 433. Ciudad. Sr. Italo Calvino».

¿Qué hacía Italo Calvino en Guadalajara por 1959? Más aún: ¿por qué han desaparecido los registros de su vida en Guadalajara? Sólo se ha hablado, con poca medida, de los viajes que hizo Calvino a Oaxaca en los años setenta, nada más. ¿Y por qué mintió sobre su edad? Calvino no cumpliría 36 años sino hasta el 15 de octubre. ¿Trataba de esconderse en una identidad positiva? Y si así fuera, ¿a qué se debe que haya conservado su nombre original en vez de anunciarse con otro?

Sin respuesta satisfactoria alguna, salí del almacén de la Preparatoria de Jalisco donde trabajaba, pero conservé en mi mochila el recorte de *El Informador*. Caminé por la calle de San Felipe hasta donde se ensancha para renacer como Avenida México. Llegado a Américas di vuelta hacia el sur hasta Morelos. Me detuve en el puesto de periódicos de Mario y Fabián, sin pensarlo, como respondiendo a una costumbre o a un mandato. Ése fue el segundo hallazgo definitivo: en la esquina de alguno de los diarios que Mario siempre coloca a la vista de todos se leía: «*El aleteo de una mariposa*: se cumplen 50 años de haber sido publicada la Teoría de los Sistemas Dinámicos No Lineales por Edward N. Lorenz, el *padre del caos*». Me enteré de que en 1962 Lorenz era un exmilitar reconvertido en meteorólogo que se ocupaba de una labor insufrible, por rutinaria: probaba modelos matemáticos en una primitiva computadora con la que simulaba el comportamiento del clima. Cada día era prácticamente igual para Lorenz y su juguete de cómputo, hasta que una tarde encontró en la pantalla que la simulación había evolucionado de manera totalmente inesperada, formando una figura que se asemejaba bastante a un par de alas de mariposa. En los primeros días de 1963 (la fecha no es producto de la casualidad, nada lo es) publicó su descubrimiento —el «flujo determinístico no periódico»— en el *Journal of the Atmospheric Sciences*. Así se convirtió en el partero del estudio científico del caos, una de las disciplinas de investigación más socorridas en la actualidad; se ha demostrado que el comportamiento del corazón al bombear sangre a todo el organismo *es caótico*, que las condiciones climatológicas *son caóticas*, que los mercados financieros *son caóticos*. El caos fue obteniendo un asombroso

reconocimiento unánime luego de que, incontenible, inspirado, Lorenz llegara a afirmar: «El aleteo de una mariposa en Brasil puede provocar un tornado en Texas». Y palabras como *equilibrio*, *complejidad*, *orden*, *inestabilidad* o *desequilibrio* se hicieron irresistibles en el lenguaje de todos los días.

El caos se fue apoderando del lenguaje.

Desde entonces han pasado exacta, desenfadadamente, cincuenta años. (Hasta ahora que he logrado adivinar el engaño: ¿por qué el «aleteo de una mariposa»?). Llama la atención que Edward Lorenz haya puesto como ejemplo el anodino movimiento de las alas de una mariposa, cuando podía haber elegido el familiar ladrido de un perro o el majestuoso rugido de un león; hasta pudo haberse referido al pestañeo de una mujer o cualquier otra metáfora mejor lograda. La respuesta no es obvia («Nada en la naturaleza es obvio», le dijo Lorenz a Italo Calvino apenas lo conoció en el París de los años sesenta, y nunca volvió a dirigirle la palabra), pero la localicé en otro libro escrito por el propio Lorenz, que increíblemente se conserva en el acervo que José María Arreola donó a la Universidad de Guadalajara (en esa biblioteca olvidada fui desenmascarando cada una de las pistas que me han permitido, durante treinta y tres días y sus noches, reconstruir esta historia que parecería inverosímil, nombrar lo innombrable, surtir de voz al silencio): una biografía comentada del fabuloso matemático Pierre-Simon Laplace, en cuyo quinto capítulo enuncia —en apenas seis párrafos certeros— las lecturas predilectas del célebre francés. Lorenz nos dice que Laplace era un gran aficionado a la literatura china y menciona, esforzándose en no despertar un interés innecesario o peligroso, que también era un asiduo lector de los estudios de Herbert Allen Giles. No me costó mucho esfuerzo ubicar ese mismo nombre en la *Antología de la literatura fantástica* que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo prepararon hacia 1940, en la que se lo incluye como autor de un dardo envenenado: «Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu».

De manera que la mariposa no fue una consecuencia azarosa, entonces, sino una elección consciente, simbólica.

Un mensaje cifrado por Lorenz.

¿A quién, para qué?

I. LOS INICIADORES

El principio de esa cofradía a la que pertenecieron Arreola, Lorenz, Laplace y otros matemáticos y escritores de talante similar (congregación que supo mantenerse incógnita hasta ahora que me he obligado a iluminar su historia)

tuvo sus orígenes en el próspero territorio francés de la primera mitad del siglo XVIII, luego de que en algún momento del año 1733 un hombre y una mujer se conocieran e inmediatamente iniciaran un romance. No eran jóvenes, pero sí animosos; dos sujetos proclives a contradecir lo ordinario. Ella, Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil, sentía una pasión inquebrantable por la matemática y la física, al punto de convertirse en dueña de la que posiblemente haya sido la biblioteca más completa sobre esos menesteres; hija de un aristócrata, se casó con otro: el Marqués de Châtelet; aguda, curiosa, organizaba célebres convites a los que acudían las personalidades de la época. Así fue como conoció al hombre en cuestión, el poeta y filósofo François-Marie Arouet, *Voltaire*. En aquellos días, la Marquesa de Châtelet era madre de tres hijos, el último de los cuales no pasaba de los ocho meses de edad, y era propietaria de unos ojos color jade que llegaron a provocar los versos de improvisados poetas: *Ah mon amie que dans tel lit, / Pareille philosophie inspire d'appétit!*, o sea que era hermosa pero sobre todo inteligente; a Voltaire se le había calificado como el más inspirado de los pensadores, el ideal del talento europeo. Ambos tenían en común la facilidad para expresarse en inglés, italiano o latín, y no eran ajenos a la ingrata labor de llevar el pensamiento de otras personas de un idioma a otro. Por eso se embarcaron en una travesía compleja: traducir al francés la obra completa de Isaac Newton, afanados en demostrar que la *razón* está indisolublemente ligada a la *naturaleza*.

Esto es, unión, orden, desorden... caos.

Su simpatía por las ideas de Newton los llevó a una certeza: era inminente organizar un grupo de colegas —que debería crecer más o menos clandestinamente— que se encargaran de resguardar el caos del orden, y viceversa; sería una cofradía exclusivamente compuesta por escritores y matemáticos, gente *distinta* cuyo compromiso irrenunciable sería vivir de forma caótica.

En la ciudad de Lyon —tal vez en 1742, quizás en 1743—, una fría mañana de noviembre llegó el matemático Jean D'Alembert al albergue adonde había sido misteriosamente citado: «Monsieur D'Alembert: Je suis l'intersection de toutes mes expériences», leyó en una hoja asimétrica que llegó sin firma a su domicilio; *Yo soy la intersección de todas mis vivencias* y, debajo de la inquietante oración, los datos para llegar al albergue localizado en la entrada de Lyon. Allí se develó el misterio: los enigmáticos anfitriones no eran otros que la Marquesa y Voltaire. De la encerrona que se prolongó por tres días surgió un plan detallado y una estrategia concisa, incluso un invento: en recuerdo de la biblioteca de Alejandría invocaron una palabra surgida de la combinación de tres vocablos griegos: *En-cyclo-pædia*, es decir, el conocimiento reunido y ordenado, circular, un «diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios, para una sociedad de gente de letras».

Elaboraron también un manifiesto que no fue dado a conocer, pero cuya versión manuscrita yo localicé entre los papeles de José María Arreola: «En medio de todos los gobiernos que deciden el destino de los hombres, en el seno de tantos Estados, la mayoría de ellos despóticos, existe un reino que sólo tiene influencia sobre la mente. Es el reino del talento y el pensamiento».

(El texto no admite cavilaciones: desde el inicio se propusieron urdir finamente una conspiración que los llevara a conquistar un pedazo de tierra, sin que en ese momento explicaran dónde o cómo, para la adoración del caos).

La Marquesa du Châtelet murió en 1749, pero los otros dos cofrades continuaron con el plan: D'Alembert convenció al filósofo Denis Diderot de echar a andar la descomunal empresa libresca que comenzaron a publicar en 1751, apoyados en un millar de tipógrafos, impresores y encuadernadores, y que se extendió por varias décadas; la publicación de la —afrancesada— *Encyclopédie* consumió la vida de muchas decenas de redactores y a no pocos los condujo a terminar en prisión. Ésa fue la primera acción —memorable y contundente— para difundir mundialmente la palabra y la idea, el significado y el significante, del caos.

Pero el plan original exigía la presencia de una pieza más sobre el tablero, y fue otro matemático quien la colocó. En el crispado territorio francés de la segunda mitad del siglo XVIII, el cuarto miembro de los fundadores del grupo, Pierre-Simone Laplace, hizo pública una sugerencia provocadora: «Si existiera un *demonio* cuya inteligencia le permitiera conocer en un instante dado la posición y velocidad de todas las partículas del universo, además de las fuerzas que actuaran sobre ellas, y también fuera capaz de realizar los cálculos necesarios, entonces este sujeto *podría conocer* todo el presente, el pasado y el futuro».

El caos —que aún no había sido volcado en gráficas, axiomas, novelas o poemas— había sido desatado, y con furia.

Los años siguientes no fueron sencillos: los allegados a la *Encyclopédie* fueron perseguidos; en 1778 murió Voltaire y seis años después D'Alembert. El orden social fue trastocado en Francia y hacia 1789 detonó la Revolución; apenas pasado un lustro era decapitado Antoine de Lavoisier. El caos —que aún no había sido volcado en gráficas, axiomas, novelas o poemas— había sido desatado, y con furia. El único sobreviviente del grupo fundador era Laplace. Sin saber muy bien de qué patrimonio era legatario, se dedicó, rozando la locura, a encontrar a alguien con quien pudiera mantener vivo el espíritu de la cofradía. No hay detalles que nos ilustren cómo dio con Sophie Germain, descendiente de una familia de orfebres con cierto abo-lengo burgués. Su padre, Ambroise-François Germain, era un fervoroso admirador de Arquímedes. Seguramente el encuentro entre Laplace y la más pequeña de los doce hermanos Germain sucedió en 1795, cuando Sophie tenía diecinueve años de edad y había leído ya, con inusitada profundidad, los tratados de Euclides y la versión francesa de la obra de Newton; por consejo de Laplace, Sophie Germain se inscribió en la universidad, usurpando el nombre de un viejo alumno que años atrás había desertado, y asistió a los cursos de la École Polytechnique disfrazada de varón. Le bastaron unos meses para dilucidar por cuenta propia el sendero que habría de seguir en el campo de la matemática; segura y autodidacta (este rasgo no es casual, nada se deriva de la casualidad) desarrolló una tarea rabiosamente original en el ámbito de las matemáticas aplicadas.

Sobre todo, destacó (pero hasta ahora nadie estaba enterado) por encargarse personalmente de elegir a quienes habrían de perpetuar los anhelos de los fundadores (la Marquesa, Voltaire, D'Alembert y Laplace) y hacer crecer el grupo, ponerle un nombre, mudar de geografía; dirigir sus pasos hacia su verdadero destino.

II. LOS SEGUIDORES

En 1825, Inglaterra no era el mejor sitio para nacer. Pero, ajenos a esa verdad, el profesor de matemáticas George Huxley y su mujer, Rachel Withers, se decidieron a fundar una dinastía; el segundo de sus hijos fue llamado Thomas Henry Huxley y nació el cuarto día del cuarto mes de aquel año. Y el día exacto en que llegó a la edad de cinco años, Thomas Huxley conoció a Sophie Germain, que había viajado a Ealing para visitar al patriarca Huxley. El pequeño Thomas y la señora Germain hablaron por varias horas. No hay registro de la conversación, pero sabemos que, antes de marcharse, la mujer le entregó al niño un baúl de dimensiones medianas con las notas que tomó D'Alembert de aquella reunión fundacional en Lyon, el primer plan de la obra de la *Encyclopédie* y una descripción muy precisa, escrita por

la propia Sophie, de lo que Huxley debía hacer con todos esos papeles y hasta con su propia vida: reorganizar el grupo, unir, ordenar, desordenar... Al año siguiente, cuando la virtuosa Sophie Germain murió víctima de un tumor cancerígeno en el seno, Huxley comenzó a tomar en serio lo que le había escuchado decir. Abrió el baúl y dedicó varias semanas a estudiar cada detalle de su contenido hasta descifrar todos los mensajes ocultos. Sabemos que fue Huxley quien descubrió ese acróstico en el cual estaban —intercaladas en la tercera y séptima letra de cada línea manuscrita por Voltaire— las letras que formaban la palabra G-U-A-D-A-L-A-J-A-R-A. Huxley sintió (y efectivamente así había sido dispuesto: yo lo puedo asegurar) que cada palabra, cada número, toda ecuación, había sido pensada y escrita sólo para sus ojos y su entendimiento.

Entre los diez y los veinte años de edad, Thomas Henry Huxley leyó todos los libros y se convirtió en un autodidacta (no tenía otra opción) ejemplar. Luego estuvo a punto de pasar los rigurosos exámenes de la Universidad de Londres para obtener un título como médico pero, invenciblemente aburrido, no se presentó al último examen. En lugar de eso ocupó su tiempo en criar hijos, y después, con felicidad superlativa, nietos. Pero antes de depositar sus esperanzas en su nieto favorito, Huxley se ocupó de buscar nuevos cómplices para consolidar el anhelo de los fundadores de la cofradía. La primera que entró en escena fue Sofía Vasilévna Kryukovskaya, una de las dos hijas de un oficial de artillería ruso, nieta de un matemático y astrónomo de origen polaco, a quien no le habían permitido ingresar a la universidad, sencillamente porque las mujeres no debían hacerlo. En un derroche de autodidactismo, Kryukovskaya desarrolló la solución completa para el movimiento de un cuerpo rígido alrededor de un punto fijo considerando que el centro de gravedad del cuerpo gira en torno a su eje de simetría; esto es, desarrolló la descripción matemática del —caótico— baile de un trompo. El siguiente cofrade fue otro francés, Henri Poincaré, a quien le fue encomendado expresar la primera declaración pública a favor del caos: «¿Por qué les cuesta tanto a los meteorólogos predecir el tiempo con certidumbre? ¿Por qué los chubascos y las tormentas parecen llegar por casualidad, de modo que mucha gente considera natural rezar para que llueva o para que haga buen tiempo? Observamos que, en general, las grandes perturbaciones se producen en las regiones donde la atmósfera está en equilibrio inestable. Los meteorólogos ven claramente que el equilibrio es inestable, que un ciclón se va a formar en algún lugar, pero no están en condiciones de decir exactamente dónde».

Pero lo más urgente —de acuerdo con el plan original— era contactar a alguien en Guadalajara, la tierra prometida para el caos, según el acróstico descubierto por Thomas Huxley entre los papeles que recibió de Sophie

Germain. La solución llegó de parte de Poincaré: confesó que había hablado con la polaca Marie Curie, quien le había asegurado que mantenía una amistad epistolar con cierto personaje de Guadalajara dotado de cualidades invaluable: José María Arreola. A la muerte de Huxley en 1895 el grupo ya estaba conformado por varias decenas de miembros repartidos entre Francia, Inglaterra, México, Argentina, Uruguay, Italia, Polonia, y se reconocían varios liderazgos; incluso, ya se había elegido un nombre para el grupo. Hay sospechas (José María Arreola suscribía esta hipótesis) de que fue Jorge Luis Borges quien aventuró la urgencia de tener un nombre para identificarse, y que fue él mismo quien bautizó al grupo como *Adoradores del caos*. Y los Adoradores (esto parece tener una nitidez irrefutable) se decantaron por la lengua española gracias a la cantidad de sinónimos que admite para la palabra *caos* y que supera, aunque sea por poco, al francés, que había sido la primera y obvia opción. Además, en lengua española es posible construir frases casi mágicas repitiendo las mismas letras, pero cambiando levemente su ordenamiento: *cosas del caos*, por ejemplo.

A partir de ese momento los eventos se sucedieron con pasmoso vértigo, como la caída de un castillo de naipes: antes de que el caos los dominara a Ellos mismos era inminente arrancar la siguiente etapa del plan, así que se organizaron acciones mayúsculas. En ese ambiente llegó Jorge Cuesta a Francia en los años treinta del siglo XX. Cuesta formaba parte de uno de los grupos más ilustres de la vanguardia literaria en México, los Contemporáneos, y era uno de sus miembros más huidizos; le llamaban *El Alquimista*, no sólo porque se había formado como químico en la Universidad Nacional, sino también a causa de esa peculiar manera de mezclar en una sola conversación ideas tan disímiles como inéditas —un estilo «caótico», llegaron a decir algunos de sus colegas poetas. Además, Cuesta sobresalía por esa costumbre de fijar la mirada en objetos que nadie más percibía, como si estuviera siempre mirando lo etéreo (un rasgo que sus biógrafos han pasado por alto, pero que a mí se me reveló como una prueba clara de que Cuesta estuvo involucrado con los Adoradores), y su función para apuntalar la cofradía no fue menor: jugó un papel determinante como enlace entre Francia y México. En el caluroso verano de 1928, *El Alquimista* visitó en París, *inesperadamente*, a André Breton: «uno de esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno a la escuela literaria gobernada por él, no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria», confesó en un artículo publicado en el diario *El Universal* hasta 1935. ¿Por qué esperó siete años para hablar de una experiencia que lo había intranquilizado tanto? Porque detrás de todo estaba un plan concebido con la precisión de un relojero, desde luego. Las gestiones

de Cuesta fueron acertadas y en abril de 1938 Breton desembarcó en suelo mexicano a bordo del *Orinoco*. Venía de haber entregado a la imprenta su *Diccionario del surrealismo*. Y más relevante aún para el enlace mexicano de los Adoradores: Breton dejaba una Europa en la que se fraguaba la Segunda Guerra Mundial, eran los días en que Johan Huizinga publicaba su célebre *Homo ludens* —enorme ensayo acerca del papel fundamental, caótico desde luego, del juego en el devenir de la humanidad— y Jean-Paul Sartre hizo lo propio con *La náusea*, todo un aparato filosófico que situó el existencialismo a partir de una novela con una influencia inconmensurable.

Los Adoradores hacían sus movimientos con fidelidad y sincronía: caos por todas partes.

Así que André Breton desembarcó en un México convulso, sustancialmente caótico, luego de que el presidente Lázaro Cárdenas aplicara la Ley de Expropiación en contra de las empresas extranjeras que sustraían petróleo del subsuelo. La visita de Breton a México era un paso ineludible en el ajedrez de los Adoradores. Ya en aquel momento los surrealistas habían sabido defender la celebración pública del caos disfrazado de azar o automatismo en contra del razonamiento y el pensamiento sistematizado, seguidos por científicos desde cuyos laboratorios socavaron el pensamiento lineal y las reflexiones garantizadas por los esquemas efecto-causa que podrían ser verificados a través de los sentidos. En cuanto llegó a Guadalajara —incapaz de disimular su emoción—, pidió que le indicaran dónde intersectan las calles Hidalgo y Liceo. Allá Breton encontró un palacio en ruinas, un edificio barroco cuyo esplendor original había sido deteriorado por la fricción de los años, cuyos «ángulos del patio, semicubiertos y resguardados por medios improvisados, servían de refugio a familias enteras de pordioseros que se entregaban, tan a sus anchas como los gitanos en sus campamentos, a sus ocupaciones y a sus juegos». Rápida, instintivamente, Breton lo reconoció: era el Palacio de la Fatalidad, esa «conquista hecha por la imaginación en el reino de la realidad», una especie de trinchera en la cual se verificó el primer encuentro de los Adoradores en la mismísima ciudad en donde se sentían llamados a erigir su santuario. No se trató de una visita fortuita o el paso inexacto por un lugar para turistas. Estuvo ahí *por algo y para algo*: en el Palacio de la Fatalidad, por primera y única ocasión, André Breton se reunió con el sabio José María Arreola y con Aldous Huxley, el nieto favorito de Thomas Henry Huxley y autor de ese elogio al caos que es *Un mundo feliz*.

Fue José María quien desgajó el silencio luego de haber cruzado el último umbral que conducía al cuarto patio del Palacio de la Fatalidad, al divisar unas sombras inasibles: «Hoy no pienso pensar»; «¡Qué fácil es ver un árbol caído y qué difícil verlo caer!», escuchó como primera respuesta cómplice;

«La más sorprendente de las coincidencias imaginables sería la ausencia completa de coincidencias», fue la segunda. Y vinieron sesiones interminables en las que se mezclaba, caóticamente, el francés con el español, dado que Breton no hablaba inglés.

Y el futuro siguió al pie de la letra lo que ahí se decidió.

III. PRACTICANTES

Mientras André Breton organizaba, más allá del océano, la mítica reunión de Guadalajara con Aldous Huxley y José María Arreola —a través de cartas que no me ha sido dado recuperar—, en esa misma ciudad, en el año de 1935, un hombre de contagioso entusiasmo, hijo de un contador público, nieto de un especialista en construcciones hidráulicas y amigo de la familia Arreola, recibió su título como ingeniero civil. Deslumbrado por la química desde su infancia, Jorge Matute Remus combinó la estética con las matemáticas para forjarse una carrera original y prestigiosa en el ámbito de la ingeniería; pocas personas en el mundo podían presumir de su capacidad para construir estructuras que desafiaran al caos. No es posible inferir quién inició a Matute Remus entre los Adoradores, pero lo cierto es que se convirtió en un practicante elemental; para el antepenúltimo mes del año 1950, Matute Remus había logrado escalar hasta una posición estratégica: era el rector de la Universidad de Guadalajara. Desde ahí su única misión consistió en realizar un acto espectacular que sintetizara la fortaleza que los Adoradores habían alcanzado, y que al mismo tiempo sirviera como experimento para anticipar las reacciones de la gente ante hechos demostrativos de caos puro. Matute Remus no lo dudó: era necesario recurrir a aquel sueño que tuvo en su adolescencia, cuando imaginó que el edificio de departamentos frente a su casa había sido movido repentinamente hasta ser colocado dos cuadras más adelante, entre la tienda y el parque. «Era el acto perfecto. No había afrenta mayor contra la predictibilidad que mover un edificio de su lugar original», anotó en su diario. Acto seguido elaboró un extraordinario sistema constructivo de desplazamiento como nunca, en ningún lugar del mundo, se había visto. Y se dispuso a aplicarlo en el emblemático inmueble que la compañía de Teléfonos Mexicanos poseía en la esquina de las calles Juárez y Donato Guerra: en unos cuantos días del mes de octubre, Matute Remus desplazó ese edificio de cerca de dos mil toneladas a lo largo de doce metros, sin que ninguno de los empleados de la empresa telefónica percibiera ni el más mínimo cambio en su rutina, sin que se interrumpiera el sistema de telefonía en Guadalajara ni un solo minuto; solamente se registró el reporte de cuatro personas que mientras hablaban por teléfono oyeron algo de interferencia, un ruido «difícil de describir» pero que ellos calificaron de «caótico».

Los Adoradores estaban alcanzado el más depurado nivel de práctica.

Cuatro años antes de la hazaña de Matute Remus, el uruguayo Felisberto Hernández había sido enviado a París, donde fue recibido por Jules Supervielle y Roger Caillois, a quienes saludó en la Gare d'Austerlitz: «No sólo me gusta viajar por distintas ciudades, sino por artes y ciencias». Culminado su entrenamiento intensivo entre los Adoradores, volvió a Montevideo en 1948 para hacer de su vida un despilfarro de caos: se unió en matrimonio con una mujer a la que conoció con el nombre de María Luisa de las Heras, pero que resultó ser una espía soviética, sin que él nunca supiera su verdadera identidad; dedicó sus noches a escribir cuentos perfectos, protagonizados por retorcidos encubrimientos y falsos mensajes sin fin, pero transcribió gran parte de su obra en un sistema taquigráfico que concibió durante sus largos años como taquígrafo de la Imprenta Nacional y hasta la fecha nadie aún ha sabido cómo traducir aquellos garabatos de fina estética.

Por si fuera poco, Felisberto Hernández llevó a cabo los preparativos para que Italo Calvino realizara esa primera y secreta estancia en Guadalajara; él mismo hizo posible el encuentro entre el patriarca Calvino, el fabulador Juan José Arreola —en el tiempo en que Italo Calvino vivió oculto en Guadalajara visitó todos los martes al cuentista Juan José Arreola, a quien le escuchó decir: «Cada hombre es una bomba a punto de estallar», profunda enseñanza, que Calvino reinterpretó, tal vez para camuflarla, en *El barón rampante*: «Todos llevamos un caos interno»; no debemos pasar por alto que, en su adolescencia, Juan José Arreola fungió como profesor de matemáticas, allá en su natal Zapotlán; tal vez ése haya sido su primer acercamiento con el caos, pero lo cierto es que quien lo inició entre los Adoradores fue su tío José María—, el dramaturgo Tennessee Williams —quien fue elegido para postular el lema de los Adoradores, trago amargo que libró velozmente y al primer intento: «Siempre estoy en crisis, eso para mí es la normalidad»— y el cancionero Pepe Guízar, quien a falta de contactos con el resto de la cofradía debido a su desinterés —mala decisión que nunca se cansaría de lamentar— por las matemáticas y la literatura, hizo un esfuerzo inhumano hasta colarse en la segunda y definitiva reunión en Guadalajara; inclusive, Guízar llegó todavía más lejos y, sin que mediara solicitud alguna por parte de los Adoradores, en 1954 se aventuró por cuenta propia a escribir una oda al caos —y al lugar que siempre han querido conquistar para Ellos—, que adquirió una letal popularidad y en cuyo coro se adivina una forma iterativa que puede ser intachablemente representada por la geometría de los fractales: «Guadalajara, Guadalajara / Guadalajara, Guadalajara...». Aquella reunión (la última) fue en La Bombilla, la churrería que don Juan González Arreola abrió en la calle Penitenciaría, luego de haber aprendido de tres

madrileños emigrados a Guadalajara hacia 1952 la técnica tradicional para hacer churros. La Bombilla fue (sigue siendo) un genuino laboratorio en el que González Arreola consiguió depurar el método para desafiar al caos y elaborar los churros perfectos, aplicando diversos aspectos de termodinámica, recreando condiciones eminentemente caóticas sobre el ardoroso aceite al contacto con la masa.

¿Debemos a la casualidad que el trabajo original de Edward Lorenz sobre el caos y el batir de las alas de una mariposa haya sido publicado en 1963? No, evidentemente. Todo había sido diseñado entre churros en La Bombilla: Carlos Fuentes publicó en 1962 *Aura*, en donde pretende hacer ficción con una vivencia real del propio Calvino: la idea de que el aviso de ocasión clasificado es un sitio inequívoco para tentar al destino; fue entonces que Lorenz se topó en la pantalla de su computadora con una mariposa que él no había convocado. Así fueron alistando los preparativos para el año de 1963 (hace medio siglo, exactamente: esto no lo debemos olvidar), cuando se escribieron los episodios más gloriosos de los Adoradores: la mariposa de Lorenz —metáfora digna del ingenio más elevado, como de los tiempos de la Marquesa y Voltaire— fue apuntalada por dos novelas (ése fue el plan desde un principio): *Rayuela*, de Julio Cortázar: «...no había querido fingir como los bohemios al uso que ese caos de bolsillo era un orden superior del espíritu o cualquier otra etiqueta igualmente podrida» (*caos de bolsillo*, un burdo intento de distraer a quien sabe leer entre líneas) y los 288 trozos que integran el mosaico de *La feria*, de Juan José Arreola: «Yo creo, en mi humilde opinión, que ha llegado el momento de tomar muy serias e inmediatas providencias. Por lo pronto, gestionar ante el señor Arzobispo que se nombre un párroco auxiliar, de preferencia joven y enérgico, que ponga orden en el caos». Este par indisoluble de novelas (hay diálogos completos que se repiten, historias que nacen en uno de los libros y continúan en el otro; Seymour Menton estuvo a punto de darlo a conocer, pero fue silenciado, quién sabe cómo) representa un festejo del caos: son fragmentarias, y por lo tanto impredecibles, zurcidas a base de capítulos sueltos, casi independientes, que admiten lecturas no lineales, múltiples, inclusive contradictorias.

Así, Lorenz, Cortázar y el más joven Arreola —cabales practicantes del caos— fueron los elegidos para revelar a la gente la magnitud del caos en la naturaleza, bajo el amparo de Italo Calvino: «El conflicto entre el caos del mundo y la obsesión humana de encontrar un sentido a las cosas es un patrón recurrente en todo lo que yo he escrito». Las secuelas, las implicaciones, las estrategias complementarias cayeron como un relámpago: apenas iniciado el año 1964, Benito Castañeda cumplió la comisión de colocar en un punto neurálgico de Guadalajara, en el mismísimo frontispicio del

Teatro Degollado (cuya puesta en escena inaugural —que nadie lo pase por alto— fue otro guiño de los Adoradores: *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón) una oda al caos, definitiva, lapidaria, el símbolo axiomático de que Ellos habían conquistado Guadalajara: *Que nunca llegue el rumor de la discordia*.

Luego, ante la inesperada incertidumbre, se impuso un silencio (¿obligado, pactado?). Muerto José María Arreola la cofradía se dispersó (o tal vez reunieron fuerzas, mejoraron sus códigos de seguridad para despistar a los extraños). Lo cierto es que la semilla del caos había sido implantada con éxito (de acuerdo con el plan, quiero decir); los 740 mil 396 habitantes de Guadalajara en 1960 se transmutaron en un millón exactamente el 8 de junio de 1964 (¿quién puede, a estas alturas, apelar a una supuesta «casualidad» para explicarlo?).

Ha transcurrido exactamente medio siglo desde la publicación de la gran obra de Edward Lorenz; en unas semanas sucederá lo mismo con la de Julio Cortázar y en unos meses será el turno de Juan José Arreola. Algo inminente está por ocurrir aquí mismo, en Guadalajara (¿quizás el acto magistral que siempre prometió Thomas Henry Huxley?). Sería ridículo apelar a las coincidencias para entender que en 2013 haya sido yo quien colectara las pruebas para explicar esta antigua conspiración para convertir a la ciudad de Guadalajara en el santuario mundial del caos (¿seré yo mismo parte del plan?). Porque, ¿cuáles son las condiciones para que ocurra un descubrimiento? Demasiada tinta se ha malgastado buscando palabras que describan con veracidad la sensación que experimenta un científico en el momento de hacer un descubrimiento; la hondura de pensamiento que presumía uno de los padres de la metodología científica de trabajo, el caótico Francis Bacon, se resume en una reflexión tan feliz como atrevida: «Los descubrimientos se deben más al azar y a la experiencia cotidiana que a la ciencia». Pero al pasar de los años, Voltaire, maliciosamente, supo imponer una idea contraria: «El azar es una palabra vacía de sentido; nada puede existir sin una causa». Aquel falso optimismo triunfó por largos años hasta transformarse en terquedad a principios del siglo XX, cuando Albert Einstein se jactaba de que «El azar no existe; Dios no juega a los dados», seguramente recordando que el Nietzsche de *Así habló Zaratustra* quiere ver en el cielo «una mesa de dados para jugadores divinos». El asunto lo trató de zanjar un venerado miembro de los Adoradores, Ilya Prigogine: «No hay que creer que las teorías científicas son las leyes ocultas del universo, y que son simplemente reveladas por los investigadores al azar de sus descubrimientos».

Descubrimiento, juego, azar, caos... ●

Niño nudo

AGUSTÍN BASAVE B.

Eres niño y eres nudo

Eres mi nudo

Eres nudo de encono que desamarra mi fe

Eres nudo de fe que amarra mi encono

Eres nudo de amor que ata mi vida

Eres nudo de vida que desata mi amor

Eres nudo y vives en mi garganta

Eres nudo y eres niño

Eres mi niño

Blackwater

LUIS ALBERTO ARELLANO

Es por eso que pregunto
si sabes descifrar los sueños.
Espero tu respuesta pronta, amable, afirmativa.
O es que los sueños,
aquella actividad craneana que se despliega en estado rem y nos limpia
poro a poro,
decía, los sueños están condenados
a terminar en el arroyo continuo de la nada.
El olvido viene en pliegues.
Es por eso que pregunto.
Todo comenzó como un domingo cualquiera, habían caído las bombas:
no internet, no gobiernos, sólo tribus y astucia. El tipo de pueblo que te
gustaría conocer.
Vino uno que se llama
como cualquiera de los apóstoles
y me pidió acompañarlo con otro que vende medicamentos.
Es decir, que antes de las bombas y la fuga eléctrica administró farmacia
y tiene bajo su custodia (armas y fuego permanente)
grandes pociones que alivian
las membranas sutiles del cuerpo.
Siempre he dicho que lo cutáneo es un estuche de terciopelo.
Dentro encontrarás bisutería que algunos ahora comen golosos por falta
de cabra.
Éste, el bíblico, tenía auto que aún funcionaba.
En la cajuela cargaba un zombie que intentó mordirme.

Lo guardaba ahí porque el zombie olía
perfecto el combustible para el auto.
Como un zombie varita de zahorí, pero para hidrocarburos refinados.
Llegamos al otro, el de los narcóticos y los niños jugaban con cabras
montañesas, evidentemente radiactivas, su pelaje cubría hasta las
pezuñas y su cornamenta se cruzaba por su frente en una X muy
glamourosa. Muy alfa centauri. Cómo dices que se llama
a eso: glosolalia, oráculo o esquizofrenia.
Oligofrénico me decían en las calles.
Los tipos del mendicamento, pareja, querían a cambio el zombie zahorí.
Lo dejamos, lo comieron.
Así de simple el mercado cuando no hay leyes.
Trataron de venderme un niño de los de la calle.
Pero tú sabes que ya tengo hijos, uno.
Para qué más reveses argumentales,
para qué la retórica del yo lo digo.
Entonces los niños empezaron un juego que les divertía mucho.
Tomaron a una cabra, la mayor,
le rompieron las piernas con una barra de hierro
y luego azuzaban al animal para que los embistiera.
Entre gemidos de dolor y furia la cabra lanzaba cabezadas que eran
débiles empujones para los niños.
Qué crees que signifique.
Significa algo, seguro.
Como los temblores de tierra, que significan acomodo de las placas
tectónicas. Liberación de energía. Puntos para el planeta.
Como los ovnis que significan NUNCA ESTUVIMOS SOLOS.
Como los árboles secos que significan destierro.
Somos un ciclo de caballos batiendo la estepa sin mucha certeza de sus
límites.
Por eso las estrellas permanecen mudas, porque no saben hablar como
nosotros.



Sé que no has respondido.
Tus razones tienes: horror, olvido o ignorancia.
Todo es válido ahora que la vida flota

como a capas entre los humos de los cadáveres.
No sueño frecuentemente.
Por eso me pregunto qué significan.
Los egipcios lo tomaban en serio.
El faraón soñaba peste y ipaff!,
caían las langostas a volver noche el día.
Los griegos no andaban muy lejos.
También tenían que interpretar los sueños.
Además había truco.
Los durmientes podían comunicarse con los muertos.
Aesclepio fundó una práctica de sanación
basada en el sueño.
El asunto era sencillo.
Llegabas, como podías, a cualquiera de sus templos,
dormías esa noche en el piso
y el dios médico brujo te visitaba,
auscultaba y recetaba en sueños.
Al amanecer procedía pagar el hospedaje de esa noche única. O sea que
el sueño era una avenida de ida y vuelta.
Pero nosotros ni la gracia de Moctezuma que soñó su caída. Porque
hemos
perdido la claridad onírica.
Soñamos en idiomas extranjeros,
con vicios extranjeros.
Normal para esta decadencia.
Pero seguro tú sabes qué significan.
Los has estudiado.
Seguro tú reconoces sus bordes.
Te molesto con esa certeza.
Vino otro sueño.
Dos días después del primero.
Yo cuidaba un flanco de un fuerte militar.
Estábamos armados y entrenados.
Y vino una granada a volar la puerta en la que me apoyaba. Perdí un ojo
y la mandíbula colgaba.

No sentía dolor, sino presión en el ojo.
Como cuando tienes un ojo flojo: ambliopía.
Síndrome del ojo perezoso.
Algo de eso se esconde en mis dioptrías cotidianas.
Y yo hablaba y hablaba con la gente,
pedía instrucciones, recibía y transmitía órdenes,
pero nadie se atrevía a decirme que todo era un sonido gutural y que mi
mandíbula colgaba del lado izquierdo,
unida por el tendón al cráneo,
pero que el lado derecho había caído
y estaba y no estaba.
Nadie me advertía que no hablaba más,
sino gemía muy mamífero,
pero que la comunicación oral había pasado sin dejar muchas huellas.
Aparecía en el sueño el mismo del nombre bíblico
y con cara de asco unía mi mandíbula
al lado derecho del cráneo, pero no se ajustaba.
Los sonidos eran peores en su definición.
Hice lo único sensato en ese momento y tiré con fuerza del lado
izquierdo para desprenderla toda.
Qué crees que signifique esto.
Las cabras radiactivas y la mandíbula suelta tendrán relación entre sí.
Te mando saludos.
Espero que tu familia encuentre sosiego pronto.
Todos por acá estamos contigo y los tuyos en este momento.
Espero tu respuesta pronta, amable, afirmativa.



Graciela Araújo

CARTA ORAL A SU AMOR DE AIDÍN ZOARA

Si el amor nos conoce —aunque no nos veamos—
y hemos hecho esta casa al leer nuestros besos
por el método Braille —es decir, colocando
mis labios en los tuyos hasta oír cómo tiemblas
y tú tocar los míos como el sol a un sembrado.
Y si aquí, sobre el túnel largo de mis pupilas
—las que no pueden verte y te saben de oro
igual que una paloma que se hubiese subido
en la rama más alta de los jacarandaes—,
has tendido tu agosto y el calor de una playa
donde nada es visible sino la transparencia
de tu piel semejante a los tréboles altos
que han crecido de noche.

Y, si aún más, estos ojos
que no han visto tu luna ni el color que respiras
ni saben si tu frente se parece a una nube.
Y no conocen cuánto tarda el tiempo en ponerse
del tamaño del ave que has plantado en mis manos
o cómo crece el agua más allá de Río Quinto.
Mas, de pronto, se explican lo oculto de algún mundo
cuando hueles a locro y a pan que se entretiene
en decir que has venido. Pues toda la ascendencia

de la calle —que habla por tus pasos que suenan
a cascos de un caballo y a un país diferente—
va diciendo que vuelves con una brisa nueva
y un gran parque por dentro; que vendrás a mi boca
de otra forma y no como suelen ver los que tienen
su visión en el iris.

Si toda la familia
de las cosas que cantan no explicara a mi oído
que acudes a traerme de esa luz que es posible
y a hacer que mi cintura se emocione del aire
cuando estás a mi lado...

Si no fueses tan ciego
como soy yo, amor mío —tú, que sabes sin nadie
donde ardió la mañana—, y pidieses no verme
como yo no te veo. Y me olieses en cada
mejilla de los ceibos, como sabes te huelo
hasta hacerme en tu aroma una sábana joven
que te abraza despacio.

Si todo así es hermoso,
según es y ahora mismo, sin hallar correcciones,
y en el tacto se explican colores y figuras
y ciudades que andan sin tener lazarillos
al dormir nuestros ojos,

¿por qué no así felices,
sin temerlo, amor mío?

¿A qué ver, dime, entonces?

LA TORRE DE LONDRES

Camino hacia mi amante
me mira
desvió la impiedad

siglo

quisiera
que la memoria fuera
un laberinto
la última vez
aquel día en el altar y él

¿dónde?

El barrio chino

París, Londres
y un loco del amor hablando
dice:
¿El olvido existe?
Byron y Shakespeare lo miran

Mi amante allí

siglo

Mi ropa quedó en una maleta
el olvido
ese último rostro
aquella piel oscura
la última, la penúltima
inocencia.

Camino hacia mi amante

nos abrazamos
y el loco riéndose me dice:

«no hay nadie. Son tus brazos
y el aire».

Adrián Curiel Rivera

NO SÉ CÓMO VINE A PARAR AQUÍ

con el diablo. Es un diablo estereotipado, pero negro, no rojo. Y brilla con un raro lustre. Accedo —¿accedo?—, me arrastra atravesando espejos que llevan a otra dimensión, yendo de espaldas y rompiendo paredes con mi nuca hasta que la perspectiva de lo que está delante se aleja vertiginosamente de mí y se coloca encima, como un cielo, como una cúpula de objetos, mientras sigo descendiendo y barrenando todo con la parte posterior de mi cabeza, hacia el centro de la tierra, donde recupero la posición vertical. He estado viajando a los abismos chupado boca arriba, resquebrajando la materia con mis vértebras, y me encuentro de nuevo frente a los espejos. Los atravieso a una velocidad lumínica y me estrello con el diablo negro. No tiene pene sino vagina, o muchos penes y vagina, y me tiende la mano hirviente antes de ser succionado de espaldas, rompiendo nuevos suelos y rocas con la nuca hasta regresar tras innumerables vueltas de campana hacia los espacios de arriba que me escupen hacia abajo. Recobro la postura bípeda que honra a mi especie. Y un nuevo espejo, en el que no me reconozco, abre otra vez las puertas del otro lado.

QUISIERA

ser un toro de mil cuernos, despedazar huracanes con mi puño, deglutir aquellas viandas cuyo deseo e imagen rondan constantemente mi paladar, sin prisas ni culpas, con el mejor de los ánimos destructores. Una bestia injuriante, aclamada, aplaudida por todos...

Una broma divina tan cruel como el minusválido que deambula por las plazas soleadas enseñoreando su soberbia carroza de anillos tubulares y neumáticos. Sólo que en sentido inverso ●

Aluna, otra visión del caos

JAIME ECHEVERRI

Lo INCOLORO, lo ligero y vacío, lo que aún no tiene nombre. Esa confusión, magma donde todo se mueve sin adquirir forma, es el reino de las posibilidades y adquiere una dimensión especial en la mitología. En cada mito de origen hay una referencia esencial a ese estado anterior. En los relatos de los Kogi, sociedad que habita la Sierra Nevada de Santa Marta, en el norte de Colombia, se designa ese estado con la palabra *aluna*. No hace referencia a un desorden, sino a una virtualidad. *Aluna* es el territorio de lo posible. Lo que existe, antes ha de ser concebido en *aluna*. Imaginación y proyecto. Sueño que ha de ser realidad. O que está allí aunque no llegue a realizarse. Desorden o no, el caos encierra la potencialidad de todo. Antes de ser, antes de tener cuerpo, color, existencia, antes de aparecer, ser nombrado y percibido por los sentidos está prefigurado en *aluna*. El término fue recogido y comentado en la segunda década del siglo XX por Konrad Theodor Preuss,¹ arqueólogo y etnólogo de origen alemán, quien estudió igualmente a los huicholes en México.

El concepto *aluna* abarca lo espiritual en su sentido más amplio, aunque la evangelización colonizadora le asignó una interpretación adicional, acercándolo al alma cristiana. Sin embargo, su eje es la potencialidad. Grado cero que todo lo contiene, aunque aún no se manifieste. Sin límite alguno, sin diferenciación de

¹ *Visita a los indígenas Kágaba de la Sierra Nevada de Santa Marta*, de Konrad Theodor Preuss, fechado en 1914 (reeditado por el Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1993).

género y número. Sin luz ni sombra, sin tiempo, sin días ni noches, es un estado en que el deseo es determinante de la existencia de seres y cosas. Un deseo trascendental que supera incluso al mismo deseo, tal como es concebido por nuestra cultura. El deseo en su forma más pura, alejado de toda consideración moral: no hay una distinción entre bien y mal. No hay discriminación. Tampoco hay fin: si no hay tiempo, no hay muerte. La vida misma, cuestión de tiempo, es allí sólo una de las infinitas posibilidades. En este estadio todo es sin ser todavía. Sólo el deseo hace posible la existencia palpable de las cosas.

No es mucha la diferencia entre la concepción mítica y el estado mental del creador de mundos posibles e imposibles. Lugar impreciso en una topología utópica. Está y no está en la conciencia, lo preconscious y lo inconsciente. Cada creador dispone de las tres instancias psíquicas para concebir sus creaturas. Seres vivos, objetos animados e inanimados, formas, colores, espacios, situaciones, historias. Caos en cuanto carece de formas o de un orden comprensible. Pero podría verse simplemente como un orden distinto.

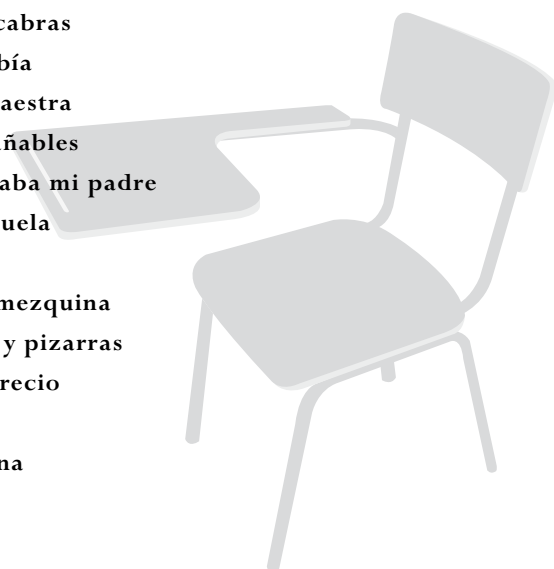
El término *aluna*, en su complejidad, cubre un campo vasto de sentidos. Si bien se refiere a esa instancia anterior a la existencia de seres y cosas, también contiene al universo entero, al espacio sideral donde se mueven y brillan estrellas, planetas y galaxias.

Por otra parte, además de referirse al estadio potencial, a la realización imaginaria o real del deseo, sirve para nombrar lo maravilloso, lo extraordinario, lo que escapa a las leyes naturales. *Aluna* es un concepto totalizador de lo posible e imposible, de lo real tanto como de lo imaginario. Y, en ese caso, hasta de lo imposible ●

Maestra

CÉSAR ARÍSTIDES

tenía una maestra muy hermosa
y su hija de mirada celestial era amapola en el abismo
pero no lo suficiente para alejar mi angustia
arrancar de mi banca el miedo y la desesperación
jugué con mis compañeros futbol
y las lágrimas hechas mugre en mi cara
lloré frente a la severidad de la profesora
y aunque mi madre aún no moría
me sentí el pájaro más desolado
las tardes eran lluvia gris clavos en los ojos
y las tareas un salón oscuro de risas macabras
no sabía de historia gramática ni algarabía
ni que podía suicidarme o matar a mi maestra
todo era futbol y miedo con libros entrañables
fábulas conjuros y poemas que me regalaba mi padre
la verdad es que siempre aborrecí la escuela
sus horas de retórica sucia y suplicio
las matemáticas hurañas la fotosíntesis mezquina
aún tengo la pesadilla cruel de pupitres y pizarras
salones decorados con el mapa del desprecio
tenía en la niñez una maestra bellísima
entendí muy tarde que la desgracia eterna
puede tener un rostro muy dulce



Los papeles de nadie

BLANCA LUZ PULIDO

a Juan Manuel Roca

Tal vez algún día
guardaron mensajes importantes,
recados urgentes,
secretos.

Terminada su tarea
ni siquiera llegaron
a la ordinaria papelera
o al cesto,
ya no digamos a la celosa gaveta
de algún escritorio.

Se extraviaron,
desaparecieron,
alguien se deshizo de ellos.

El caos y nadie,
sus artífices,
los leen ahora.

El jardín

DIEGO ARMANDO ARELLANO

NO HABÍA TARDE que mi padre no dijera que pronto arreglaríamos el jardín. Tenía algunos planes para rehacer el espacio. Fumaba y procedía con las ideas. Decía que recortaríamos la maleza al ras, había tanta que a mí me parecía cosa imposible. Solía recomendarle que mejor le prendiéramos fuego al matorral. Yo era tonto y mi padre muy violento. Pronto aprendí a no sugerir mis tonterías en voz alta.

El jardín no era muy grande. Mi madre siempre deseó uno más amplio en el que pudiera sembrar árboles frutales. A mamá le gustan los limoneros. Cuando estuvo enferma de los bronquios siempre bebió limonada con miel. Con limones comprados en el supermercado. Si hubiera fruta en el jardín no tendrías que caminar tanto, anunciaba mi madre cuando me veía llegar tan fatigado.

Mi padre se desentendió del jardín por culpa del trabajo. Dice mamá que debemos comprenderlo porque está muy confundido. Me pide que no lo

atosigue con mis caprichos. Aprendí a no pedir juguetes nuevos ni caramelos de la tienda. Aunque esté pequeño trato de seguir las indicaciones que ella me hace. Debo admitir que mi padre no es tan malo como pudieran estarse imaginando.

A veces me desespero porque la puerta del jardín no se abre desde que creció la hierba. Papá nos prohibió hacerlo. Cuando llega la tarde y comienza a trazar planes, me exige que no la abra porque entre la maraña hay culebras venenosas que pueden meterse a casa. Ya habrá tiempo de matarlas a todas, explica. Con un palo ancho, golpeándoles la cabeza. Solía pedirle que mejor las lleváramos al campo. Pero mis ideas son tontas, muy tontas.

Anhele ese momento en el que mi madre vuelva a sonreír y soñar con un patio colmado de árboles. Ella me prometió que viviría una tortuga entre nosotros. Estaría en el jardín, en un pequeño estanque lleno de piedras de río que acondicionaría papá en sus ratos libres. Papá estaba de acuerdo. Sería bueno acotar que él también soñaba. Soñaba con mamá y conmigo y juntos éramos invencibles.

Por la tarde, papá volvió a decir que pronto arreglaríamos el jardín. No sé por qué sus planes me enfadaron esta vez. Solía escucharlo y atenderlo como me pidió mamá. Siempre tenía un mejor propósito que el anterior. Por ejemplo, había suplido las margaritas por las rosas blancas. Ahora sólo repetía lo que ya había dicho. Eso fue como escuchar una grabación muy aburrida. No se me ocurrió decirle nada, ni un compasivo monosílabo. Tal vez por eso papá me sonrió con tantísima alegría. ¡En serio que se puso muy feliz! Tuvo la buena voluntad de darme una palmadita en la espalda. Como si yo me hubiese portado muy bien. Para mi sorpresa, abrió la puerta del jardín. Que rechinó escandalosamente y sacó a mi madre de la cama. ¡Pobre mamá, se asustó tanto! Ella y yo sonreímos muy contentos. Mi padre había acercado la punta del cigarro y la hierba comenzaba a consumirse ●

Ileana Garma

IV

Hago el mismo dibujo desde hace años
y desde hace años me has visto callada
encinta, parlanchina, delgada, pero no has visto
el atardecer de este rojo que he puesto sobre una montaña
ni conoces el trabajo que me costó encender esta luz.
Hago cosas simples como arreglar botones y llenar de agua
recipientes vacíos o llamar por teléfono y me has visto
vestida de verde bajo el paraguas verde
me has visto con un bebé en brazos al amanecer de octubre
pero no conoces el azul del laguito donde pájaros blancos
inamovibles, están envejeciendo.
Pórtate bien, amado mío
reza por esta mujer vieja cada noche, reza por los hijos y por
los milanos, los colibríes, los ladrones.
Mañana voy a ser el cuadro que tú no has visto, voy a ser lago,
montaña y pájaros blancos y despertaré esta sangre, gota a gota.
Pórtate bien amado mío, arregla tus camisas, llena los recipientes vacíos,
olvídate ya de los pequeños, olvídate ya, olvida.

TERNURA

Hela aquí, temerosa, recargada sobre un arbolillo
mezclada con piedritas que han escuchado
mar y rojo y príncipes que no volverán.
Hela aquí, como un pequeño pájaro triste
me ha dicho quédate callada
me ha dicho, estúpida quédate callada
Otras noches, por los pedacitos de pan, se acerca despacio.
Hela aquí, una tonadita de polvo que me dice
no seas tonta quédate callada
queridita mía quédate callada
corazón, pequeña mía, quédate callada.

La enseñanza de los extraños

ERICK VÁZQUEZ

Al ver una película de Frank Capra recordé una escena que con el paso de los años no he terminado de comprender, y que parece concentrar un misterio cuando menos doble: viajaba en un tren con un libro que no leía y miraba por la ventana, subió a mi compartimento un hombre cargado de años y se sentó a comer su lonche con indiferencia forzada. Subió después un joven y saludó; su saludo no encontró respuesta y el silencio y un tanto el mal humor permanecieron entre nosotros durante algún tiempo. Uno empezó a hablar de lo inevitable (era la víspera de la guerra en Irak, había protestas en las calles y aún se temía la posibilidad de la bomba). Para el viejo no cabía duda, todo iba a terminar mal, y no importaba cuánto se protestara, no había nada que hacer contra los grandes poderes que toman las grandes decisiones, ante la maquinaria que gobierna nuestras vidas. El joven no estaba de acuerdo. Con coraje hablaba de una generación que ya no era la misma, y decía que no se podía uno quedar callado simplemente. Todas las palabras del joven se estrellaban contra el fatalismo del viejo como contra un costal de arena. Al final dijo que el cambio empezaba por uno mismo, y con eso el viejo le dio la razón, un tanto agotado, quizás avergonzado. Así volvieron al silencio hasta que llegaron la noche y el sueño.

En la película de Capra llega un hombre al senado de los Estados Unidos. Él no lo sabe aún, pero ha llegado ahí por las maquinaciones de un empresario que ha comprado y extorsionado una fracción del cuerpo político con miras a la aprobación de un proyecto personal, y, en su error, ha confundido la ingenuidad del Sr. Smith con estupidez. Smith resulta ser un idealista consumado, enamorado de las historias de los padres fundadores. Descubre el juego y va a confrontar al senador Paine, antiguo amigo de su padre y a quien creía un modelo de principios inflexibles, para pedirle la verdad, para exigirle que le diga que las cosas no son como son. El senador Paine trata de explicarle la inutilidad de resistirse, que no tiene sentido luchar, que es

aceptar el dinero e irse a casa o terminar destruido. Paine le dice las palabras terribles: Yo era tú a tu edad.

La fórmula, lo terrible de esta fórmula, reside en la repetición de un pasado en un presente, y en el estatuto profético del *tú serás yo*. La irritación del joven en el tren, la desgarrada convicción del joven senador en la historia de Capra, son ambas la respuesta a la súbita revelación de esta posibilidad. La escena es la misma. Es una escena que se repite, que debe repetirse en muchos lugares desde hace mucho tiempo: un hombre viejo habla frente a su propia juventud repentinamente reflejada, que se resiste a hacerle eco. Un hombre se encuentra de pronto con alguien que se presenta como su futuro, que le asegura su derrota. ¿Qué se juega en esta escena? ¿Es ésta la historia del Padre y el Hijo? ¿De la Madre y la Hija? ¿Por qué va el hombre mayor a sentirse impulsado, como gobernado por una fuerza histórica, a tratar de destruir los sueños del joven? Un impulso que no parece exento de una cierta satisfacción, de una cierta vergüenza. Lo que conduce este impulso está fincado en la lógica de la identificación que gobierna tal encuentro. Uno de los pliegues de la identificación consiste en repetir los trazos que nos formaron, lo que nos ha hecho daño y lo que hemos amado; es difícil soslayar la violencia del mundo contra las ilusiones, y, pensando en la experiencia, la creemos en delante inexorable. Una ley inexpugnable. Como hemos sido decepcionados, debemos decepcionar. Pero, aún, la complejidad de esta escena sumamente común y casi minúscula se antoja infinita. En ella se concentra algo que seguramente va más allá de la herida en tanto choca con la otra posibilidad, la posibilidad de una profunda, inmovible otredad, que sin embargo ha aceptado los términos, puesto que ha acusado de recibo, puesto que responde.

¿Qué clase de historia es ésta, de qué debe estar hecha, para que se repita en los diferentes lugares, en los distintos momentos? ¿Qué fuerzas se juegan en ella para que su condición sea la de la repetición, un eterno retorno? Por un lado, es evidente una cuestión política. Una tesis acerca de la participación de un individuo en el concurso de los poderes, una vez que se ha situado en un presente, un tiempo que le corresponde. Es una cuestión desesperadamente kantiana. Por un lado, la condición de vivir entre los otros, nada más y nada menos, el derecho a la búsqueda de la felicidad; por otro lado, un juego de reflejos del ser: tanto el joven como el viejo parecieran estar discutiendo consigo mismos, con sus fantasmas personales, que han acudido del pasado y del futuro para conjugarse en un presente absoluto, un momento crucial. ¿Es entonces una cuestión histórica, una lucha de fuerzas que los humanos representamos en nuestro turno, como en un teatro? Pues parece que la cuestión, desde que se repite en las generaciones y en las épocas, trasciende los individuos, trascendencia que acaso encuentre su habitación en el hecho

de que los implicados en esta escena, esta escena que parece exclusivamente de dos, no sepan que están repitiendo, no parezcan estar conscientes de participar en la Vieja Historia del Mundo, así como los amantes en el primer instante del abrazo no se saben partícipes de una tradición prescrita y ya casi milenaria, y a pesar de no saberlo, a pesar de no conocer a ciencia cierta la naturaleza del amor y de la muerte, serán perfectamente capaces de amarse.

Søren Kierkegaard hizo en 1843 una predicción, a saber: que el concepto de repetición habría de ser obligatorio para la filosofía moderna. Y así fue. Kierkegaard dice cosas extraordinarias sobre la repetición, dice que *la dialéctica de la repetición es fácil, pues se repite aquello que ha sido, sin embargo, el hecho mismo de que algo ha sido hace de su repetición algo nuevo*.¹ La repetición es la condición de la diferencia. El eterno retorno no es una celda, no es una prisión perpetua, en la que estaríamos condenados a repetirnos sin descanso siempre en el punto de partida; muy por el contrario, el eterno retorno es la condición, dice Deleuze, de la libertad universal. Si la historia, personal o de los pueblos, fuese una flecha, una línea que ha empezado y terminará en un punto equidistante del presente, una línea con un principio y un fin únicos, no podríamos escapar del sinsentido. La repetición es la condición de la diferencia, porque cada vez que nosotros, jóvenes o viejos, corremos a encontrarnos con nuestro pasado por venir, tenemos la ocasión de ser una vez más. Esto es lo que afirman, asombrados ellos mismos, los sabios modernos. Kierkegaard llega a decir que la repetición es algo que debe procurarse, como en un experimento, como un arte de vivir, como una erótica. Busca hospedarse en la misma habitación cuando

¹ *Repetition and Philosophical Crumbs*, de Søren Kierkegaard, traducción de M.G. Piety (Oxford University Press, Estados Unidos, 2009). La traducción es mía.

sale de viaje, busca la misma mesa en el mismo restaurante, asiste a los mismos espectáculos, en las mismas butacas. Entonces, Kierkegaard habla de una «repetición errónea». Una repetición que no es repetición. Una repetición de la que sólo resulta lo mismo. Extraordinariamente, Kierkegaard concluye que cuando algo se repite y resulta lo mismo de siempre, algo ha salido mal, pues la repetición es recordar el futuro. Kierkegaard resuelve el hecho de que los momentos clave de la existencia son repeticiones, conservando el misterio de que el destino está escrito arrojándolo hacia el futuro, donde es imposible de alcanzar, hasta que ya ha sucedido. Y aun la pequeña escena en el tren guarda una palabra que no deja de escapárseme —la literatura psicoanalítica no ayuda porque en términos de clínica se resume a una posición del sujeto frente a su deseo, y en términos trascendentales sólo se confirma que la historia es el poder—; acaso no la termino de entender porque me resisto a escuchar lo que en ella se sugiere, es decir, que no lo sabré hasta que el fantasma de mi pasado ya me haya alcanzado, y cuando llegue mi momento yo también estaré dispuesto a aplastar a mi juventud.

Al despertar la mañana siguiente en el tren, el viejo ya se había ido. Nos acercábamos a Barcelona y el joven empezó a hablar, me habló con desprecio de los vestigios del franquismo que podían verse con claridad por la ventana, donde el paisaje urbano parecía correr en dirección opuesta a nosotros. Le pregunté si vivía en Barcelona y me dijo que no, le pregunté si tenía familia ahí y me respondió que sí, pero que no viajaba para visitar a su familia, que había hecho el viaje para visitar a sus amigos. Hablamos por un buen rato hasta que descendimos, nos despedimos, seguros de que no volveríamos a vernos •



Bollywood, La Raza y varios más

AMELIA SUÁREZ ARRIAGA

El viejo cine donde se realiza el maratón de películas bizarras se localiza en uno de los barrios más peligrosos de la ciudad. Pero al muchacho no le importa pasar en el transporte público, entre la apretadura de cuerpos sudorosos, insultos, bultos y niños llorones, casi dos horas, para llegar hasta ahí desde el lugar donde vive. Pese a que su aspecto aniñado, camisa blanca impecable, botas italianas y saco de pana negro recién adquirido lo pongan en la mira de los maleantes que se esconden bajo el portal de las casuchas que pueblan la colonia, el jovencito camina confiado, haciendo caso omiso de los rumores y las advertencias sobre los habituales crímenes que se registran en la zona.

Apenas puede esperar a que el calendario marque el día 16 o 17 para salir, ya entrada la noche, rumbo a la estación del metro y emprender el sufrido recorrido (incluidos varios cambios de trenes y un taxi) que lo conducirá hasta el viejo cine. Antes de comenzar el ritual de cerrar con doble llave no menos de once veces, bajar y subir las escaleras contando en voz alta cada uno de los peldaños hasta el primer descanso y luego retornar de nuevo a su buhardilla para verificar, en el umbral de la puerta, otra vez el contenido completo de su cartera, donde porta una antigua fotografía de su bisabuela, a quien no conoció y cuyo recuerdo la familia prefiere esquivar por ciertos episodios sangrientos de los que se libró milagrosamente de la justicia, decide echarle un último vistazo a lo que llama su hogar: una pieza húmeda al fondo de la azotea, de pocos metros cuadrados, donde apenas cabe un colchón en el piso, un aparato de DVD encima de unas cajas de cartón que almacenan una cantidad innumerable de películas *gore*, reproducciones de Francis Bacon que ha hecho él mismo en óleo en pequeños trozos de papel, varios botecitos de pintura, lienzos, revistas recortadas, una maleta de ropa cuidadosamente doblada y, sobre todo, uno de sus objetos más preciados: una mano de porcelana cuyos dedos de uñas pintadas de rojo sostienen un foco que alumbraba apenas el diminuto espacio.

Al contrario de las miradas curiosas, a veces de incredulidad y otras de compasión, que le lanzan los transeúntes y sorprendidos vecinos del barrio, intuyendo un inminente asalto, el grupo de amigos *punk* con los que se reúne siempre a la entrada del viejo cine lo recibe efusivamente, como uno más de ellos, con gritos de algarabía y palmadas en la espalda. En otra época, el inmueble donde ahora se organiza el maratón de cine bizarro estaba destinado a exhibir cintas porno a cualquier hora del día, por lo que era común que alguno de los chicos del grupo estuviera habituado, al salir de la escuela, a descubrir a los vecinos, parientes o amigos mayores frecuentar el lugar. Algunos lamentan que los dueños del cine hayan abandonado un giro tan productivo y que ahora casi la mayor parte del tiempo permanezca cerrado o se ocupe para realizar tocaditas de rock con los grupos marginales que abundan en la zona. Sin embargo, se alegran de poder disfrutar de los maratones quincenales que los acercan a películas que, de no exhibirse ahí, les sería casi imposible presenciar.

A ninguno de ellos les importa pasar nueve horas sentados en un butaca como espectadores de aquellas cintas inconseguibles y que el organizador del maratón ha mandado pedir expresamente de Turquía, la India, Marruecos y Singapur, por ejemplo, para subtitarlas él mismo en la sala de su casa; tarea que lleva a cabo no sin la compañía imprescindible de tres muñecos de peluche, acomodados a sus espaldas sobre el respaldo de la silla y que le dan buena suerte a la hora de traducir los parlamentos, con frecuencia casi inentendibles. Se comprende, por lo tanto, que en las escenas donde hay fallas en el audio, el organizador complete las frases con lo que a su juicio pretenden decir los actores, felicitándose incluso por las oraciones ingeniosas que encaja con la misma meticulosidad que un armador de rompecabezas experto en paisajes nevados o pinturas abstractas. Hasta la fecha, desconoce con exactitud el número de maratones obsesivamente preparados por él, pero recuerda vagamente que los primeros se dieron en la época cuando comenzó a erigirse en el principal líder de las marchas *zombies* por las calles de la ciudad, hace más de diez años, con un traje negro perteneciente a su padre y hecho jirones, con manchas reales de sangre que consiguió en una carnicería, para darle aún más verosimilitud al disfraz.

Al muchacho no le atraen especialmente las cintas de *zombies*, pero hay muchos otros elementos que lo compensan, lo estrambótico, lo irregular, lo excéntrico cumple a manos llenas sus expectativas, los largometrajes de Shion Sono, el cine de explotación y las películas mórbidas le atraen especialmente. Algunas de sus películas favoritas corresponden al maratón «Copia certificada», que se compone de plagios de cintas muy conocidas, entre ellas la versión turca de *Rambo*, *El Mariachi* con actores chinos

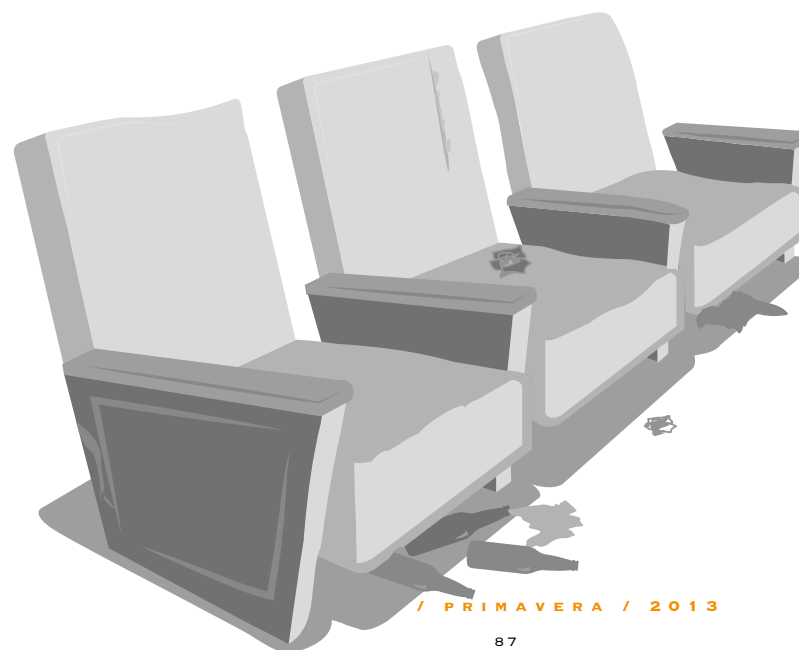
producida en Hong Kong y filmada en la zona conurbada de la Ciudad de México, la versión hindú de *Freddy Krueger* de tres horas de duración, que incluye romance, comedia, suspenso, terror, música y, por supuesto, baile, o la versión turca de *Superman*, cuyo protagonista recita mecánicamente unos parlamentos incoherentes y desfasados, en medio de una escenografía de cartón pintada a mano y donde aparece con frecuencia un muñeco mal hecho haciendo las veces del superhéroe volando con un trapo sucio en vez de capa, agitado por un ventilador mal disimulado en el ángulo derecho de las escenas.

Entre los maratones más exitosos se encuentran aquellos titulados «El sexo está loco», «Fachosos y mitoteros», «Siniestro cine silente» y «Terror, sexo y brujería», este último basado en la película del mismo nombre, filmada en los años sesenta, pero que por razones de presupuesto no se alcanzó a terminar y los productores continuaron veinte años después. Por lo tanto, la cantidad de incongruencias es innumerable: la protagonista, treintañera al comienzo de la filmación, aparece a la mitad de la película, sin aviso alguno, como una mujer cincuentona haciendo el mismo papel de jovencita; en cierta escena se escucha el estruendo de la música interpretada por una orquesta, pero en el *film* sólo se ve a tres músicos endebles batiendo un pequeño tambor, amén de los desfases obvios en los escenarios, iluminación, moda y decorados que no corresponden en absoluto a la década cuando concluyó el rodaje y que ningún continuista, si es que lo hubo, se preocupó de vigilar.

Las butacas deterioradas y sucias son ocupadas casi en su mayoría por vagabundos, ebrios y maleantes que encuentran en la oscuridad el sitio ideal para dormir la mona, resguardarse de la lluvia y de paso lanzar gritos de advertencia a las jóvenes damiselas que están a punto de convertirse en víctimas a manos de enanos mutantes, árboles navideños asesinos, muñecos diabólicos o extraterrestres. Por lo general, el muchacho y su grupo de amigos ocupan la primera fila para ponerse a resguardo de las botellas u otros objetos que salen volando desde el fondo del cine, donde suele sentarse la mayoría de los escandalosos espectadores, sin que ello represente una garantía de salir ilesos.

Al término del maratón, más o menos a eso de las siete de la mañana, desvelados pero satisfechos, los chicos salen a fumar a la calle, a contar, entre risas, los pormenores de las cintas, las escenas más impactantes, los desfases en la edición, las múltiples incoherencias en los diálogos, que propician una especie de humor involuntario. Todos ellos se reúnen alrededor del organizador, quien se ufana de conocer lo que nadie conoce, de adquirir con sus oscuros marchantes las cintas que no aparecerán nunca en los circuitos de distribución, de saber hasta los más escabrosos detalles de la filmación y la

vida y el destino que han tenido esos anónimos actores, muchos de ellos ya en el olvido, dedicados a otros menesteres, reclusos en prisión o en alguna clínica para rehabilitarse de aquello que muchas veces los salvó del suicidio. Pero durante el tiempo que transcurre esa reunión improvisada, desde que termina el maratón hasta que todos deciden marcharse a su casa, a eso de las once de la mañana, hay alguien que se ausenta por lo menos una hora. Es el muchacho de la buhardilla, quien se ha recluso en el baño del viejo cine para tomar notas de lo que ha visto y que le servirán para las pinturas y los *collages* que realiza en las madrugadas de los demás días. Entre los *collages*, donde abundan recortes de antiguos grabados, dibujos de ángeles y fotografías intervenidas de cuerpos sin cabeza pertenecientes a conocidos líderes de la política mundial, hay varios que ostentan los tesoros que minuciosamente ha recogido de entre las butacas, aprovechando la ausencia de sus amigos, sin que nadie, a esa hora, con el inmueble vacío, pueda reclamarle: restos de uñas, largos cabellos grasos, colillas de cigarros chupados por los vagabundos, hojas de afeitar, tres ojos de vidrio, un seco cordón umbilical, pañuelos desechables manchados de sangre, varios dientes, jeringas usadas, casquillos de bala y vendas llenas de mugre y costras. Tesoros que guarda cuidadosamente en un envoltorio de franela que ha cosido expresamente para esa tarea y que deposita en el bolsillo derecho de su saco de pana recién estrenado. Cuando el muchacho da por concluida su labor, sale radiante a la calle a reunirse con el grupo de chicos, feliz de haber obtenido lo que él llama «la dimensión real de las películas» ●



ALEJANDRA ARREOLA

en una pata el agudo morado rosa amarillo

.un ladrido.

dice que ella cuida aquí pero no cuida un carajo porque en la otra pata

le punzan los graves naranja verde cyan, gimegime, alza la garganta,

mueve la cola, el patio seco, la ciudad sucia, es ingenua la perrita,

efectiva y real, mira al cielo los pastos le recorren la kundalini, el perro

entra al lote del estacionamiento en la calle aguafría, la saliva conduce

electricidad, el ámbar frota la piel, el vidrio frota la piel

.el caos es en él

un ladrido.

el caos es el estado máximo de excitación

EDUARDO URIBE

TRABAJAR EN POLANCO

I

Aquí va mi grano de arena al capital.
Cada día sale un poco de mis uñas.
Los años pasan y no veo la duna, el banco.
Mi arena sólo forma preguntas.

II

He perdido las medidas: lo mucho es pequeño,
diamantes para pulir uñas.
Alguien pasa y pone la escupidera —por si acaso.
Su culo, ¿alguien lo limpia por una buena propina?
En medio de tan nobles señoritas
cómo puedo ser tan plebeyo.

III (Transnacional)

Overworked.
No time for philosophy.
Business here and there and after
it's not me, it's the place.
Dreams drying blossoms
in a public garden.

INSTALACIÓN

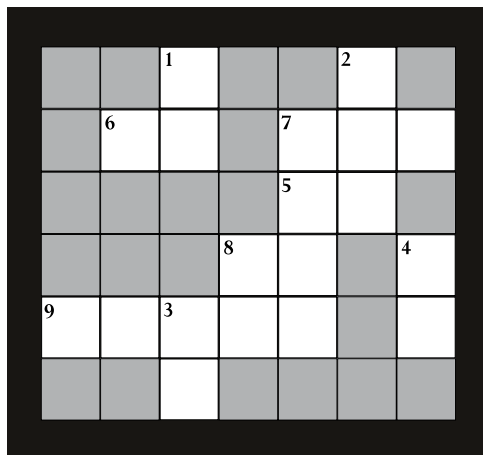
El viejo celular
sobre una base.
La ficha de depósito al lado.
El mensaje:
«Mantenme para usarme».
Cada cosa en su lugar.

BLUFF

poema conceptual posmoderno
técnica ilustración
letra por l e t r a

Caos y destino

MIGUEL MALDONADO



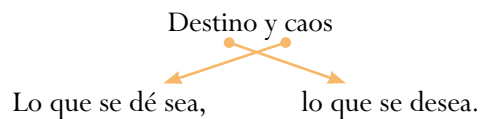
RESPUESTA:
Verticales: Lo que se dé sea,
Horizontales: lo que se desea.

VERTICALES

1. Hipocorístico de Dolores, primera mitad.
2. Mande....
3. C.
4. Que tú des, que yo....
5. Mar, por sus letras en inglés.

HORIZONTALES

6. De nuevo Dolores.
7. Tu voz [...]madura, Villaurrutia.
8. Ese viene con la «e».
9. DCA.



Verso en letras, Caos y destino: CDCAÉCIÉCCD.

Dos caras del caos

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

NO ESTOY DOTADO para las grandes abstracciones metafísicas. El término *caos*, contemplado en su dimensión cosmogónica, desborda mi capacidad imaginativa, al punto de resultarme un concepto inconcebible si no fuera por el afán ordenador de Hesíodo que, a su manera, despejó las abismales nebulosas del comienzo de un mundo que ya dejó de ser el nuestro. Pero, sin ir tan lejos, múltiples manifestaciones del caos —de un caos concreto en diversos grados— afectan decisivamente nuestra vida, entre ellas, el aliento creador y la enfermedad, temas opuestos y habituales en mi escritura. Dos poemas míos, «Habla el barro» (*Maneras de vivir*, 1998) y «Delirio» (*El espanto seguro*, 2010) muestran, sin ambages, estos extremos de la condición humana. Ambos, pese a sus contrarias realidades, se expresan en primera persona, pues sólo a través del recurso de la empatía se puede dar voz a lo que no la tiene o a quien ya la ha perdido para siempre.

El primero responde a mi persistente inquietud por la apariencia de las cosas cotidianas y sus cambios de función o aspecto, provocados por el curso del tiempo y las circunstancias. Me lo inspiró una visita que a mediados de los años noventa del siglo pasado hice con mi mujer al museo de artesanía popular de Paco Tito, en la ciudad andaluza de Úbeda. Allí, rodeados de piezas acabadas o a medio hacer, un hombre silencioso se atareaba en su torno, dando forma a algo que aún no la tenía. En el poema, como su título indica, es un trozo de arcilla el que va contando paso a paso la radical transformación a que lo somete la inmemorial destreza del alfarero desde su informe estado:

HABLA EL BARRO

*Unas manos sin cuerpo,
anteriores al mundo,
parece que crearon a estas manos de barro
que, cuidadosas, hacen con mi forma*

*una forma distinta de las tuyas.
 Estas manos no piensan: es el tiempo
 el que inñunde a sus huesos el instinto
 de salvarme del caos.
 Yo no hubiera durado sin ser algo concreto.
 Estoy siendo una cosa:
 esta masa de dedos indudables
 ya se ha impuesto a la mía
 y he dejado de ser lo que no era.
 Me siento circular y hasta profundo,
 después de que el calor de una memoria
 me asignó este destino
 de plato que ya tengo.
 Y me plazco en el cuerpo que ahora estreno,
 decidido a durar en este instante
 cerrado de materia.*

En efecto, su punto de partida está en el caos, pero un caos tangible, abarcable por la sensibilidad humana. Sólo en los versos del comienzo asoma un vago vértigo cósmico que de inmediato desaparece en pos de una paulatina concreción que el presente del poema refuerza. En la suave alternancia polimétrica de los versos sueltos, acompañando como en sordina al monólogo interior, sentimos la manipulación delicada de «esta masa de dedos indudables» —donde la aliteración intensifica por un instante el modelado del tacto— y el placer físico de llegar a ser un plato, ese objeto reconocible y útil que da sentido a la materia informe, originaria, fructífera.

El segundo poema surge de mi exacerbada conciencia de la precariedad física y, por ende, de la necesidad de revelarme ante el dolor ajeno —que en cualquier momento puede ser propio—, imaginando el sufrimiento. De ahí el agudo realismo, casi impúdico, con que afronto este aspecto de mi poesía. Lo escribí como al dictado —cosa rara en mí— a raíz del cáncer agónico que devoró a mi suegro. Entre sus líneas, sin dejarse notar, aún late la humillante impotencia de sus seres queridos durante tantos días al borde de la cama:

*DELIRIO
 Se extiende el tumor
 por el vientre el pecho
 hasta la garganta
 se extiende el tumor
 se extiende no puedo
 ya ni beber agua
 se extiende el tumor
 se extiende del cuerpo
 a toda la cama
 se extiende y me hundo en el sopor*

*de las sábanas
 en el colchón
 que me traga
 y estiro y encojo las patas de mi cuerpo
 las piernas de la cama
 y me hundo me hundo en este sueño
 sin alas
 que tornillo a tornillo hueso a hueso
 me confunde con la cama
 y me duele el colchón
 me duelen las sábanas
 manchadas de sudor
 o de miedo
 y me hundo me hundo en el tumor
 que me traga me traga
 entero*

Si «Habla el barro» va del desorden primigenio a un orden provisorio, «Delirio» muestra el proceso contrario: de la previa armonía vital, ausente en el texto, al desmoronamiento definitivo. Todos los elementos del poema están al servicio de expresar el irremediable deterioro del cuerpo, sin ahorrar detalles de sus demoleedores estragos. En arte, paradójicamente, hasta el desconcierto requiere una forma y ésta subraya la última lucidez del enfermo. Los nueve primeros versos siguen un esquema fijo de metro y rima, que otorgan un deliberado equilibrio inicial al poema, pese a la existencia del tumor desde el comienzo. Todos los versos, a partir del décimo, se alargan o se acortan como espasmos, acordes con el desaforado descontrol del organismo, y dicha regularidad se viene abajo. Sin embargo, aunque ya su alternancia es caprichosa, las rimas no se pierden, cuyo ir y venir no da respiro, como tampoco lo dan el polisíndeton, las obsesivas repeticiones de palabras, de estructuras sintácticas o incluso de versos. Estos procedimientos, unidos a la falta de puntuación, contribuyen a un grado de asfixia cada vez más agobiante y vertiginoso, al punto de que mediante recurrentes metonimias, las sensaciones se confunden en la íntima perorata del moribundo, y los contornos de su cuerpo —esos límites que defienden cualquier forma definida del caos— se borran.

En definitiva, he recordado dos experiencias que no he vivido en persona, aunque haya sido testigo directo de ellas, y que, gracias al carácter eminentemente comunicativo de la poesía y mi confianza en todos sus niveles expresivos, he hecho propias: una como trasunto de la composición poética y otra como anticipo a esa postración final que, cuando me llegue, no podré dejar escrita. Formas inocentes, pues, de contrarrestar estas dos caras del caos: la que nos precede y la que nos acecha ●

Gabriela Cantú Westendarp

ALGUNOS MATERIALES PUEDEN SER

peligrosos, el exceso de luz —por ejemplo— puede provocar una ceguera temporal, o por el contrario, puede inducir a un estado de clarividencia, que si fuera el caso, también es temporal. El efecto depende del objeto que irradia el brillo y de la capacidad de respuesta del otro. El otro eres tú. Tú cuando te alejas y te observas extraño, tú cuando no reconoces tu propio cuerpo y sus reacciones, tú cuando pronuncias frases que te parecen ajenas, tú cuando estás justo en el momento de caer al sueño y te resistes, tú cuando eres golpeado por la luz y por unos momentos te sientes la presa de un animal salvaje, sensación que parece eterna, pero que en realidad —como dije— es temporal y si tienes suerte te abrirá una puerta.



HICE ALGUNAS LECTURAS TIEMPO ATRÁS SOBRE EL

cuerpo y el alma. ¿Son en verdad las necesidades del cuerpo las del alma? A veces pienso que sí, que hay una tremenda coordinación entre las partes. Esos días funciono como una orquesta que interpretara «Las cuatro estaciones». Me siento como si fuera la ciudad de Cuernavaca —en donde sólo he estado en dos ocasiones—, que sin duda tiene el mejor clima del país. Pero también debo decir que hay momentos en que las partes no logran coordinarse. A veces amezco con el espíritu claro y dispuesto a cruzar el día haciendo nuevas composiciones y resolviendo los más difíciles acertijos, pero el cuerpo no me responde, y me siento como un animalito lesionado, digamos una paloma con su ala quebrada. Entonces tengo que guardar reposo y cerrar los ojos y provocar algo así como un desdoblamiento, una fuga para no estallar.

Francisco Partida Hoy

1. ABISMO

Junto al abismo y la noche,
 cuando más difícil se hace evadir un sacrificio
 no es luz la estrella, sino caótico
 derrame de orden.

El fluido del mundo tiene la apariencia de formas
 sólo porque nuestro arreglo intrínseco es lento.
 ¿Es en realidad veloz un haz de luz
 o torpe nuestra vista, ruda nuestra mano?
 Todo nuestro cuerpo es un sonido invisible,
 vibración contenida en su turbulenta frecuencia.

2. EN ESA PENUMBRA

En esa penumbra, mientras corre la baba por las comisuras laxas,
 los pasos nos llevan a las albercas del sueño.
 Arriba están las pirámides estelares simbolizando el tiempo.
 Cerca del suelo se extienden
 mortales planicies como espejos de plata;
 nadie flota como tú entre las estrellas que ahí se miran.

Es el patio de los gritos inocentes,
 donde venden morbos enmielados,
 un lugar lejano al que se llega
 caminando entre perros bravos.
 Nos escondimos a jugar ahí
 en los tubos colosales del desagüe.

El camino es cerrado como fe
 y sus noches un guiño de murciélago:
 vacíos que guardan vacíos
 como anteojos de amnesia.

Muy tarde, casi para dormir,
 va naciendo en tu pecho
 el aullido de la rutina y el asombro.

3. ARRITMIA DEL SOÑANTE

¿De dónde viene la luz del sueño?
 Vivencias policromas de una dínamo íntima;
 percepción de una sensación,
 filme autopoietico, electrólisis fantasmal.

La mente del soñante ignora su física
 a pesar de que el mar oscuro de la conciencia
 es un mundo de reminiscencias perpetuas.

¿Seguiremos amando mañana
 una sombra de ayer, un recuerdo que irrumpe
 potroso en la soledad del cuerpo?

La fecundación de las cajeras chinas

EDUARDO PADILLA

Hoy aparece una nueva esfinge;
su forma circunstancial
es la de un frasco de pepinillos agridulces
que examino al fondo del mercado asiático
donde la cajera de ojos rasgados confiesa que me ama
críptica
o subliminalmente
cuando me da el cambio y pronuncia
«Gracias por comprar aquí».
Yo decodifico con acierto
y contemplo por un instante
sus caderas angostas,
ese frasco en el que la orquídea de Darwin
—*Angraecum sesquipedale*—
se envasa al vacío.

Hay una pausa incómoda.
El crisol de razas espera ser
polinizado por mi probóscide.
¡30 centímetros de largo!

Vaya...

la mariposa esfinge de Morgan
—*Xanthopan morgani praedicta*—

tiene un cuerno enorme.

Darwin lo predijo:

donde hay una orquídea con un espolón de 30 cm.

hay un esfíngido aún no descubierto

con un cuerno de la misma medida,

ávido de hacer comercio.

Emerjo del trance y le ofrezco una respuesta:

«Gracias a usted», le digo,

y con sonrisa escuálida

le transmito que en verdad

me gustaría tirar mis dados en su cubilete

pero mejor otro día,

estoy en exámenes finales

y tengo que ir a la biblioteca

a investigar sobre un rey antiguo, tarado,

de lujuria triste y

resonante.

Desde adentro: mientras arde Roma

JUAN PATRICIO RIVEROLL

El arte se nutre del desconcierto y la vorágine. En un lugar en el que los problemas se apilan sin cesar hay mucho qué decir. El comentario, la denuncia o la crítica son impulsos quizá capaces de transformar el entorno, sin embargo la pregunta persiste: ¿cuál es el papel del creador ante el mundo que lo rodea? El desorden que impera en el tejido social se traduce a fin de cuentas en cultura, en obras que no siempre aluden directamente al lugar en donde fueron concebidas, pero que tienen tanto que ver con el lugar como con el individuo que las creó.

Para que una obra tenga resonancia en quien la lee, la escucha o la observa es necesario que sea, de alguna forma, un espejo de su tiempo. El escritor, el fotógrafo, el cineasta o el músico deben observar desde adentro o, dicho de otro modo, deben aprender a sentir para luego traducir el sentimiento en algo tangible: una escultura, la coreografía de una pieza de danza. Entonces, entre más denso en significado sea el tiempo que refleja, mayor será el contenido que le da vida. «La tarea del artista es proyectar la realidad con todas sus contradicciones antes que moldearla según un modelo determinado externamente», escribe Colin MacCabe en relación con la obra de Jean-Luc Godard, quien aún no se ha cansado de retratar el mundo de su tiempo, que también es el nuestro. De entre todas las artes, es el cine el que está más ligado al mundo físico, pero no es la única. La tarea de plasmar la realidad aplica para todas en mayor o menor medida.

En 1940, George Orwell escribió «En el vientre de la ballena», un ensayo que elogia el carácter pasivo de *Trópico de Cáncer*, la novela de Henry Miller. Ahí dice: «Obvio es que ningún novelista está obligado a escribir directamente acerca de la historia contemporánea, si bien un novelista que sencillamente prescinde de los grandes acontecimientos públicos del momento en que le ha tocado vivir es por lo general un majadero o un sencillito imbécil». Hay tantas maneras de hacer referencia a la historia como hay seres humanos, aunque

unas sean más sutiles y más efectivas que otras. Lo que Orwell celebra de Miller es su actitud despreocupada, casi indiferente, pero con la frente en alto. «Se limita a tocar el laúd mientras Roma arde. Al contrario que la mayoría de quienes lo hacen, toca el laúd dando la cara a las llamas». No intenta cambiar al mundo ni apurarlo, pero tampoco ignora lo que sucede a su alrededor. Pese a que el narrador de la novela permanece al margen, si no fuera por aquellas llamas el libro carecería de interés. El espectáculo del caos es la fuente que da vida.

Pero no sólo en el choque constante del mundo físico hay desorden; en la odisea espiritual del ser humano también reina el desconcierto. Tanto hacia adentro como hacia afuera hay tareas pendientes, porque lo que intentan el poeta y el pintor por igual es darle forma a lo que no la tiene, ordenar de algún modo el gran desorden existencial. Cuando el alboroto del mundo confluye con el fuero interno surgen las obras cuya profundidad asegura cierta permanencia. Sergio Pitol habla así de Joseph Conrad: «Es el autor de extraordinarias obras de aventuras donde éstas terminan por convertirse en experiencias interiores, viajes al fondo de la noche, hazañas que ocurren en los pliegues más secretos del alma». Son dos lados de una misma moneda: el mundo que se mueve como las aguas de un mar en tempestad y el espíritu, igualmente atribulado.

En un punto equidistante están quienes erigen castillos de artificio que emanan de un caos casi numérico, arquitectónico. Las tramas de Borges o de Philip K. Dick, inmersas en mundos paralelos que tienen que ver con éste, pero de lejos, tienen un núcleo no menos caótico. Comparar un cuento de Rubem Fonseca con «La biblioteca de Babel» sería como comparar a Cassavetes con Stanley Kubrick o a Picasso con Giorgio Morandi. Obras disímiles que comparten la fascinación por lo complejo, sean sentimientos, ideas o sucesos, ficticios o históricos. En el centro de todo está el caos.

ACÁ EN EL RANCHO GRANDE

A principios de siglo pasé un año en Los Ángeles, en una escuela de cine. Al término del primer año me pareció ridículo permanecer más tiempo ahí. Para hacer cine no hay mucho que aprender en un aula; es un oficio que se forja en la práctica. Migrar a esa ciudad para hacer películas fue para mí un despropósito. Los Ángeles, gris y sin vida, palidece al lado del Distrito Federal, un espacio contradictorio en constante ajeteo. Vivir aquí no significa forzosamente hablar de esta ciudad al correr de la cámara; lo que seduce es el impulso que estas calles tienen en quien las habita, de Tenochtitlán a nuestros días. Aquí la sangre hierve.

Tengo la impresión de que las artes en nuestro país gozan de buena salud. No sólo hay mexicanos en los más altos estratos de reconocimiento, de Gabriel Orozco a José Emilio Pacheco o Carlos Reygadas, sino que el arte, la literatura

y el cine en general cuentan con un nutrido grupo de finos exponentes (unos más que otros), cuyo número, creo, va en aumento. Lo mismo sucede en la música. En la tradición de Manuel Álvarez Bravo, Juan Rulfo o los muralistas de la primera mitad del siglo XX, esta tierra, al convulsionarse, esculpe obras cuyo eco se escucha en los más lejanos rincones del orbe. Como mecanismo de defensa o válvula de escape, entre mayor es el desasosiego más profunda es la reflexión. Entre más incontrolable la hidra de mil cabezas más brillante es la pieza cultural que de alguna manera la confronta. Frente a la corrupción, la injusticia y la guerra, está la poesía.

Sin embargo, aunque lo anterior fuera cierto, también lo es que esos grupos y esas obras son mínimos en comparación con la población de este país, sumida en la pobreza material y cultural. Me pregunto cuándo se va a dar la fortaleza institucional para revocar las concesiones a las dos televisoras que tanto daño han hecho, y que de seguir en manos de esos pillos de cuello blanco continuarán sembrando ignorancia y confusión. El panorama de la cultura popular es hoy más oscuro que nunca. La élite que tiene acceso a las obras aludidas es de ínfimo tamaño, y por ello se mantiene en un diálogo de corto alcance, entre aplausos y abucheos. El resto de los mexicanos se conforman con *El Libro Vaquero* y la telenovela de las ocho, resultado de siglos de mal gobierno. Televisa representa al país tanto como el Fondo de Cultura Económica.

En este sentido, las caóticas aguas en las que México se mueve resultan perjudiciales para el arte y la cultura. En un entorno en el que el compadrazgo y el tráfico de influencias son los ejes principales de la política y la sociedad, los puestos públicos importantes quedan en manos de la gente equivocada. Pocas cosas tan descuidadas en este país como la educación, y sin educación no puede haber una cultura verdaderamente saludable. Un pueblo educado se sale del guacal.

Como mecanismo de defensa o válvula de escape, entre mayor es el desasosiego más profunda es la reflexión.

DE VUELTA AL VIENTRE DE LA BALLENA

El ensayo de Orwell plantea una pregunta que se responde enseguida: ¿hasta qué punto se debe involucrar el escritor en el drama que sucede a su alrededor? Ya en otro texto confiesa: «Mis sentimientos son sin duda "de izquierda", pero creo que un escritor sólo será honesto si se mantiene al margen de las etiquetas partidistas». Es la misma idea que defiende al hablar de *Tropico de Cáncer*, una novela escrita desde el vientre de una ballena, es decir, desde un lugar con vista al mundo pero impermeable a él.

En el extremo opuesto de esta postura están los intelectuales comprometidos con el régimen, una noción estalinista que ya no tiene cabida en el mundo contemporáneo. La idea del artista que es también activista político es una reliquia del pasado. Los errores cometidos en nombre de un compromiso que coarta la libertad creativa y le quita independencia a quien la necesita para trabajar han sido lamentables. Las obras literarias que hablan en nombre de una ideología, un movimiento o un gobierno determinado acaban siendo panfletos de propaganda. Las acciones políticas nunca están del todo limpias, y por lo común degeneran en cosas más terribles. El artista, según Orwell, no es un hombre de acción, sino de observación honesta y subjetiva.

Aunque en ocasiones duela ser testigos de una realidad indigna, lo que una obra artística pone de relieve es la visión individual, que difícilmente puede hablar en nombre de una colectividad. «Al día de hoy apenas se requiere una guerra para hacernos entender el punto al que hemos llegado en la desintegración de nuestra sociedad, en el incremento del desamparo en que viven todas las personas decentes. Por este motivo pienso que la actitud pasiva, de no cooperación, implícita en la obra de Henry Miller, tiene plena justificación. [...] Una vez más, es la voz humana en medio de las bombas que explotan. No hay sermones, sólo se plasma la verdad subjetiva». Lo mismo se puede decir hoy sobre nuestro país, donde la guerra entre y contra el narco recubre la mayor parte del territorio. Hay pocos escenarios tan caóticos como el de este país que se desangra corrompido hasta el tuétano. Y en medio de la desesperación florece la cultura, que se repliega dentro del vientre para estar a un tiempo presente y protegida.

La tempestad también da fuerza ●

Las **señales** son para usted

VÍCTOR JARAMILLO



No se detenga.
Siga las señales.
No se detenga.
Respete las señales.
No maltrate las señales.
No se detenga.
Respete las señales.
No estacionarse.
No hay retorno.
No hay vuelta a la izquierda.
No hay vuelta a la derecha.
Pendiente pronunciada.
No se detenga.
Obedezca las señales.
Curvas continuas.
No maltrate las señales.
Piedras en el camino.
Pendiente pronunciada.
No se detenga.
No se detenga.
No hay retorno.
Bienvenido.

El oro del impuro

LUIS FERNANDO ORTEGA

a P. A.

Está la muchacha que recién he conocido, dice ser capaz de materizar su cuerpo en oro. Se trata, desde luego, de un sueño gozoso, y para demostrarlo ella se desnuda, se recuesta sobre la mesa y zas: queda encallada en una escultura de oro puro. Por la posición que adopta, me recuerda aquéllas de la Alameda que miré con los ojos de niño. Así, desde el deseo carnal hasta el súbito asombro, paso de lleno a la fascinación. De pronto, el sonido del celular irrumpe en la quietud del aire. Poco a poco, ella se despabila. ¿Decir algo que esté a la altura de su revelación? ¿Citar algún verso? Le ofrezco una taza de café. Qué inocente y anodina debe parecerle la vigilia. Segura en su desnudez, camina frente a los libros, toma uno y lo acomoda. *Son vecinos*. Esta niña que deambula por el departamento es alta y en sus largos muslos la luz me enceguece. Sé que voy a amarla en su notable sencillez. ¿Te habrán tomado fotografías? Ella mordisquea la uña de su dedo meñique. *No. No pertenezco a la cirquería*. En la comisura del labio se le forma un leve pliegue. Gira mostrando su espalda. *Ahora me sueñas. Estoy en otro sitio tomando un té de cardamomo o tal vez me alejo caminando de tu casa*. He vulgarizado una virtud. Necesito fumar un cigarro pero no soy capaz de abrir la cajetilla. Me he comportado como si fuera un mercader, un inexperto joyero. La luz del amanecer delata la transparencia de su cuerpo. *Es más difícil convertir el oro en carne, para eso he tenido que dominar el flujo de la sangre, las asimétricas neuronas y la dureza precisa en los pezones* ●

Tadeus Argüello

(GIANNA)

en las páginas como bang bros naughty america brazzers
gianna michaelis se desliza
entre los videos más votados
tacones shorts camiseta
aceite por todo su cuerpo
close up sobre su rostro
cmon baby suck my tits
jalonea su camiseta
los pezones rosados
el movimiento de cadera quema el giro de su cuerpo
se inclina y sus nalgas brincan un dos tres cuatro
oh god its fucking amazing
gira su cuello hacia la cámara
hacia el staff
hacia afuera del texto
donde el poema es una ralentización de interminables actos
y el flujo de glóbulos rojos persiste
crea palabras un rostro
y los labios penetran cierta alteridad que sujeta al espacio
concavidad prismática
espejo intermedio
partitura en la yuxtaposición más compacta: aire acondicionado
entre dos cuerpos donde la cicatriz interviene su más codiciado
dominio: la poesía no es un sistema de espejos giratorios
es más (in)cierta

su teleología negativa, el círculo concéntrico
donde se forma la actividad humana,

tres cámaras,
una computadora,
cinco lámparas,
micrófono,

un asistente con maquillaje toalla lubricante
gianna sonríe para la cámara
abre sus piernas
y deja escapar el clítoris entre sus dedos
y un grito y una constelación de semen sobre su rostro.

(PARKLIFE)

los años que se amontonan en la computadora
la apatía de ir al baño de lavarse los dientes
de los reality shows que repiten por la madrugada
promociones en los recibos del banco a doce meses sin intereses
ir al estadio a la cantina a los mejores puteros de la ciudad
en el auto prestado del vecino besar hombres con tetas
mujeres con pito salir al autolavado para despertarse
en el filo de un puesto de tacos dos cervezas en el suelo
la cicatriz de un botellazo afuera del antro esa novia
escupe después del sexo oral los mejores amigos
esperan estrellarse en el muro de contención
la sangre las patrullas los paramédicos lo atropellaron en la avenida
sólo repetía las placas el coche se dio a la fuga nota roja antes del desayuno
niños recortan a bob esponja de la caja de choco krispis
porque nadie quiere ir a la escuela sólo los curas los futbolistas
trabajan los domingos también son para una parrillada
para una película de batman con toda la familia
un refresco una orden de papas fritas donde poco a poco
aparece el ticket del hospital el feliz parto de otro niño saludable



Intertextualidad

OCTAVIO ESCOBAR

*Nunca sabrás de dónde vino todo esto.
En el origen todo era caos, dios antes de
dios,
punto central —inmóvil—
de la rueda;
todo fue superponiéndose
con la misma promiscua ansia de los días;*

DARÍO JARAMILLO AGUDELO

«, ya que los últimos experimentos de laboratorio han venido a probar que la materia en último término se resuelve en energía... Si la energía, como la electricidad, está en directa proporción con la expansión radiante, como magnetismo, el resultado es el equilibrio o armonía celular... Las ondas de vibración para la actividad vital tienen determinada frecuencia en el cumplimiento de su normal finalidad. Si esta frecuencia se altera por exceso o por defecto, una nueva modalidad de movimiento se opera, trastornando el ritmo local y propagándose por vibratoria relación a los puntos o células inmediatas...». Así tus recuerdos, olvidados, recónditos, vuelven de golpe borrando los años. La memoria parasita a la memoria. Lo hacen en masa, confundidos, simultáneos en el tiempo detenido de mis neuronas; partida es llegada en un mismo movimiento recurrente hecho de algas, de mareas. Hoy, cuando mi sangre cumple los ciclos pendientes por el sistema arteriosclerótico, enmohecido, llega tu imagen, sombra de mi insomnio, visitante privilegiada como este penúltimo anidado en mi intestino, creciendo sin control como la noche, hiperactivo en su triunfo sobre el Demerol. Regresas en el espejo de nuestra relación, después del Valium, acompañando a esta sensación de otra vida en mí, caótica, brutal,

acabando con la mía; célula tras célula tras célula; uterinas, atávicas. Es el proceso salvaje de las mitosis, bacanal arcaica, puerta abierta hacia la esencia. El sueño farmacológico, inquieto, trae zonas de tu piel delimitadas por heridas quirúrgicas, incisiones del bisturí guiado por mi mano. Yo bebo tu sangre con gestos obscenos, iterativo en el placer, desbocado. Después las náuseas, los rastros de la culpa...

«tales interferencias se producen por vibraciones de orden físico, o de orden psíquico. Entre las de orden físico... están en primera línea los sensuales tocamientos de los órganos de la generación... (que) ...estropean la sensibilidad de las redes nerviosas de dichos órganos y causan la interferencia vibratoria de las células... Como causas psíquicas tenemos la continuada sensación o emoción de tristeza, de pesadumbre, las múltiples preocupaciones de la vida de sociedad, las ansiedades, o mejor dijéramos, aspiraciones individuales insatisfechas que producen hipocondría... También puede producir dicha enfermedad la introducción de aparatos metálicos para ayudar o facilitar el parto...». Facilitar la muerte, disolverla, matar el miedo. No temo al más allá, al vacío. Temo a la caída, a la vejez súbita, al cansancio de la agonía en los ojos de mi mujer, de mis hijos. Tampoco quiero una cama de hospital, persistencia inútil, anti-vida. Temo a las limitaciones de la analgesia; he visto llorar voluntades más fuertes, he oído gritar dignidades mayores a la mía. Conozco el sufrimiento, su intensidad, su paciencia. Me hará odiar, odiarme; mutilar mis sentidos, perderme. Temo también a la conciencia total del cuándo del último momento; no hay equilibrio posible entre dos abismos de soledad. Con precisión puedo sentir desde ahora cómo parará cada órgano, asfixiados por la falta de oxígeno, huérfanos del murmullo microeléctrico, incapaces de pasar una molécula más de glucosa a través de las membranas celulares. La intrincada red de reacciones químicas repetidas miles de veces, se detendrá despacio, viva *per se*, esperando al abstracto existente gracias a ella, aguardando órdenes, suicida. No quiero el estrés de la partida. Hasta tu persistencia longilínea, elusiva, se irá de mi mente como lo hiciste tú mismo cuando los años juntos, la amistad, perdieron sentido como un compartimento inútil. No te culpo, entiendo tu desengaño, la violencia cometida. Hay pactos firmados en el papel de las horas. Era distinto cuando llegué; estaba vivo, lo estuve. Buscaba sin el afán del fruto por la caída. Después maduré; aprobación, respeto, poder sobre los destinos de otros mientras perdía el mío; beber la esperanza de la propia ruina paso a paso, fragmentarse. Relajar la profesión, volverla rutina, indiferencia...

«netismo solar nos da vida, energía y salud; en cambio Saturno con sus lentas y cristalizantes ondas tiende a producir la quietud en el movimiento de la vida... Las potencias solares al encontrar resistencia en los plasmas de expresión de la vida, se quiebran en siete colores, siendo uno de los más vigorizantes...». Es extraño cómo nos aferramos a cualquier esperanza. Negamos la razón, construimos barreras para la honradez. Sabemos de la terquedad de la carne, de su lealtad consigo misma. Sin embargo buscamos el atajo, hallamos la espiritualidad propicia. Llegué al éxito profesional por ver más allá del motivo de consulta, por creer en algo distinto al imposible de curar; quizá un cierto sentido para captar la angustia personal, la esquiva emoción enfermiza. De ahí la fidelidad de mi clientela. Les tengo cariño a algunos, cada vez menos por la competencia del reloj definitivo, a muchos los odio. Ya no creo en el dinero, vana ilusión, tranquilidad prestada como el alivio de los analgésicos, libertad equívoca. Los años de trabajo me lo siguen proporcionando sin esfuerzos como compensación a las muchas cegueras, a las renunciaciones. Al principio estaban las cartas, el alcohol, la charla inútil. Te conocí entonces; hacías señas a los otros jugadores mientras servías en las mesas cercanas. Llegué a creer en la mala suerte, en el embotamiento del trasnocho continuo. Pero no perdí mucho. Con la compra de la casa comenzó mi resignación; luego instalé la farmacia. Ahí estás, aprendiendo los nombres detrás del mostrador. No entiendo. La fidelidad es otra moral, pero entonces no lo sabía; sin embargo te escogí. Apenas te salía la barba, demasiado joven para manejar drogas. Debieron ser tus manos: largas, finas, blancas. Las imaginé expendiendo la receta salvadora al verlas servir el ron. Siempre he tenido debilidad por las manos. La semana pasada, cuando me tomaron la biopsia, las manos blandas de la auxiliar me aumentaron las náuseas. Recordé con nostalgia tu silueta levantándose del catre extendido al fondo de la farmacia, para correr desnuda hasta la ducha al aire libre. Yo te miraba desde la ventana de mi cuarto. Otras veces, en verano, amanecías en el patio, la cobija desordenada sobre la colchoneta después de una noche de sueño infinito con las estrellas. Me intrigaba tu indiferencia ante las cosas, las pasiones dominadas, varoniles. Pensaba en de dónde vendrías, en el secreto de unas manos tan suaves, tan nuevas. Pero no pregunté nada. Sigues siendo un misterio, impenetrable, inaccesible...

La fidelidad es otra moral, pero entonces no lo sabía.



«aplicar el color verde esmeralda, y así las células vivas al recibir esta ayuda del exterior empiezan a extirpar y a eliminar las atrofiadas, lográndose por este simple sistema la curación de tan terrible mal... Para aumentar el poder vibratorio de las células e intensificar la curación el paciente debe usar el Círculo Oscilante... existe una gran cantidad de energía electro-magnético-radiante, que interfiere por inductancia en los organismos aumentando la fuerza potencial de sus células y por tanto su equilibrio... Este círculo oscilante es un conductor metálico (de preferencia cobre) que se coloca alrededor...». Las promesas terapéuticas son siempre la expresión de una estadística. Frente a lo definitivo es cómodo aceptar las posibilidades de un estrecho porcentaje. Para mí no existen. Puedo aceptar las certezas negativas, es parte de mi profesión. Saturno eclipsa mi vida como lo hizo cuando terminó nuestra relación de hombres solos. No puedo culpar a mi esposa. Ni me conoce, ni se conoce, somos víctimas de una gran ignorancia. El noviazgo fue lo natural, lo conveniente. Después vino el matrimonio como confirmación del deseo colectivo, como consagración de un orden. Costumbre, peristaltismo tónico. Pero no puedo negar los beneficios estables e insidiosos. Cuando encontré este libro (Israel Rojas R., *El secreto de la salud y la clave de la juventud*, cuarta edición aumentada, Editorial Irradiación, Manizales, 1938), entre las cosas de mi padre, después de su muerte, recordé las botellitas de colores, casi todas verdes, puestas al sol con agua lluvia para beberlas en prevención de cualquier patología, cargadas con vibraciones beatíficas. La salud es un negocio que también se sirve del engaño. Como lo es mi unión matrimonial; siempre la reciprocidad entre dos deberes inculcados. Hemos construido una familia de apariencias, lógica para nuestros hijos. Las dosis de cariño se reparten con estricta moderación, con un encantador sentido de las proporciones.

Es una frialdad congénita, refractaria; horarios sumisos, presencias sin regocijo, conformidades. Sin esta enfermedad no estaría auscultando el pasado. Es difícil explicar la intensidad, es una sensación sin fronteras; se fractura en instantes, en magias simples, inexplicables con palabras. Todos estos años seguí el síndrome de la normalidad, el proceso insensible. Fue un desperdicio. Uno se va de sí mismo, acepta. Pero hoy son más importantes en el infiel, ponderado balance de la memoria, las cotidianidades de los primeros años de la farmacia, las conversaciones, los mínimos excesos, las fatigas, la curiosidad abierta, los silencios. Imposible explicar la frescura de los hechos simples. Los demás veían hielo en tus ojos; espiaban la íntima perfección de tus movimientos, los gestos inconexos, las caminadas sin sentido. Yo sabía de la contención, del vivir resguardado, secreto. Con cuánta claridad recuerdo nuestros momentos cerrados, inalcanzables desde afuera...

«formas (cuerpos) como son transitorias, están movidas o sostenidas por el hálito de la vida, y aunque ellas dejan de ser, el espíritu o potencia esencial permanece inalterable. El célebre Laplace admitió como razonable la existencia de una materia caótica que sirviera de fundamento para la creación de los universos y de los mundos...». Puede ser la vida, inocente, implacable, puede ser el deseo. Mi futuro es el orden; voy empujado por el caos celular. Ni sé de dónde nace el capricho de leer sobre mi enfermedad en este ejemplar de posible superchería. Pero lo respeto aunque no le tenga fe, es sólo espuma del mar de palabras sin sentido, oleaje de voces gastadas en el oficio de encubrir las realidades del mundo. Quizá el recuerdo de mi padre me corta la ironía. Pero no compraré botellitas. Ya llevé una vida *in vitro* como para confiarles la prolongación de mis días. Tampoco me amargaré pensando en el pasado; las pocas fotografías, estrechas, amarillas, no bastan. Eres la fiebre: veloz, invisible, muda, circunvoluciones girando en torbellinos de color lejano. Pero puedes ser tan sólo el ensueño, epilepsia inducida por los narcóticos, memoria mutada. Es bueno dejarlo todo. Tengo miedo, pero puedo esperar tranquilo a mi última visitante •

JEANNETTE L. CLARIOND

OLGA

I

Eras como nieve en la noche.
En mí muere tu palabra,
y en mi cuerpo, tu sorda tempestad.

II

Tus manos
cerraron el álbum de fotografías:
«No abras la puerta, déjame estar sola».

¿Dónde el principio del silencio?

«No abras la puerta, di que no estoy.
Toda puerta abre siempre hacia lo mismo».

III

El silbido de los trenes dispersó los tordos de aquel árbol.
Nada estaba escrito en tu voz.

Las hojas del árbol
dibujaron blancas sombras en la persiana.

IV

Dicen que se elige el momento, la hora.
Dicen que va abriéndose una puerta.
Mi padre me abrazó y juntos salimos a escoger la caja de
[cedro.

Dos flores nacieron del promontorio,
un sol se hundía, yo buscaba
los nombres que te hicieran compañía.

V

El cierzo inundó la oscura ribera.
Esa noche, tus pasos fueron el camino.
Esa noche, a tu silencio me abracé.

VI

El álamo cede su última plata.
Llueve
el día en que unos a otros nos miramos.

Señales en un mapa inconcluso.

Poesía y espiritualidad

JORGE ESQUINCA

EL TÍO JORGE

No lo conocí. No abracé
su cuerpo
aferrado a los barrotes
perdido
en una bata gris.
Dicen que miraba la lluvia
siguiendo al universo
cuando una noche de marzo
abrazó su muerte.
Miedo mi boca,
mar mi confusión.
Mi madre borró su imagen para siempre.
En ella vivió su peso muerto.
En Olga Ayub pervivió su oscura lumbre.

1

Espíritu, pneuma (en hebreo ruah), no se contrapone a cuerpo ni a materia sino a «carne» (sarks), en el supuesto de que ésta puede abarcar, en el caso del hombre, tanto su cuerpo como sus componentes anímicos y mentales, o su «corazón».

NACÍ A MEDIADOS DEL SIGLO PASADO en el seno de una familia católica de clase media. Como la gran mayoría de los niños mexicanos de aquella época, fui bautizado y a mis siete años recibí el sacramento de la comunión. Recuerdo mi ánimo temprano al asistir a la misa dominical como una mezcla de asombro y hastío; las restricciones de la cuaresma que culminaban con el viacrucis y, finalmente, la Navidad como un acontecimiento que esperábamos a lo largo de todo el año. Recuerdo que alguna vez, en el mes de mayo, acompañé a mis hermanas a «ofrecer flores» a la Virgen, un rito reservado sólo para las niñas; tengo muy presentes la limpidez de sus vestidos blancos, el olor de los azahares, los cánticos: «Venid y vamos todos / con flores a María, / con flores a porfía, / que madre nuestra es». En la escuela nos enseñaban los conceptos básicos de la religión mediante un catecismo compuesto por un sistema de preguntas y respuestas que debíamos aprender de memoria:

Pregunta: ¿Qué es un dogma?

Respuesta: Un dogma es una verdad revelada por Dios que debemos creer aunque no podamos comprender.

Y así por el estilo. Rezábamos con frecuencia el rosario, nos confesábamos, hacíamos penitencia, comulgábamos. Las verdades de la fe se nos imponían con severidad y eran incuestionables. Aunque la sola idea de morir se nos antojaba lejana o como algo que les sucede exclusivamente a los viejos, la posibilidad de morir en pecado y ser arrastrados a los tormentos del infierno alimentaba

nuestras pesadillas. Se nos invitaba a sostener durante unos segundos la palma de la mano en la llama de una vela, para, enseguida, aleccionarnos: «¿Puedes imaginarte una eternidad entre las llamas de un fuego mil veces más poderoso?». Dios Padre era misericordioso pero implacable en su juicio. Jesús había dado su vida, en medio de atroces sufrimientos, para redimirnos. El Espíritu Santo —que sopla donde quiere— podría, o no, asistirnos. En medio de nuestro desamparo sólo encontrábamos una imagen conciliadora, a la que podíamos acudir en busca de protección y alivio: la Virgen Madre, la Santísima Virgen María. No olvido los cánticos: «Oh María, Madre mía, / oh consuelo del mortal, / amparadme y guiadme / a la Patria Celestial». Yo leía, además de las historietas de la época (*Kalimán, Memín, El Llanero Solitario*), las biografías relatadas en la serie *Vidas Ejemplares* que nos compraban los domingos, al salir de la iglesia; vidas de santos y de santas siempre acechados por los tres grandes enemigos del alma: carne, demonio y mundo. Algunas de estas historias —la de Rosa de Lima, la de Francisco de Asís— habrían de marcarme tanto como las leyendas de la mitología griega que nos leía la abuela en *El tesoro de la juventud* y las clases de Historia de México, con su buena carga de héroes que habían ofrendado sus vidas para darnos patria y libertad. No olvido mis sueños de entonces, ser héroe o santo, ¿podía haber un mejor destino? Sin fanatismo, insertos de manera natural en el orbe del catolicismo mexicano, con una fe que se ejercía cotidianamente en la práctica, vivíamos en la familia.

Tímido, aunque propenso a echar a volar la imaginación, sentía palpar con fuerza mi corazón en presencia de las niñas; bullicioso, canalizaba esa energía en el campo de fútbol. Pero ¿quién o qué era yo realmente? Crecido en la provincia —pese a las noches de insomnio que ya se anunciaban—, viví días envueltos por una luz radiante, de dicha auténtica, hoy ausente. Muchos años después, no pude menos que asentir al leer el epígrafe de Wordsworth que Octavio Paz escogió para el más íntimo de sus poemas: «Fair seed—time had my soul, and I grew up / Foster'd alike by beauty and by fear...».

2

Espíritu no se contrapone a materia; a mundo físico y terrenal; mucho menos a necesidades y deseos. Repárese en que, en hebreo, ruah puede ser de género femenino.

María del Consuelo Sánchez Santos de Azcárate era el nombre de mi abuela materna. Ella nunca lo supo, pero desempeñó un papel crucial en las etapas iniciales de mi educación sentimental y, por supuesto, espiritual. En plena madurez, con una belleza heredada de su madre española, salía del baño cotidiano envuelta en una bata de seda blanca y, con el cabello todavía húmedo cayéndole

por la espalda, comenzaba a maquillarse frente al espejo oval de su tocador. Mientras lo hacía, encendía un Raleigh con filtro al que daba una larga fumada para depositarlo después en un cenicero azul de porcelana. Yo la contemplaba echado en la alfombra, desde donde tenía una visión muy cercana de sus pies pequeños con las uñas cuidadosamente pintadas de rojo, sus pantorrillas delgadas y, a veces, fugazmente, una de sus rodillas. Miraba su rostro en el espejo, la veía aplicar con mano diestra las cremas, el aceite de almendras, el *rouge* y las sucesivas capas de maquillaje; pasar el cepillo por el cabello castaño, el perfume en el cuello y, finalmente, el *lipstick* que deslizaba morosamente sobre sus labios y cuyo exceso retiraba colocando entre ellos un pañuelo. Sus labios quedaban impresos en la tela y en la embocadura del cigarro. Yo aguardaba ese momento, pues sabía que, instantes después, mi abuela iría a su vestidor y dejaría sobre el cenicero el cigarro todavía humeante. Ávido, aprovechaba su breve ausencia para darle un par de fumadas veloces. No olvido el aroma plural de su habitación, la luz que en mi recuerdo cae sobre ella dejando en una tibia penumbra todo lo demás y el sabor del tabaco y del lápiz labial que, confundidos con su saliva, componían una mezcla dulcemente embriagadora.

Sobre la cabecera de su cama presidía la escena una imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro. Mi abuela había depositado una especial devoción en este bello icono bizantino. Un día me contó la historia. Poco después de mi nacimiento sufrí una cirugía menor que, realizada con torpeza, me ocasionó una considerable pérdida de sangre. Como consecuencia perdí el conocimiento y dejé de respirar. Para mi fortuna la situación se detectó a tiempo y luego de las urgentes manipulaciones recobré el conocimiento y la respiración. A la misma hora, en su casa, y completamente ajena a este suceso, mi abuela comenzó a sentir una angustia inexplicable. Supo, de esa manera misteriosa en la que se saben ciertas cosas, que algo grave me pasaba. Se arrodilló entonces junto a la imagen de la Virgen y le rogó que me salvara. «Fue ella quien te devolvió a la vida», afirmaba convencida mientras dejaba descansar el delineador y el espejo de mano sobre su regazo y le dirigía a la imagen una larga mirada. Luego se volvía hacia mí y con un gesto idéntico acariciaba mis cabellos revueltos. Yo, conmovido, sin dudar un ápice, me sumergía en el milagro. ¿Qué vínculo maravilloso y entrañable se forjó entonces en mi espíritu de niño? Apenas ahora me parece comenzar a entenderlo.

Recuerdo esos días de vacaciones en la Ciudad de México como un *continuum* ciertamente dichoso. Cerca de mediodía, después de haber dispuesto la comida y de atender alguna otra tarea doméstica, mi abuela entraba a la sala y se sentaba frente al piano. Luego de practicar en estricta soledad durante un buen rato, nos dejaba pasar. Era la ocasión de hacer una pausa en la batalla futbolera, entrar a la sala y acomodarnos en torno al piano para escucharla tocar

a Beethoven, su favorito. Desde las primeras notas, mi abuela se transfiguraba; yo la veía como habitada por una energía desconocida que la recorría, literalmente, de pies a cabeza. Los ojos cerrados, las manos de mi abuela —que durante su juventud habían practicado ocho horas diarias— se deslizaban por el teclado con vigorosa agilidad. Ella, de cuando en cuando, se detenía y con un gesto nos hacía ver —o lo hacía para ella misma— que se había equivocado o que no había atacado las notas de manera adecuada. Nosotros, envueltos en la magia, no decíamos ni pío. Ella recomenzaba y la música nos estremecía, creaba una atmósfera en la que era posible vivir para siempre.

Veo ahora mismo las manos de mi abuela sosteniendo la escobilla del rímel, acariciando mi cabeza, corriendo sobre el piano, haciendo la señal de la cruz para darme la bendición aun cuando yo, adulto ya, conducía mal que bien mi vida, muy lejos de aquella irrepetible fe, tal vez sólo posible en la infancia.

3

El espíritu se ofrece siempre como un regalo o un don: de manera imprevisible: «Sopla donde quiere y no se sabe de dónde viene ni adónde va».

Debo haber tenido alrededor de veintitrés años cuando leí por primera vez las *Elegías de Duino* en la traducción que Salvador Echevarría entregó para la colección Material de Lectura, publicada por la Universidad Nacional. Tengo presente la viva emoción que esa lectura me produjo y que no ha hecho sino ahondarse a lo largo de los años. ¿Creía yo entonces en aquello que hoy, con desdén, llamamos inspiración? En todo caso, nada me costaba creer en ella percibiéndola como una figura femenina, una suerte de espíritu tutelar. Yo mismo escribía por las noches, presa de una extraña agitación, los poemas que pronto formarían parte de mi primer libro, *La noche en blanco*, que abre con un epígrafe tomado de ese *corpus* rilkeano. La historia del nacimiento de las *Elegías* es conocida, pues ha sido relatada por la princesa Marie von Thurn und Taxis, dueña del castillo en que Rilke se hospedaba. Una mañana de enero de 1912, luego de intentar dar respuesta a una molesta carta de negocios, «Rilke bajó a los bastiones que, vistos desde el mar, a este y oeste, se comunicaban por un estrecho sendero al pie del castillo. Allí el acantilado se alzaba a pico a unos doscientos pies de altura sobre el mar. Rilke andaba de un lado para otro, sumido en sus pensamientos, dándole vueltas sin cesar a la respuesta que le daría a la carta. Y en eso, de pronto, en medio de sus cavilaciones, se detuvo de repente, pues le pareció como si, en el fragor del vendaval, una voz le hubiera dictado: “¿Quién, si yo gritara, me oiría entre los coros de los ángeles?”».

El escenario resulta más que propicio. Están ahí, además del benéfico aislamiento del poeta, el viento y el tumulto del mar, el promontorio y el castillo

como «límites del mundo» que el soplo del espíritu abrirá para tender un impalpable puente de contacto con una realidad más vasta (la de los ángeles) y, por supuesto, la llegada repentina e inesperada de esa voz que se alza y se le impone al poeta, demandándole a la vez el surgimiento de su propia voz. En otra carta, dirigida a la misma destinataria de las *Elegías*, Rilke expresa: «Tengo una especie de instinto que me hace huir de lo productivo en el momento; el espíritu entra y sale de mí tan bruscamente, viene con tal rudeza y se marcha tan repentino, que siento como si se me cayera el cuerpo a pedazos». La inspiración, de manera semejante al trance extático que experimentan los místicos, no es un fenómeno que se reduzca sólo al nivel de la psique, sino que se vive como un acontecimiento que sucede físicamente, en todo el cuerpo. Los testimonios de los místicos españoles —pienso sobre todo en Santa Teresa de Jesús y en San Juan de la Cruz— son, en este sentido, más que elocuentes.

Para mí, en aquellos años, la idea de convertirme en un poeta no distaba demasiado de los sueños de infancia en los que me veía destinado al heroísmo o la santidad. Había perdido la fe católica y la poesía se me presentaba como una religión a la que podría asirme, a la que podría incorporarme como neófito en una congregación de espíritus afines. Era también la ambición de vivir una vida cargada de emociones, de experiencias extremas. Ya lo había leído en Rimbaud: «El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Busca todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; agota en sí todos los venenos, para quedarse sólo con la quintaesencia». El objetivo: tener visiones de cosas «inauditas e inenabables», llegar a «lo desconocido» ya anticipado por Baudelaire. Esas palabras se convirtieron en una suerte de consigna espiritual que exigía llevarse a la práctica. Las discutíamos con pasión, las creíamos, ¿las vivíamos? (Muchos años después, durante un verano en Praga, intoxicado de absentia, habría yo de colocarme, transitoriamente, al filo de un abismo semejante...). Mis lecturas, arbitrarias, instintivas, se ramificaban. Ávido de ir a fondo en los misterios de la religión me interné por los vericuetos del cristianismo primitivo hasta dar con el *corpus* de evangelios y tratados que hoy conocemos como la Biblioteca de Nag Hammadi. El gnosticismo, con su seductora mezcla de abstrusa cosmogonía y sensualidad sagrada, atrapó mi imaginación durante años. Viajé a Grecia poco después de leer *El camino a Eleusis*, subí a la montaña del oráculo en Delfos y visité durante una mañana bañada por la luz del Mediterráneo, justo al borde de la bahía de Salamina, las ruinas de lo que alguna vez fue el magno santuario. Repasaba las líneas de Gordon Wasson como si se tratara de un parlamento que debía aprender de memoria: «El viaje a Eleusis representaba una travesía al otro mundo

para recobrar de la muerte a la hija de la generatriz de los granos, Démeter, cuyo dolor por la pérdida filial podía ser aliviado sólo al través del misterio del renacimiento». Y más adelante: «Como es natural, solamente los sacerdotes tenían el privilegio de pescar en aquellas aguas, pues eran ellos, los herederos de aquel oficio, quienes regulaban el paso de la vida a la muerte, un pasaje que la fe eleusina consideraba como una unión metafísica entre amantes al través de una división de agua. En Eleusis misma la religión que constituía la meta del viajero en la Antigüedad estaba protegida de miradas profanas por las murallas del santuario, y el dogma esencial era revelado únicamente a aquellos que, bajo pena de muerte, habían hecho votos de mantenerlo en secreto y se habían sometido a un prolongado aleccionamiento para su iniciación». Yo veía en todo esto los ingredientes precisos de una aventura extraordinaria. El rescate de una doncella inocente (Perséfone) se fundiría muy pronto en mi imaginación con el de otra, la «dos veces perdida» Eurídice a la que canta, con irremediable tristeza, Gérard de Nerval. Hoy, quizá con mayor convicción que en mi juventud, escribí en una nota publicada recientemente: «Creo con Ezra Pound que una luz de Eleusis persistió a través de la Edad Media y otorgó belleza a la canción de Provenza y de Italia. Y así, con diversos medios, por caminos insospechados, hasta nuestros días». En esta época, cuando como humanidad atravesamos la parte más oscura de la noche, me resulta necesario sostener ese acto de fe, por ingenuo o precario que pueda parecer. Bajo esa luz, puede volver a leerse el noveno de los *Sonetos a Orfeo* que Rilke escribiera a raíz de la muerte de una joven bailarina. La traducción es de Carlos Barral:

*Tan sólo quien hubiere levantado la lira,
también en las tinieblas,
intuirá y cantará
la infinita alabanza.*

*Sólo quien con los muertos haya comido
la adormidera de los muertos,
no perderá jamás
el más sutil sonido.*

*En el estanque el reflejo
a menudo se sumerge:
Aprende la imagen.*

En ese doble reino

*se tornarán las voces
eternas y suaves.*

Aprende la imagen. De aquí, entonces, una tentativa poética compuesta fundamentalmente por imágenes y símbolos que, al fundirse con mi propia trayectoria vital, habrían de ir conformando un todavía inconcluso mapa del espíritu. La poesía entendida como un rito de pasaje indispensable para la iniciación en el misterio. Un andar a tientas, «toda ciencia trascendiendo», en ese doble reino donde vida y muerte se manifiestan en la plenitud de su imagen entrelazada. Entreveía una suerte de realización en la belleza de la expresión poética, percibida por los sentidos y ejecutada por el espíritu con precisión artesanal. Leía en María Zambrano cómo la belleza, a la vez que manifiesta la unidad, debe abrirse para dejarnos ver su centro iluminado; un centro que resulta ser el punto de contacto con el abismo, «y quien se asoma al cáliz de esta flor una, la sola flor, arriesga ser raptado. Riesgo que se cumple en la Coré de los sacros misterios. La muchacha, la inocente que mira en el cáliz de la flor que se alza apenas, al par del abismo y que es su reclamo, su apertura». Me sumergía en aguas profundas y difíciles, desprovisto de fe, me confiaba a la poesía; en ella encontraba sustento, guía, una nueva forma de comunión. ¿Habría en ella, para mí, algo más que una vocación, un destino quizá? Era imperativo averiguarlo. La muerte, con su carga de angustia, me desvelaba. Quería saber, entender. Durante un brevísimo encuentro me atreví a conversar con la poeta griega Katerina Anghelaki. «¿Puede la poesía dar una respuesta al enigma de la muerte?». Ella, con una sonrisa, contestó: «La poesía no da respuestas». Era como ir encontrando las claves aisladas de un misterio que constantemente me evitaba y cuya conexión sólo era posible por analogía en el marco de una naciente y poco clara fenomenología espiritual. Años después, luego de perder a mi madre, escribí: «Ahora creo saber que el milagro es otro: no un paso *sobre* el agua, sino el paso *entre* las aguas». ¿Será en ese *entre* provisional, precario, donde radica la semilla de un mejor entendimiento? ¿El verdadero sitio del *despertar* constantemente reclamado por los gnósticos de Egipto? Heidegger, en su *Camino de campo*, lo expresa así: «Crecer es abrirse a la amplitud del cielo y al mismo tiempo arraigarse a la oscuridad de la tierra; que todo lo que es genuino prospera sólo si el hombre es a la vez ambas cosas, dispuesto a las exigencias del cielo supremo y amparado en el seno de la tierra sustentadora». Entre tierra y cielo, entre realidad y deseo, yo crecía, cobijado por el influjo unánime de la oscuridad y la luz ●

NOTAS

Este ensayo forma parte de la antología *Escribir poesía en México II*, que próximamente comenzará a circular con el sello de la editorial Bonobos.

Las líneas en cursivas con que inician los tres apartados del texto pertenecen al *Diccionario del Espíritu* (Planeta, 1996), de Eugenio Tírias.



Imaginar el espacio seguro:

la política de la pornografía queer, feminista y lésbica

(fragmento)

INGRID RYBERG

A PRINCIPIOS DE SEPTIEMBRE de 2009, la colección sueca de porno feminista *Dirty Diaries: doce cortos de porno feminista* (Mia Engberg, 2009) se estrena en el recién renovado nuevo cine Bio Rio, en Estocolmo. Con el apoyo financiero del Instituto Sueco de Cinematografía, la cineasta Mia Engberg invitó a un grupo de artistas, cineastas y activistas a hacer sus propios cortos que interpreten el concepto de la pornografía feminista, utilizando cámaras de teléfono celular. Los doce filmes difieren, todos, en longitud, estilo y contenido. En esta *première* de gala están presentes cineastas y artistas, sus amigos y algo de prensa. Es una noche lluviosa y la gente se acumula, apretada bajo el pequeño techo afuera del cine, mientras llega y cuando sale a fumar. Adentro hay una multitud. La gente socializa con champaña. Hay un tenso sentimiento de anticipación. La gente está a punto de verse a sí misma, o a sus amigos, en situaciones sexuales en la pantalla grande. Yo misma estoy tan emocionada como nerviosa. Hice uno de los cortos de la colección, *Phone Fuck*, y llego junto con una de las actrices de mi filme, Helena Lindblom. Cuando inicia el filme, dentro del cine, la atmósfera se vuelve cálida, alegre, llena de apoyo. Hay aplausos después de cada filme, y muchas risas durante la proyección de 104 minutos. Hay una sensación de alivio. El filme, finalmente, está *allá afuera*.

De hecho, de cierta forma, ya ha estado *afuera* a lo largo de varias semanas: en artículos, columnas, *blogs*, en radio y televisión. Por unas cuantas semanas más, *Dirty Diaries* seguirá siendo mencionado comúnmente en los medios suecos. Un artículo sobre el proyecto en el sitio *web* del diario *Dagen Nyheter* resultará ser el segundo artículo más leído de 2009, solamente superado por un artículo sobre la muerte de Michael Jackson. Esta recepción discute la posibilidad de combinar las nociones del feminismo y la pornografía, la definición del concepto de pornografía feminista, y cómo esta forma de pornografía patrocinada por el Estado difiere o se relaciona con la plétora de diferentes imágenes sexuales, *amateurs* y profesionales, que ya están públicamente

disponibles en internet. *Dirty Diaries* también gana atención internacional a través de la agencia de noticias AFP, y esto culmina cuando Conan O'Brien hace un comentario de broma y luego una presentación sobre el porno sueco patrocinado por el Estado, en su programa *The Tonight Show*. Esto da pie a que la directora del Instituto Sueco de Cine, Cissi Elwin Frenkel, escriba una carta a la ministra de cultura de Suecia, Eva Adelsohn Liljeroth, justificando su elección de apoyar el proyecto. Después de su lanzamiento, *Dirty Diaries* pronto se vuelve uno de los DVD más vendidos de la compañía distribuidora, Njuitafilms. Los derechos de distribución son vendidos a doce países, y el filme tiene lanzamientos en cines en Finlandia y Francia. El filme, y los cortos individuales, circulan ampliamente en festivales internacionales de cortos, festivales de cine LGBTQ, festivales de cine erótico y porno, y varios festivales, exhibiciones y convenciones alternativas.

Dirty Diaries es un ejemplo de una actual ola transnacional de interés en la pornografía como vehículo vital potencial para la lucha de los grupos activistas *queer*, feministas y lésbicos en busca del empoderamiento (*empowerment*) cultural, sexual y político. A partir de mediados de la década de 2000 ha habido una producción vibrante y extensa de filmes de directoras como Shine Louis Houston, Madison Young y Courtney Trouble en Estados Unidos; Emilie Jovet, en Francia, y Anna Span y Petra Joy, en Reino Unido. Esta ola activista de interés en la pornografía también consiste en colectivos de producción y redes como *Girls Who Like Porno* (2003-2007) en España y PostPorn (2006-2008) en Suecia, los recientes lanzamientos del PostPornPoliticsSymposium, que tuvo lugar en Berlín en 2006, y eventos anuales como Rated X en Ámsterdam (2007), los premios de Porno Feminista en Toronto (2006), el Festival de Cine Erótico Independiente Good Vibrations en San Francisco (2005) y el Pornfilmfestival Berlin (2006) con sus sucesores en Atenas (2007) y París (2008). Además, también existe gran participación de activistas *queer*, feministas y lésbicas en la pornografía presente en línea en sitios *web*, como la serie *The Crash Pad* (2007) y *Queer Porn TV* (2010). Esta ola transnacional de interés incluye un amplio rango de producciones, discusiones y articulaciones de nociones y categorías como el porno *queer*, porno feminista, erótica femenina, erótica lésbica, *dyke porn*, *sex ed*, porno independiente y porno alternativo. También se intersecta con discusiones sobre las nuevas tecnologías de medios, la pornografía *amateur* y la proliferación de discursos y representaciones sexuales a través de la esfera pública como tal, diagnosticados como la sexualización de la cultura occidental [...].

Feminismo y / vs. pornografía

Cuando *Dirty Diaries* se estrenó, varios críticos que comentaban el proyecto



tomaron como punto de inicio el cuestionamiento retórico de la posibilidad, si acaso existiera, de combinar feminismo y pornografía. Por ejemplo, Camilla Carnmo escribió en una reseña en la sección de cultura del periódico *Smålandsposten*:

Pornografía feminista. ¿No es esto una paradoja? Las feministas han luchado contra la pornografía, contra las imágenes humillantes de mujeres y las condiciones inferiores de producción, desde los años sesenta. Pero luego llegaron los noventa y tanto los *queer* como los feministas se convirtieron en trabajadores sexuales, y los trabajadores sexuales se volvieron feministas, y la discusión se volvió más complicada. Y ahora estamos en 2009, y el Instituto Sueco de Cine ha otorgado fondos a la producción de *Dirty Diaries*.

UNAS CUANTAS VOCES feministas rechazaron la posibilidad de la pornografía feminista. Por ejemplo, Kajsa Ekis Ekman relacionó *Dirty Diaries* con una tendencia en la izquierda y el pensamiento *queer*, tratando de interpretar la injusticia y el *statu quo* como algo subversivo. La directora de teatro sueca Suzanne Osten, miembro del influyente grupo de redes feministas de los años setenta Grupp 8, también cuestionó la posibilidad de renovar la pornografía como género. Fuera de estos ejemplos, *Dirty Diaries* no ha enfrentado la resistencia feminista sustancial, característica de debates anteriores sobre el porno. La investigación histórica sobre el discurso del porno feminista sueco resalta que la mayoría de estos debates han sido dominados por actitudes antiporno. Durante la década de 2000, esta crítica se ha modificado a través de las nociones del feminismo *queer*, el nuevo feminismo nórdico y el feminismo de la tercera ola. A finales de los años noventa, cuestionamientos sobre la naturaleza potencialmente liberadora de la pornografía se volvieron parte del debate público sueco, a través de artículos de escritoras como Petra Östergren, que desde entonces ha tenido un rol central en las discusiones sobre la prostitución y la pornografía en Suecia. La producción y recepción del primer filme pornográfico feminista de Mia Engberg, *Selma & Sofie*, de 2002, de manera similar sugirió un cambio en el marco de discusión de la pornografía como una herramienta de empoderamiento, y no sólo de opresión. El corto *Selma & Sofie*, que, justo como *Dirty Diaries*, recibió fondos de producción del Instituto Sueco de Cine, presenta a una joven que tiene fantasías y finalmente sexo con su maestra de natación. Después de que la cinta tuvo su lanzamiento en cines en febrero de 2002, Mia Engberg se sorprendió con su recepción positiva en los contextos feministas.

Unos cuantos años antes, un intenso debate había seguido la transmisión televisiva del documental antiporno *Shocking Truth* (Alexa Wolf) en febrero de 2000, un filme que fue mostrado en el Parlamento Sueco y que motivó a la

entonces secretaria de Cultura, Marita Ulvskog, a considerar un fortalecimiento de la censura. El filme atacaba la pornografía que se mostraba en la televisión de cable comercial en Suecia, y afirmaba que las mujeres eran drogadas para abusar de ellas en estos filmes. En la antología *Shocking Lies*, un número de escritores reaccionaron al filme en lo que percibieron era un discurso mediático sesgado acerca de la pornografía en Suecia en ese momento. *Shocking Truth*, y su impacto en el Parlamento Sueco, puede ser visto como un ejemplo de lo que Don Kulick discute como «la forma hegemónica del feminismo de Estado» en Suecia, refiriéndose al movimiento a posiciones de poder de mujeres que estuvieron previamente activas, en los años setenta, en organizaciones feministas opuestas al liberalismo sexual. Kulick comenta acerca de cómo las feministas antiporno, como Sheila Jeffreys y Janice Raymond, han sido invitadas regularmente a dar pláticas en el Parlamento Sueco. Sin embargo, en su investigación sobre el feminismo lésbico sueco, Hanna Hallgren resalta que la posición antiporno también había sido cuestionada en discusiones sobre la pornografía en los años ochenta, influidas por la Guerra Sexual, en curso en los Estados Unidos. Las discusiones respectivas de Kulick y Hallgren dirigen la atención a cómo el debate sobre el porno feminista en Suecia se había moldeado en diálogo con el feminismo norteamericano. El caso de *Dirty Diaries* invoca la historia de un contexto feminista sueco específico y del discurso sobre la pornografía, y también una historia de la censura, tanto como la historia transnacional del debate feminista sobre la pornografía y la sexualidad. Esta disertación examina *Dirty Diaries* como un ejemplo de cómo esta comunidad interpretativa es moldeada por dicho diálogo transnacional y por la circulación de personas, filmes, discursos y prácticas.

Se ha reconocido que la lucha antiporno en el feminismo tanto de Estados Unidos como en el sueco evolucionó desde la decepción de la liberación sexual, y una percepción de que dicha liberación, incluyendo la legalización de la pornografía, beneficiaba sólo a los hombres. Esta crítica se dirigía también a la representación sexualizada del género en la publicidad, la televisión, las revistas y, por supuesto, el cine. Durante la segunda mitad de los años setenta, la pornografía fue enfocada como epítome de la violencia masculina contra las mujeres y la noción degradante de la mujer como un objeto pasivo del deseo masculino. El movimiento antiporno problematizaba el rol de la pornografía en reproducir e implicar en sus audiencias las relaciones de poder de género, y nociones del hombre como sujeto y agresor y de la mujer como un objeto sumiso, receptor del deseo masculino. La crítica antiporno se interrelacionaba con lo que se llamó feminismo cultural, en el que los cuerpos, la sexualidad y la cultura de las mujeres fueron revaluados como radicalmente diferentes de los modelos masculinos del sexo genital, penetrativo. Dichas



conceptualizaciones de la sexualidad femenina como cariñosa y no violenta chocaba con las prácticas sexuales lésbicas que involucraban penetración con dildos, los roles *butch/femme* y el sadomasoquismo (BDSM), en las que se involucraba, por ejemplo, el grupo de activistas Samois, basado en San Francisco. Las diferentes actitudes con respecto a la sexualidad y la pornografía en los movimientos femeninos norteamericanos se habían vuelto más acentuadas hacia el fin de los años setenta, y resultaron en los intensos debates que llegaron a ser llamados la Guerra Sexual. La Guerra Sexual se ejemplifica usualmente en la conferencia «Hacia una política de la sexualidad» en Barnard College, en 1982, donde las feministas antiporno acusaron a los organizadores de la conferencia de promover una sexualidad antifeminista.

Alrededor de la misma época, la actriz porno Candida Royalle y un grupo de actrices porno famosas comenzaron a producir sus propios filmes a través de la compañía Femme Productions, y un grupo de activistas sexuales radicales lesbianas comenzaron la revista porno *On Our Backs*, que seguiría con el lanzamiento de la compañía de producción de video Fatale Media. *On Our Backs* y Fatale Media representaban prácticas sexuales lésbicas consideradas antifeministas y patriarcales en el discurso antiporno, tales como el BDSM, el juego de roles *butch/femme* y la penetración con dildos. El movimiento de radicales sexuales y la pornografía lésbica se interrelacionaron con el activismo *queer*, cuando éste emergió como una reacción a la crisis del sida, la homofobia, y las tendencias asimilacionistas en los movimientos *gay* y lésbicos. En su recuento de la Guerra Sexual, basado en su propio involucramiento en el radicalismo sexual durante este periodo, Lisa Duggan y Nan D. Hunter debaten que, durante la guerra del porno, muchas lesbianas que se sentían alienadas por los discursos homogenizantes, blancos, clasemedios, antihombres *gay*, antisexuales de las feministas lesbianas, rehusaron la etiqueta «lesbiana» y adoptaron la palabra *queer* como una marca de la separación de dicha política, una marca de disidencia por principio. La investigación acerca de la nueva categoría emergente de pornografía lésbica en los años ochenta y noventa hizo énfasis en su potencial de afirmar, reconocer y mejorar la visibilidad de la identidad, sexualidad y subcultura lésbica. La pornografía lésbica es discutida tanto en oposición con otras representaciones pornográficas de las lesbianas y las mujeres. En esta vena, Nan Kinney, la fundadora de la compañía Fatale Media, afirma: «Quiero que la gente tenga otras imágenes de ellos mismos, una forma de escapar de las imágenes engranadas en el porno convencional». Haciendo eco de este objetivo, Mia Engberg pregunta en el folleto que acompaña la caja del DVD de *Dirty Diaries*: «¿Cómo liberamos nuestras propias fantasías sexuales de las imágenes comerciales que vemos cada día, que se entierran en nuestro subconsciente?». *Dirty Diaries*, así como la recepción del

filme, activa esta compleja historia de continuos debates sobre el feminismo y la pornografía, y levanta cuestionamientos sobre las estrategias políticas y estéticas exploradas en esta cultura cinematográfica.

¿Qué es la pornografía *queer*, feminista y lésbica?

Además de reactivar el asunto del feminismo y la pornografía como sujetos de intenso debate, *Dirty Diaries*, y su recepción, trajo al tema cuestionamientos sobre lo que es la pornografía *queer*, feminista y lésbica. Los críticos tenían sus propias expectativas, definiciones e ideas diferentes. Linda Fagerström escribió en una reseña en *Helsingborgs Dagblad* que el potencial subversivo de *Dirty Diaries* radica en los filmes que explícitamente desafían y se burlan del patriarcado. Elin Sandberg, en el diario en línea *Tidningen Kulturen*, discute que el filme refuerza la noción del feminismo como algo «crudo y sexualmente extraño». Nasim Aghili, en la revista feminista *queer FUL*, expresa decepción de que no haya más análisis y estrategia política. En una columna en el tabloide *Aftonbladet*, Annika Marklund criticó la falta misma de una definición clara. Otros preguntan si los filmes realmente califican como pornografía, en el sentido de «película masturbatoria», como lo pone Carnmo en *Smålandsposten*. Encontró que los filmes eran excitantes, primariamente, a «nivel intelectual».

Todas estas observaciones invocan las largas discusiones sobre la práctica cinematográfica feminista, así como su relación con el concepto de la pornografía, con la excitación y el placer como objetivo. Desde los años setenta, los investigadores del cine feminista han planteado cuestionamientos sobre lo que debería constituir la práctica cinematográfica feminista, y se han sugerido muchas estrategias y nociones, incluyendo nociones como el cine de mujeres, el contracine y el cine deconstructivo. En paralelo y en diálogo con estas discusiones, las mujeres cineastas han desarrollado un vasto repertorio de estrategias estéticas. Como discute Alison Butler en su resumen de los debates alrededor del concepto del cine de mujeres, no es posible hablar acerca de una sola práctica del cine feminista, sino que «las mujeres producen trabajos feministas en una amplia variedad de formas y estilos». La diversidad estética de *Dirty Diaries* y la recepción del filme reactivan estas discusiones acerca de la práctica del cine feminista. Esta disertación discute *Dirty Diaries*, un ejemplo de la cultura actual de la pornografía *queer*, feminista y lésbica, como una respuesta al legado de estas discusiones. Los diferentes cortos en la colección invocan, en palabras de Butler, «una amplia variedad de formas y estilos» documentales, narrativos, educativos y experimentales. En su introducción del proyecto en el folleto del DVD de *Dirty Diaries*, Mia Engberg también pregunta retóricamente qué es la pornografía feminista y responde: «Todas las cineastas del proyecto tienen su propia interpretación del concepto de pornografía feminista, y como



tales han elegido diferentes formas de expresarlo. Me hace sentir orgullosa ver el rango de la inventiva y la diversidad entre los filmes». *Dirty Diaries* es un reflejo de la heterogeneidad de la cultura cinematográfica de la pornografía *queer*, feminista y lésbica. Las estrategias visuales en esta cultura cinematográfica incluyen, por ejemplo, tanto el énfasis como el rechazo de la muestra de genitales y orgasmos. Por consiguiente, como pornografía se relaciona con lo convencional del porno en diferentes maneras. La disertación discute que la heterogeneidad de la pornografía *queer*, feminista y lésbica amplía el legado de la crítica y práctica de cine feministas, mientras éstas se entretajan con las profundas discusiones y debates sobre la sexualidad y la pornografía desde el movimiento feminista de la segunda ola. De acuerdo con Teresa de Lauretis, la pornografía *queer*, feminista y lésbica se discute como una producción caracterizada por una tensión entre la afirmación y la crítica, constitutiva del movimiento femenino y el cine como tal. Se deriva de los legados tanto de la crítica cultural feminista, no sólo de la pornografía, y los desafíos sexuales radicales al antiporno y el feminismo cultural. La heterogeneidad que se levanta de esta tensión entre afirmación y crítica también se articula en la llamada para participantes del primer sitio *web* de *Dirty Diaries*:

DIRTY DIARIES es un proyecto en el que las mujeres hacen sus propios cortos eróticos. Su propósito es hacer *erótica* feminista y *queer* como una alternativa al porno convencional. Creemos que es posible hacer cine *sexy* con una perspectiva femenina y alta calidad artística. La necesidad de cambio nos une, pero cada corto de *Dirty Diaries* es único. Habrá sexo convencional y *hardcore*, amor lésbico, amor *trans*, y *cogidas* tal cual. Poesía y suciedad, y hasta animaciones. Hacemos filmes que emergen de nuestra propia sexualidad y creatividad. Las reglas son simples; no se debe hacer daño a nadie y todo mundo debe ser mayor de dieciocho años. Fuera de eso, son libres de hacer exactamente lo que quieran. Los creadores son artistas, cineastas, *amateur*, activistas *queer*, heterosexuales, *gays*, *trans*, *bi* y una que otra reina que se identifica como mujer. La sexualidad es diversa.

La esfera pública sexualizada

Cuando se estrenó *Dirty Diaries*, en septiembre de 2009, la recepción giró principalmente alrededor del hecho de que el Instituto Sueco de Cine había apoyado el proyecto. Mientras que muchos críticos fueron positivos, algunos, como Beatrice Fredrikson, miembro de la organización juvenil del Partido Moderado, afirmaron que *Dirty Diaries* es «definitivamente algo que el Estado debería estar pagando.» De acuerdo con ella, «el feminismo ha ganado un estatus especial, y de alguna forma se le ha considerado merecedor del dinero de los impuestos del pueblo para financiar cualquier cosa, desde seminarios hasta pornografía». En un artículo del sitio de debate político *Newsmill*, Ester Martin

Bergmark, una de las directoras de la colección, argumenta que *Dirty Diaries* cumple, a un grado mucho mayor, la comisión del Instituto Sueco de Cine de apoyar filmes «de calidad [...] que renueven la expresión cinematográfica» y que provoquen «crítica social, gracia, y fuerza visionaria». Algunos críticos interrogaron la necesidad misma de una pornografía específicamente etiquetada como «feminista», y la diferencia entre *Dirty Diaries* y otras pornografías contemporáneas, en particular la pornografía *amateur* en internet. En su columna en *Aftonbladet*, Annika Marklund afirmó irónicamente que «contrario a lo que la mayoría de la gente usa para masturbarse, esta pornografía es feminista». Continuó afirmando: «A través de los años más recientes, ha habido una extensa revolución *amateur* en internet. La pornografía se ha vuelto una especie de movimiento comunitario. Gente cachonda común y corriente se filma y comparte los filmes en la red. Gente cachonda común y corriente los ve».

En una entrada de *blog*, la crítica de cine Emma Gray Munthe advirtió que el apoyo del Instituto Sueco de Cine a *Dirty Diaries* corre el riesgo de reforzar nociones de género de sexualidad buena y mala, a menos de que se les otorgue la misma cantidad de dinero a hombres que produzcan pornografía alternativa.

Estos ejemplos de nuevo invocan tanto un contexto sueco específico de producción de cine y un debate y discusión feminista de género, lo *queer*, cine, medios y estudios culturales sobre la sexualización de la esfera pública. Los comentarios invocan la discusión crítica de Kulick sobre el feminismo de Estado en Suecia, y la construcción de la noción de una sexualidad buena, natural, saludable y nacional, a través de la denuncia y el rechazo de sexualidades malas, decadentes y perversas (como la prostitución). Lena Lennerhed demuestra cómo la vida sexual en Suecia desde los años cincuenta vino a ser definida como sensata, racional e iluminada, y como una preocupación social en la que el Estado debe intervenir. La noción del «sexo bueno» en Suecia se interrelaciona con el *pecado sueco*, como emergió en los años cincuenta y vino a significar la libertad sexual percibida en Suecia, y relacionada con la educación sexual obligatoria en las escuelas suecas, así como los filmes sexualmente cargados de directores como Ingmar Bergman, Mai Zetterling y Vilgot Sjöman, pero también de directores de *soft porn* y educación sexual como Torgny Wickman y Mac Ahlberg. Estos filmes extendieron los límites de lo que podía ser representado en pantalla, e influyeron los debates que llevaron a la legalización de la pornografía en 1971. Mariah Larsson muestra cómo un concepto de pornografía buena y de calidad formó parte de los debates legislativos, y cómo esta noción estaba atada a las nociones de la sexualidad femenina. Larsson relaciona el reciente interés en la pornografía «post», «feminista» y de «comercio justo» (*fair trade*) con esta historia, resaltando cómo



estas discusiones también movilizan las nociones de género de que la sexualidad de las mujeres es estética y moralmente superior.

Todas estas discusiones plantean preguntas sobre las implicaciones de la pornografía *queer*, feminista y lésbica, en su circulación y en su relación con la esfera pública sexualizada. Brian McNair's entiende la sexualización como algo que forma parte de una «democratización del deseo» en curso, en la que la visibilidad de la sexualidad femenina, *gay* y lésbica en lo convencional contribuye a un desplazamiento de las normas que regulan la sexualidad, y donde se desenfocan las barreras entre lo privado y lo público, rompiendo jerarquías sexuales tradicionales. Sin embargo, la sexualización también ha sido discutida como una reacción en la que las normas conservadoras son restablecidas en la cara de supuestas elecciones libres y la individualización, y en la que la política feminista se reduce al derecho de pertenecer a una cultura de consumo. Feona Attwood resalta cómo el sexo en su condición presente se entiende más como estilo de vida, recreación y autoexpresión, en vez de reproducción o relación. Como tal, la sexualización también se «asocia con el ascenso del neoliberalismo en el que el individuo se vuelve una unidad autorregulada dentro de la sociedad», y con «un rechazo a la genuina política social». *Dirty Diaries*, especialmente a través de su amplia circulación entre diferentes contextos públicos suecos e internacionales, invoca este debate y abre preguntas acerca de cómo esta accesibilidad amplia moviliza diferentes nociones de género y sexualidad. Estas preguntas también se relacionan con una tensión entre las teorías *queer* y feministas, y el activismo entre las culturas sexuales *gay* y lésbicas. Mientras que las prácticas de sexo público, sexo arriesgado y promiscuidad de los hombres *gay* han sido enmarcadas como antisocialidad fundamental, agresión y autodestrucción de la sexualidad, las feministas lésbicas y *queer* han insistido en discutir asuntos de ética y seguridad. Se ha abierto la crítica en contra de la idealización de una sexualidad privilegiada, blanca, de clase media de los hombres *gay*, no restringida ni por género ni por sexualidad o clase. *Imaginar el espacio seguro* discute cómo la expansión pública y movilidad de la pornografía *queer*, feminista y lésbica rearticula estos debates ●

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE HÉCTOR ORTIZ PARTIDA

PRITA Noire (black doll)

SOFÍA CARRILLO

1 INTERIOR LIMBO BLANCO

El lugar es luminoso, no se advierten paredes, techo o dimensiones. En la silla, que da la impresión de estar suspendida, una MUJER joven, de tela blanca y trapos viejos, está sentada con las piernas abiertas.

La MUJER no tiene brazos. De rasgos fuertes y silueta femenina, su rostro, congelado en una mueca de angustia, tiembla casi imperceptiblemente.

VOZ OFF

Había una vez dos hermanas que vivían juntas, aunque sólo una creció, extrañamente sometida a la voluntad de la pequeña, llamada PRITA...

En medio de las piernas de la MUJER joven, junto a su vientre, reposa una botella de vidrio, una niña blanca está sentada al interior de ésta. Muy quieta, acurrucada en sí misma, parece despertar ante una súbita sacudida de su entorno; el temblor va en aumento. PRITA, de rasgos infantiles, mira a su alrededor y luego hacia arriba; cae un fino polvo, estornuda.

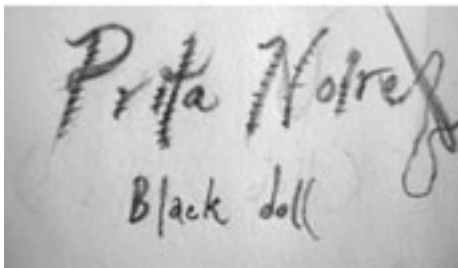
TITULO: PRITA NOIRE (black doll)

2 INTERIOR LIMBO BLANCO

El temblor disminuye, las piernas y el torso de la MUJER ceden el movimiento a una melodía que se escucha lejana. Una araña recorre el muslo de la MUJER, se detiene junto a una rasgadura en la tela, que se zurce rápidamente.

3 INTERIOR BOTELLA VIDRIO

En la botella, empañada por el tiempo y el polvo, que se alarga hasta la cintura de la MUJER. PRITA murmura la nostálgica melodía, espera unos segundos antes de adelantar la cabeza y subir aprisa sobre la silla.



VOZ OFF

Algunas veces, si PRITA tiene sed, ¡canta!

Levanta la cabeza y abre la boca para recibir una gota de agua.

4 INTERIOR LIMBO BLANCO

La melodía se escucha lejana y suave. De los ojos de la MUJER surgen y resbalan lágrimas que recorren sus mejillas y caen hasta la botella.

5 INTERIOR / EXTERIOR BOTELLA VIDRIO

PRITA trepa por el respaldo de la pequeña silla, su cabeza sobresale hasta el mentón del cuello de la botella de vidrio, se sorprende ante el paisaje que la encara, hábilmente traga otra lágrima, que eructa.

Frente a ella se forma una imagen borrosa, poco clara, de un ser amorfo. Ésta baja su rostro y cuerpo en actitud de protección. El viento choca con su rostro haciéndola retroceder un poco, espera un instante y, mirando hacia el fondo de la botella, brinca.

Repite la acción un par de veces, convirtiéndola en un juego.

VOZ OFF

PRITA no hace nada en todo el día,
simplemente no entiende el tiempo...
¿Existen los días aquí?**6 INTERIOR / EXTERIOR BOTELLA VIDRIO**

El viento genera sonidos y mueve por instantes el rostro de la MUJER.

7 INTERIOR / EXTERIOR BOTELLA VIDRIO

Al interior de la botella PRITA balancea su cabeza a izquierda y derecha en un vaivén repetitivo, se pone de pie, mueve un poco las piernas tirando pequeñas patadas, hace un par de sentadillas.

Mira a su alrededor hasta posar su vista en la pequeña silla, empuja con su pequeño pie la pata frontal derecha de la silla. Sube en el respaldo de la silla para mirar nuevamente al exterior de su botella.

VOZ OFF

Algunas veces las arañas la visitan...

8 INTERIOR LIMBO BLANCO-BOTELLA VIDRIO

Un par de arañas bajan hasta la botella de vidrio. Llegan hasta los hombros de PRITA y tejen mangas a su pequeño vestido. Salen de la botella.

Las largas mangas llegan hasta las rodillas de PRITA, ésta las mueve y sacude a los lados.



Las delicadas mangas se desprenden y caen al piso ante la desilusión de PRITA, quien las empuja delicadamente con los pies.

9 INTERIOR BOTELLA VIDRIO

PRITA duerme con las piernas cruzadas sobre la silla.

10 INTERIOR LIMBO BLANCO

Un pedazo de vidrio cae, el eco suena en el limbo que encierra a la joven MUJER y a la pequeña PRITA entre sus piernas.

La tela en el cuello de la MUJER adulta sufre una rasgadura; rota, vuela al choque con el aire que entra por la rotura recién abierta en el limbo.

Rápida, una araña comienza a zurcir la rotura de la MUJER, el viento dificulta su tarea, la araña opone resistencia y continúa zurciendo cuando el viento cesa.

11 INTERIOR LIMBO BLANCO-BOTELLA VIDRIO

Un par de arañas descienden hasta PRITA, se acomodan nuevamente en sus hombros. Las arañas tejen largas y aguadas mangas de telaraña, al filo de éstas se acomodan, abren y cierran sus patas, semejando unas manos.

PRITA da pequeños brincos y gira en la botella, una sonrisa se forma en su rostro; las arañas se enredan en PRITA, semejando un abrazo.

12 EXTERIOR LIMBO BLANCO

PRITA asoma cautelosa la cabeza por la boca de la botella, primero una parte de su rostro, hasta que lentamente surge hasta la barbilla.

Frente a ella se forma la imagen borrosa y furtiva de una niña que, como ella, está en el interior de una botella.



Un lejano rumor de temblor distrae a PRITA, la silla y la botella se mueven ligeramente, PRITA brinca al piso de la estrecha botella, expectante.

13 INTERIOR LIMBO BLANCO-BOTELLA VIDRIO

La MUJER se convulsiona, sus movimientos semejan a alguien que intenta deshacerse o sacudirse algo del cuerpo.

PRITA murmura una melodía, calmando parcialmente a la MUJER.

Llama a las arañas, que la envuelven en su telaraña, la jalan lentamente hasta sacarla de la botella, la dejan sobre los hombros de la MUJER, mientras ella con su melodía continúa provocando el llanto de la MUJER.

14 INTERIOR LIMBO BLANCO

PRITA calla, mira a su alrededor por sobre el hombro de la MUJER: reflejos, nubes, imágenes amorfas aparecen a la vista panorámica de PRITA.

PRITA roza la rasposa y blanca mejilla de la MUJER, un secreto, un cariño. Llama nuevamente a las arañas y desciende de la silla envuelta en telarañas, sostenida por el torso, curiosa, atenta a su alrededor.

El rostro de la MUJER tiembla ligeramente mientras lágrimas surgen de sus ojos. El llanto disminuye mientras la melodía va desapareciendo. La MUJER abre sus ojos.

15 INTERIOR LIMBO BLANCO

PRITA camina hasta la borrosa imagen, que pasa a ser sólo viento al exterior de una gran botella. Mira su reflejo sobre el viejo vidrio.

Da la espalda al reflejo y se sienta con aburrimiento.

Una araña se acerca, reviviendo la vivacidad y curiosidad de PRITA, quien se levanta y camina hacia una abertura en el vidrio.



A través de la abertura se abre un profundo cielo, un dorado atardecer.

PRITA asoma su rostro y recibe un golpe de viento, se aleja de la orilla, da la media vuelta para regresar.

El aire gentil la tambalea en la orilla, hasta que se convierte en un torrente de aire que la succiona.

16 EXTERIOR LIMBO BLANCO

Suspendida ante el vacío por un delgado hilo de telaraña, PRITA mira temerosa y suplicante a su alrededor.

VOZ OFF

Algunas veces, los niños se pierden, se van a dormir...
Y los adultos despiertan.

17 INTERIOR LIMBO BLANCO

Un pie toca piso, el otro resbala, la MUJER intenta ponerse de pie.

FIN

Casa productora: Nahuyaca Films, Consejo Estatal para La Cultura y las Artes / Dirección y guión: Sofía Carrillo / Producción: Álex Briseño, Sofía Carrillo, Carolina Cárdenas / Dirección de fotografía: Paola Chaurand / Dirección de arte: Sofía Carrillo / Diseño y elaboración de personajes: Sofía Carrillo / Animación: Sofía Carrillo, Paulina Gallardo / Montaje: Uri Espinosa Cueto / Diseño sonoro: Odín Acosta / Música original: Abigail Vásquez Duarte, Uriel Villalobos Alba / Reparto: Meztli Robles, Michel Briseño / Postproducción de imagen: Héctor Vásquez / Diseño de Vestuario: Beatriz Carrillo



Melodrama, cine, festín del sentimiento

Una conversación con Jorge Fons y José Carlos Avellar

JULIETA MARÓN Y PATRICIA TORRES SAN MARTÍN

JULIETA MARÓN: ¿Le podemos llamar género cinematográfico al melodrama?

JORGE FON: Sí, claro.

JM: ¿Drama y melodrama son lo mismo?

JF: Un melodrama es un drama con características particulares.

JOSÉ CARLOS AVELLAR: El melodrama es un poco más que un género de cine, no se puede cuadrar un melodrama como se puede cuadrar un *western*, una película policiaca, una película de ciencia ficción, porque es mucho más abierto como género, se puede utilizar de manera distinta. Diferentes culturas se han apropiado de las formas narrativas del melodrama, como si fueran suyas. Podemos ver melodramas asiáticos que no tienen nada que ver con la experiencia que nosotros tenemos, pero funcionan con las mismas bases.

JM: ¿Y Bollywood?

JCA: También. Recordaba ayer que Brasil nunca ha tenido un cine melodramático; nunca hemos hecho melodrama en el cine. En la radio sí, en la música sí, en el teatro sí. Cuando miramos el melodrama desde Brasil, es claro que hay una invención melodramática mexicana; en Latinoamérica todas las claves vienen de la experiencia nacida aquí. Para los mexicanos puede ser algo muy natural y no se preguntan si es una creación nacional, pero mirando desde afuera, desde Brasil, que ha tenido una práctica cinematográfica mucho más basada en el documental, es claro que el melodrama viene de México.

JM: ¿Se puede decir que el melodrama tiene una estructura fija?

JF: Explora el sentimiento, éste es una materia prima fundamental del melodrama. Las emociones. Su objetivo es conmover con profundidad para que después se produzcan ideas, o, en una aberración del propio género, conmover para sacar la lágrima. El melodrama es un género totalmente respetable y digno, y, por otro lado ha servido para especular, para hacer muchos churros lacrimógenos. En cuanto al origen mexicano del melodrama, tenemos películas rancheras melodramáticas.

JM: *Allá en el Rancho Grande*, la primera.



JF: A partir de ahí, todo lo que se hizo con Jorge Negrete, con Pedro Infante, el melodrama está ahí, con los dos pies. Está el melodrama urbano, y cuando te metes al barrio obrero, al arrabal, también está ahí.

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN: Es complicado definir el melodrama porque el cine en general es emoción, y el melodrama no es el único territorio de las emociones. Todos los géneros del cine nos emocionan de diferentes maneras. Un componente narrativo que distingue al melodrama es el tema de la culpa.

JCA: El melodrama está por encima de las etiquetas, es más bien una estructura de composición que uno puede apropiarse y utilizar de diferentes maneras. También creo que hay diferentes maneras de emocionarse en el cine, no todos nos emocionamos con las mismas cosas, pero hay algunas claves de emoción en el melodrama, una manera de emocionar al público. Es un equilibrio muy curioso, porque de cierta forma buscamos explicaciones en la acción, en las historias, en las relaciones entre los personajes, pero en el melodrama hay algo más, que toca casi lo abstracto de la construcción y que viene de la música: la música está presente como parte de la acción o como estructura de organización de las imágenes.

JF: Como la armonía que acompaña a la melodía.

PTSM: Muchas veces, cuando empieza la película con una cierta melodía, uno ya sabe que el protagonista tendrá un destino fatal.

JCA: Es una clave. La música puede ser utilizada en el cine para expresar cosas distintas. En el melodrama repite, subraya, el gesto del personaje. Esta repetición, esta insistencia, es una carga emotiva muy fuerte, y de ninguna manera puede ser controlada por la razón. El personaje puede estar bien, ser simpático o antipático, lo que sea, pero el diálogo con él no es por medio de la razón, sino por el sentimiento.

JM: Está el caso del grupo Dogma, que considera que la música manipula al espectador. Sin música también se pueden hacer grandes melodramas.

JF: Lars von Trier hace melodramas. *Rompiendo las olas* es un ejemplo del melodrama europeo. En el melodrama, casi siempre el disparador del problema es externo, llega; la culpa es un ingrediente que casi siempre está ahí; el protagonista o, casi siempre, la protagonista, es culpable por transgredir, porque se enamoró, cayó en una falta social, en algo que transgrede dictados establecidos, y esa transgresión la va a llenar de culpa; hay pecado, persecución; la protagonista terminará superando magistralmente la culpa para llegar a un perdón o de plano será condenada.

PTSM: Es el melodrama prostibulario, casi ya una fórmula canónica: es una pobre mujercita, abusan de ella, por débil, por frágil, y tiene que huir y, después, pecar, redimirse y pagar su culpa.

JCA: Ahí seguimos hablando de la acción, de la historia, pero esta historia puede ser también contada en una película que no tenga los matices del melodrama. Se puede hacer un documental con una situación así, se puede hacer una película épica. Se puede tener una historia en la que nada sea melodramático, pero que la mirada sí lo sea.

JF: Las películas de Bergman son estudios psicoanalíticos, casi, y sin embargo están recargadas en el melodrama. José Carlos hablaba ayer sobre los causales del melodrama: si en la Grecia clásica está el Olimpo y están los dioses que determinan los caminos, las culpas, los premios, los acogimientos y los rechazos, parecería que en el nuevo sistema nuestro, en la actualidad, nosotros seguimos conservando de alguna manera un Olimpo en el que están los patrones de conducta, sociales y legales, y las transgresiones a cualquiera de esos cánones meten conflicto, que hay que vencer o caer ante la culpa, ante la condena de ese conflicto. El melodrama viene de Grecia, aunque conocemos tragedias y comedias, pero no melodramas griegos. El término viene de ahí, y después del Renacimiento comienza a aplicarse en Florencia, después en una especie de teatro, en el folletín.

PTSM: El melodrama nace en el teatro con...

JF: La ópera, en la que todo es melodramático, y hay muchas óperas que reflejan tragedias griegas.

JCA: Yo tengo la sensación de que el cine ha reinventado todo eso, dándole una fuerza especial, desde la época del cine mudo, cuando no teníamos la oportunidad de hacer el sonido pero había un pianista o un grupo musical en la sala que hacía el comentario de las imágenes, y con frecuencia esos comentarios eran más fuertes que las imágenes mismas.

JF: Eran partituras improvisadas que iban con la acción: los pasajes tenues iban con música tenue y los pasajes vibrantes iban con una música también relacionada. Estamos acostumbrados a eso, a acompañar el drama y la música, desde que surgió la función cinematográfica.

JCA: En el melodrama hay una presencia fuerte de la música, por eso se llama melodrama, el drama melódico, porque no cabe una racionalización, una explicación de lo que ha causado, estás ahí al fondo de una explosión emocional, y si algo viene a la razón, porque están juntos siempre razón y sentimiento, es después del espectáculo: lejos de él empiezas a pensar en él.

JF: El cine no es para pensar, sino para sentir, y luego tienes toda la vida para pensar. El cine trabaja para las emociones, y después piensas, a partir de un festín del sentimiento.

JM: ¿Los personajes del melodrama sienten más que piensan?

El melodrama viene de Grecia, aunque conocemos tragedias y comedias, pero no melodramas griegos. El término viene de ahí.



JCA: No necesariamente. Algunas veces el error está en que piensan demasiado.

JF: En *Allá en el Rancho Grande* están el muchacho, la muchacha y el patrón, y el patrón piensa cómo llevarse a la muchacha y urde mecanismos para quedarse con ella, para burlarse de ella, sin que lo sepa el novio o aunque lo sepa; hay toda una estrategia para lograr un cometido; es posible que el muchacho ofendido no piense, nada más arrojado por sus sentimientos va por una venganza, quizá, que puede ir en contra de ella por no haberse defendido o en contra de él por haber abusado, y ahí ya las combinaciones son infinitas. El chiste es llegar a un punto climático, de alta expresividad, de alta tensión, en el que los riesgos son mortales, difíciles, y hay que salir de ellos.

JCA: Otro ejemplo muy bueno de esto que hablas es *Pueblerina*, en la que todo el drama viene de que la gente piensa, y toda la solución viene del absurdo de las propuestas. El problema es que la mujer pensaba que no podía casarse con él porque ya no era pura: un pensamiento loco, de acuerdo con los límites de la sociedad donde vivía ella. Ahí la solución viene de no pensar, de dejarse llevar por el sentimiento.

PTSM: Pensé en *El callejón de los milagros*, Jorge...

JF: La protagonista escoge un destino y, cuando llega el novio y le pregunta por qué lo hizo, ella responde: «Es que tú no conoces la vida»; con eso se refiere a que él no conoce esos impulsos.

JM: ¿Cuándo va a realizar una película piensa directamente que va a hacer un melodrama?

JF: Uno no piensa en género, uno no sabe dónde va a caer. Lo que pasa es que se acomoda muy bien en un lugar, y resulta que es una comedia melodramática. Uno no lo piensa porque no le sirve, a menos que ya propositivamente dijera que quiero escaparme del melodrama, ir a la modernidad y ver de qué manera no me junto con esa señora, Melodrama, y a lo mejor lo logras o caes más fuerte, pero me estorbaría pensar previamente en qué género va a entrar la película, aunque la escritura misma, la ruta que lleva la historia, te dice por dónde vas, por qué pasan las cosas, y en ese porqué quizá está la clave genérica o del sistema que va a envolver el tema, la historia, la intensidad interpretativa, que van a dar el color del género.

JM: ¿Se puede distinguir el melodrama por países o por continentes?

JF: Sí. No todas las experiencias melodramáticas en las cinematografías del mundo son iguales. El cine estadounidense está lleno de melodramas a su modo. En Brasil no se da el melodrama, pero *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, es un drama terrible, un drama social doloroso, pero el mejor melodrama anda por ahí, limpiando el camino para que pasen los personajes.

JCA: En el cine brasileño está *Transeúnte*, dirigida por Erik Rocha, que en la manera de filmarse, en la imagen, parece un documental, porque filmó con actores no profesionales, y muchas veces sí filmando un documental, en el que se dice que va a reescenificar la imagen del documental, así como la vio; así que toda

la imagen se mueve como si fuera un documental, pero está comentada por una música supermelodramática, tanto que parece mexicana. Los melodramas de ahora han incorporado mucho de la imagen del documental.

PTSM: Y viceversa.

JF: Se han inventado términos: *docuficción*. Hay que buscar un nombre para saber qué estamos haciendo, pero uno quiere hacer cosas nuevas. El documental crece, se amplía, aborda la ficción; y a la ficción la llevamos a veces a un lugar lleno de documentalidad.

JF: En el melodrama no tenemos por qué buscar solamente la parte que no se alabó; tenemos que buscar la mirada que puede ser hermosa.

JCA: Es un instrumental. No se puede imaginar que se pueda hacer cine hoy sin conocer los instrumentos del melodrama; vamos a utilizarlo ahí donde nos sirva para la historia que nos quiera contar.

JF: El melodrama es un género que tiene mucha presencia. Todos los géneros inventados (y si hubiera uno por inventarse) están ahí, y uno hace uso de ellos para decir lo que habrá de decir, y si es melodrama, bueno, y si es una tragedia o un *western*, una película de ciencia ficción o policiaca, también, lo que sea: si yo voy a clavar un clavo, necesito un martillo.

JCA: Lo esencial para el espectador es la sorpresa, es encontrarse frente a una película que le dé la sensación de que nunca ha visto algo igual, que es la primera vez que ve eso en el cine.

JF: Y los cineastas es lo que andan buscando siempre.

JCA: Siempre. Tocar a la gente de alguna manera; puede ser el corazón o la razón. Lo que es esencial en la relación con el espectador es algo que está en los buenos melodramas y en las buenas películas en general: solicitarle que participe creativamente en la proyección que está viendo, que le agregue algo, que la complete ●



Los «raritos» del cine

SERGIO TÉLLEZ-PON

Tal vez sólo en el cine haya abundantes ejemplos de las formas en que se ha sido *gay* en todas las épocas de la historia, aunque, como se verá, la mayoría de esas películas han tenido su origen en importantes obras literarias (por lo cual sería más exacto llamarlas «versiones cinematográficas»). En cambio el cine, más que la literatura, ha masificado ideas en torno a la homosexualidad, pues es innegable que algunas de esos filmes han tenido más impacto social. La escritora lesbiana Marguerite Yourcenar hizo notar que «el papel de la “loca” está a punto de convertirse, en las películas y musicales americanos [de los años cincuenta], en ese ingrediente un poco extravagante y un tanto conmovedor, hecho para inspirar el llanto fácil o la carcajada, que el buen negro del antiguo *music hall* representaba antaño» (en *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid, 2005). Sin embargo, con esa mínima penetración del personaje de la «loca», concluye Yourcenar, «se favorece, sin querer, una subcultura y un gueto». ¿De qué manera se favorecería? Fácil, con algo que después será uno de los puntos centrales del movimiento *gay* setentero: la visibilidad *gay*, es decir, se hacía ver que los *gays* existíamos, estábamos allí, en todas partes... aunque no fuera la forma más digna o decorosa de presentarnos.

Por eso, uno de los mayores reclamos de Dominique Fernandez a ese tipo de películas es que, si bien «deberíamos alegrarnos en nombre de la libertad humana, no podemos menos que quedarnos perplejos ante la mediocridad de la mayoría de las obras», pues, agrega, uno creería «que lo conquistado en el plano cívico y moral, el relajamiento de las costumbres, la liberación de los individuos, se reflejaría en las producciones de una nueva cultura, sin constricciones e inventiva» (en *El rapto de Ganimedes*, Tecnos, Madrid, 1992). Y aquí es inevitable ilustrar la cita con ejemplos cercanos a nuestra cultura: los «jotos» de las películas mexicanas de los años setenta y ochenta que se retorcían y mariconeaban sin razón aparente y que, en su mayoría,

eran interpretados por actores heterosexuales que se travestían burdamente (mal maquillados, con vestidos coloridos y diminutos que al dejar ver todo el vello masculino se veían aún más grotescos). Entonces, ese tipo de películas ¿ayudaba o nos denigraba? Según Yourcenar, lo primero; según Fernandez, lo segundo.

La primera película *gay* de que se tenga noticia fue alemana, se filmó en 1919, se llamó *Anders als die Anderen* («Diferente a los demás») y aborda abiertamente la relación entre un maestro de música con su alumno y la presión social agudizada con el párrafo 175. La película, sin embargo, fue destruida por los nazis y sólo se reconstruyó años más tarde, basándose en el guión y con fotografías fijas. Después, en 1950, el escritor francés Jean Genet filmó el medimetraje *Un chant d'amour*. En los últimos quince años, muchas películas de prácticamente todos los géneros (comedias, dramas, musicales, documentales, cortometrajes y hasta de ciencia ficción y animadas) han presentado las distintas aristas de lo que es ser y vivir como *gay*, uniéndose así a la tradición de cintas clásicas del cine *gay* como la que llevó a James Dean al estrellato: *Rebelde sin causa* (1955); la excelsa poesía visual de Visconti, *Muerte en Venecia* (1971); *El satiricón* (1968), de Fellini; *El lugar sin límites* (1977), de Ripstein; *Doña Herlinda y su hijo* (1984), de Hermsillo, y, en un terreno más relajado, *La jaula de las locas* (en sus dos versiones: la francesa de 1978 con su segunda parte, a mi juicio más divertida que la primera, de 1980, y la estadounidense de 1996); *El show del terror de Rocky* (1975), *Priscila, la reina del desierto* (1994), *Reyes o reinas* (1995), *Bienvenido Welcome* (1993) y *Fresa y chocolate* (1993), esta última basada en el excelente relato de Senel Paz. Además, claro, hay que hablar de la mayoría de los filmes de creadores tan disímbolos como el italiano Pier Paolo Pasolini (*Decameron*, basada en los relatos de Boccaccio), el alemán Rainer Werner Fassbinder (*Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, *Un año con trece lunas*, *Querelle*, basada en la novela de Genet), el estadounidense John Waters (*Pink Flamingos*), el inglés Derek Jarman (sus versiones del mártir *San Sebastián* y de *Eduardo II*, *Caravaggio*, *The Angelic Conversation*), Gus van Sant (*Mala noche*, *My Own Private Idaho*, *Elephant*, *Milk*) y el español Pedro Almodóvar (*Pepi, Lucy y Bom y otras chicas del montón*, *Entre tinieblas*, *Laberinto de pasiones* y *La ley del deseo*, que considero la mejor). O de directores más jóvenes como Julián Hernández, John Cameron Mitchell, François Ozon, el israelí Eytan Fox y el quebequense Xavier Dolan.

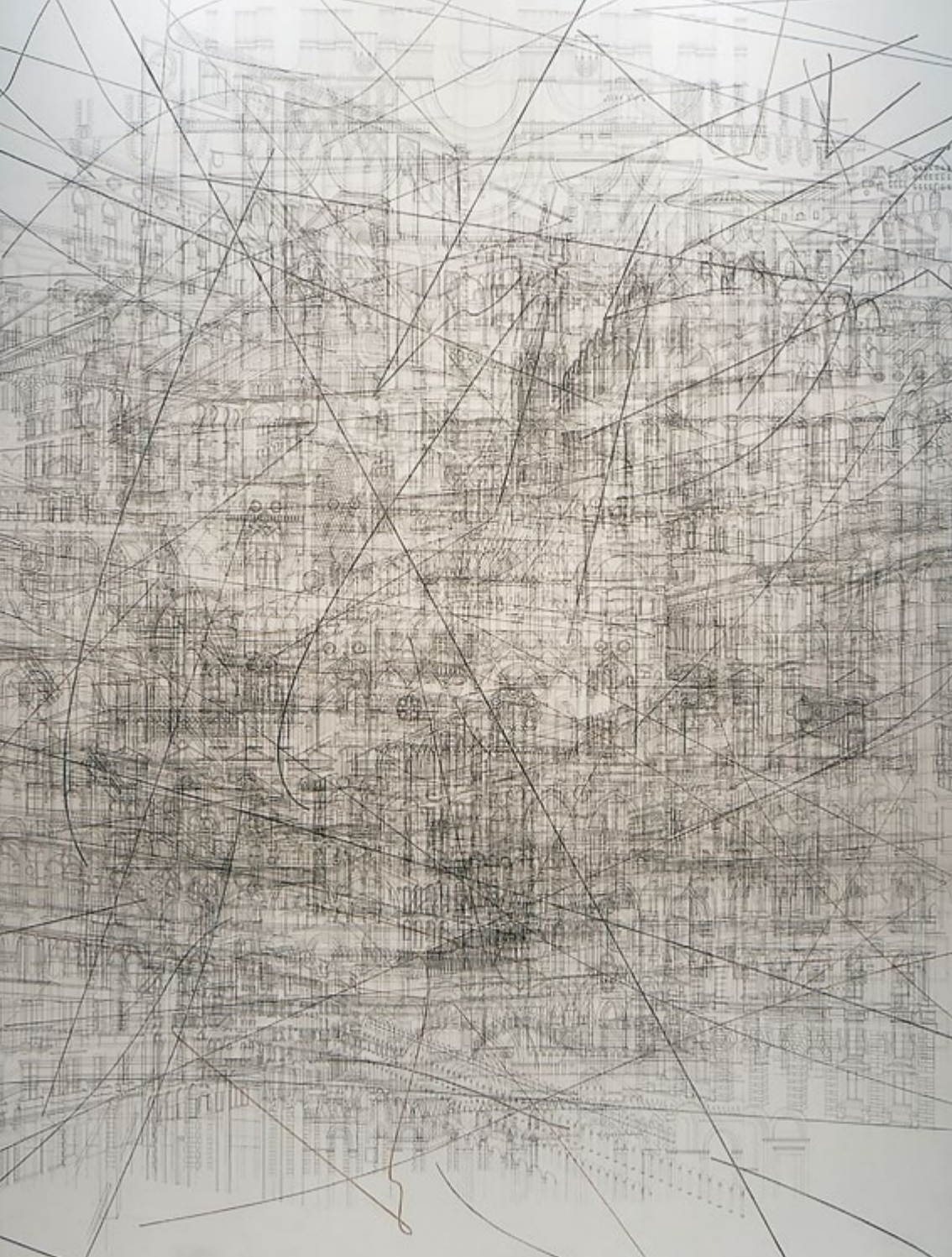
Esas cintas van desde cómo se ejerce la sexualidad, las relaciones más íntimas, hasta sus formas de represión, entre otros aspectos, y por otra parte están las películas donde los *gays* aparecen como personajes secundarios (*Me enamoré de un maniquí*, *Expresso de medianoche*, *El callejón de los milagros*,



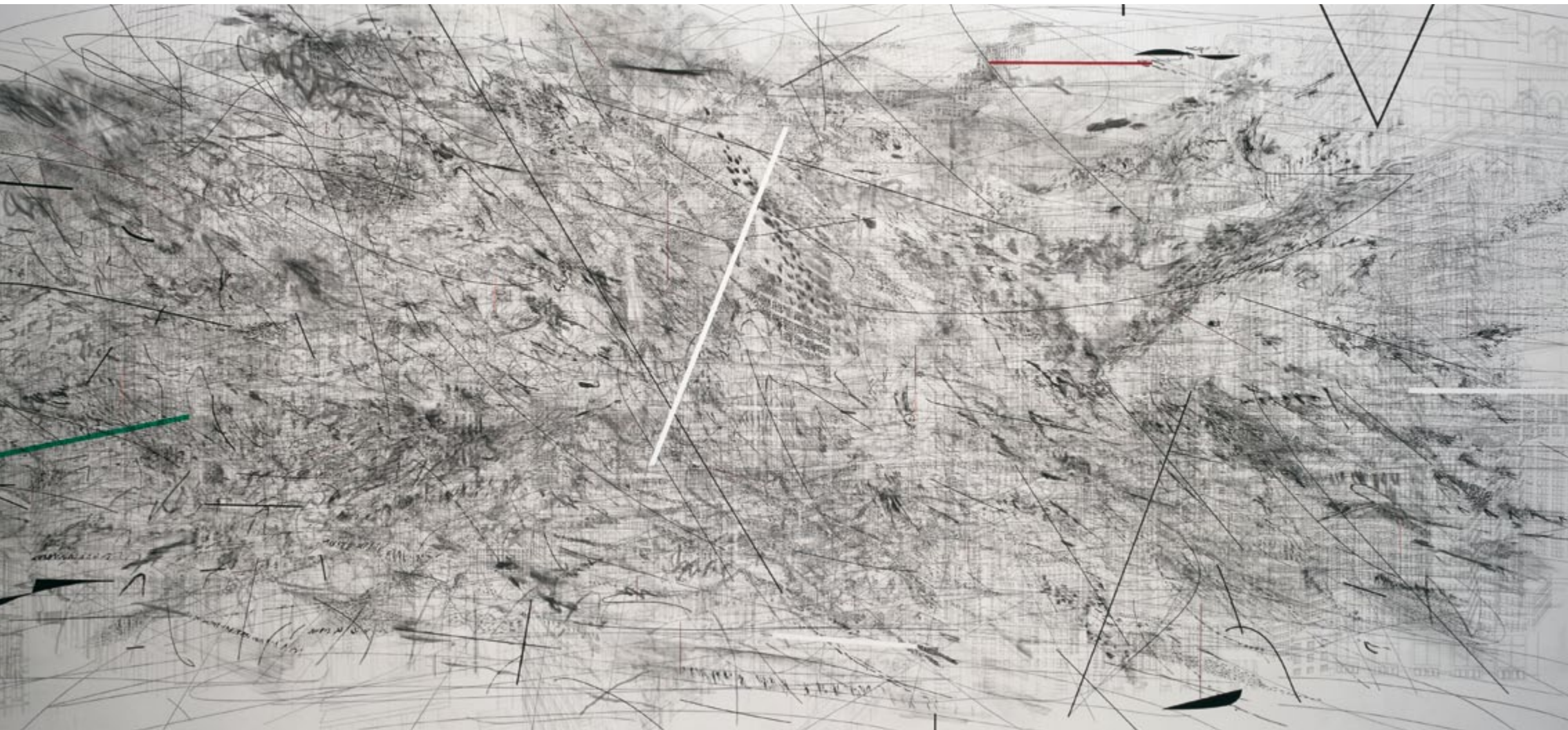
El silencio de los inocentes, Boys on The Side, La boda de mi mejor amigo, Cuatro bodas y un funeral, Té con Musolini, Mejor imposible, Todo sobre mi madre, Todo sobre Adam, Billy Elliot, Pequeña Miss Sunshine, Precious, 5X2, Pájaros de papel, entre muchas otras). También en ciertas películas hay guiños que sólo un *gay* puede decodificar: por ejemplo en *Los olvidados*, de Buñuel, hay una escena en la que uno de los personajes, en busca del dinero para comer, se pone a «vitriñar»; acto seguido un señor se le acerca para «levantárselo» y, sabiendo lo que hacen, la policía aparece para dispersarlos... Los «no entendidos» ¿repararán en lo extraño de la escena?

La gran mayoría de estas películas se han proyectado en los cientos de festivales de cine *gay* o de diversidad sexual que hay actualmente en todo el mundo: en prácticamente cada capital o ciudad importante de Europa, América, Oceanía y hasta Asia se realizan año tras año (el *Outfest* de Los Ángeles, el *Framline* de San Francisco y un larguísimo etcétera... o en las selecciones de cine *gay* de festivales tan importantes como el de Berlín, Cannes, Venecia y ahora también en el de Guadalajara, con el Premio Maguey); también en ellos se proyectan cientos de cortometrajes y documentales que compiten por los premios. En la Ciudad de México han existido dos festivales de cine *gay*: *Mix* y *Urban Fest*, el primero ya con quince años. Y, por otra parte, también se han difundido desde hace unos años en la excelente programación del canal Once del IPN y del Canal 22 de Conaculta, que creó la barra «Zona D», los domingos a la medianoche.

No obstante «lo conquistado en el plano cívico y moral», según Fernández, el mayor reto del cine *gay* sigue siendo la censura, ya que muchas de las películas con esta temática tienen un alto contenido sexual: desnudos totales o escenas de sexo explícito que se pueden proyectar en un cine, para un público selecto, pero no para las masas que ven la televisión. Aun así, una cinta un tanto experimental para su época —mitad reportaje, mitad ficción—, *Johan* (1976), se presentó ese año en Cannes censurada y, no obstante, causó polémica por sus desnudos y escenas eróticas. Lo mismo sucedió cuando transmitieron *Las hadas ignorantes*, del turcoitaliano Ferzan Ozpetek, por el Canal 22: le cortaron parte de la escena en la que el protagonista se dispone a tener un encuentro sexual con otros dos hombres, o sea, un *ménage à trois*, según los franceses. Y lo mismo volvieron a hacer en ese canal con la candente escena en la que una pareja de hombres tiene relaciones sexuales bajo la regadera en la cinta española *Más que amor frenesí*. Si eso hicieron en el canal cultural de la televisión mexicana, es de esperarse que eso y más hagan en otras televisoras ●



PUEDES SENTIR EL CAOS
JULIE MEHRETU



◀ *Aether (Venice)*
[*Aether (Venecia)*], 2011
Tinta y acrílico sobre tela
455.9 x 395.4 x 5 cm

DE REPENTE, la arquitectura, los mapas y los extraños dibujos fueron un vínculo racional con este mundo, porque no hay manera de hacer arquitectura que no funcione. Era una metáfora de los sistemas, de los esfuerzos racionales para construir el mundo dentro del cual existimos, aunque ocurran tantas cosas de manera tan orgánica e irracional.

La arquitectura refleja las maquinaciones de la política, y por eso me interesa como metáfora de esas instituciones. No considero el lenguaje arquitectónico tan sólo como una metáfora del espacio. Se trata de espacio, pero de los espacios del poder, de las ideas del poder, de mimetizar esas ideas.

Invisible Line (collective)
[*Línea invisible (colectivo)*], 2011
Tinta y acrílico sobre tela
347.3 x 758.8 x 5 cm



El coliseo, el anfiteatro y el estadio son espacios
construidos perfectos, metafóricos, claramente
pensados para acoger a numerosas personas
de forma muy democrática, organizada y funcional.

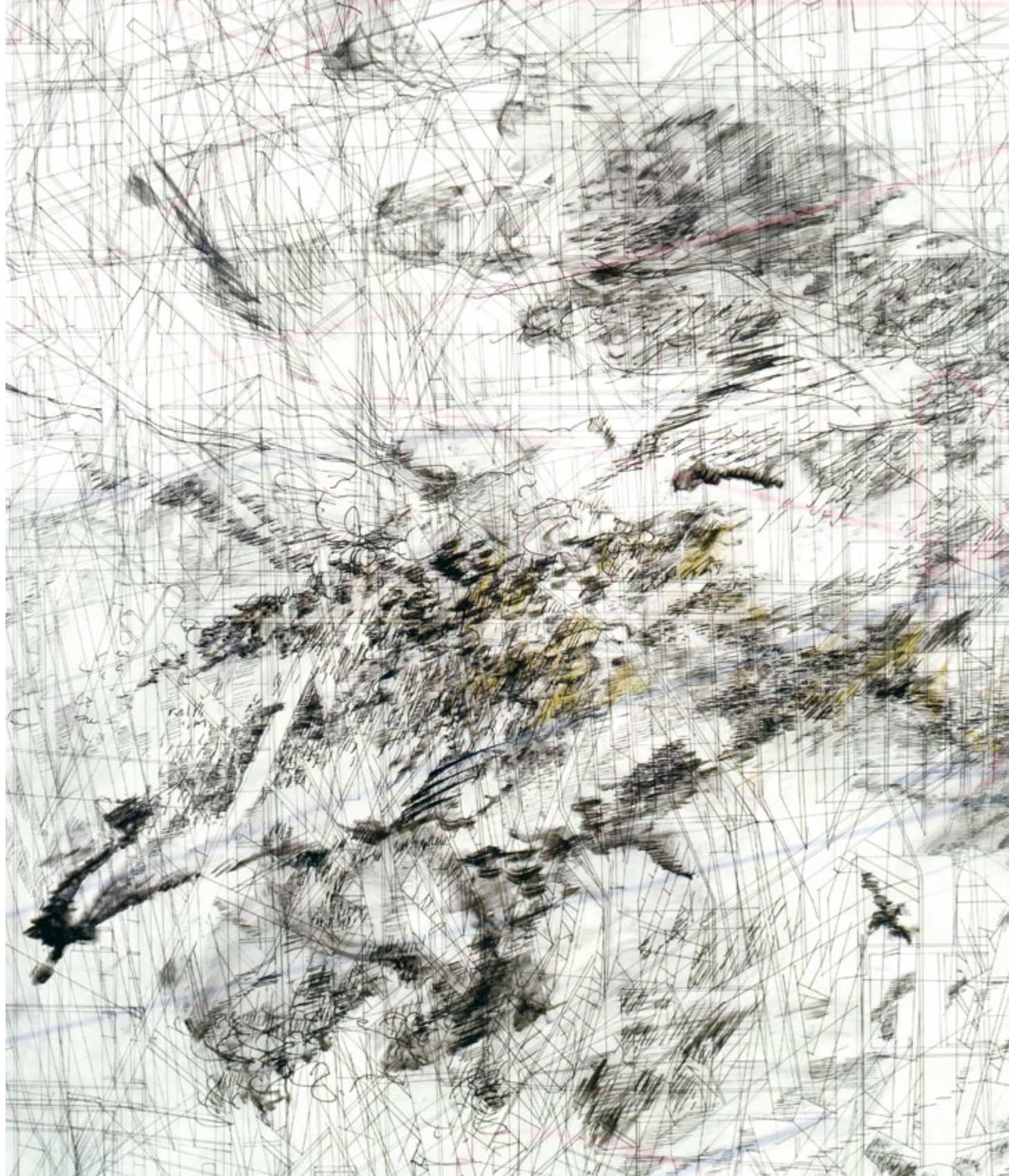
Fragment [Fragmento],
2009
303.5 x 415.8 cm

Atlantic Wall [Muro atlántico],
2009
Tinta y acrílico sobre tela
304.9 x 425.1 cm

Fragment [Fragmento],
2009, (detalle)

LUVINA / PRIMAVERA /

IV





Sin embargo, es en estos mismos espacios donde puedes sentir el caos, la violencia y el desorden en el fondo. Se siente la multitud a la vez que se sienten las explosiones, como ir a ver fuegos artificiales.

Empirical Construction: Istanbul
[Construcción empírica: Estambul], 2004
Tinta y acrílico sobre tela
304.8 x 457.2 cm

Empirical Construction: Istanbul
[Construcción empírica: Estambul],
2004 (detalle)

Stadia II, 2004
Tinta y acrílico sobre tela
274.3 x 365.7 cm



Charioteer [Auriga], 2007
Tinta y acrílico sobre lino
152.4 x 213.4 cm

Imágenes:

Cortesía de Julie Mehretu
y de Marian Goodman Gallery,
Nueva York / París

De muchas maneras, todos éstos son diferentes elementos de quien soy yo. Así pienso en ellos como pinturas de reivindicación. Me importan especialmente los edificios y la arquitectura en la cual la rigidez militar ha sido utilizada en la construcción para imponer unos principios sociales fascistas y puristas. Y a la vez, hay muchos personajes y marcas en el trabajo que luchan en contra de esta idea —algunos que son biomórficos, monstruosos, orgánicamente sobrecrecidos. Hay personajes y marcas en el trabajo que nunca se podrían organizar ni movilizar para luchar contra nada. Resisten el orden de forma inherente debido a su gesto.

▶ Extractos de entrevistas que Julie Mehretu concedió a David Binkley y Kinsey Katchka, en 2003; a Lawrence Chua, en 2005, y a Agustín Pérez Rubio, en 2006; tomados del texto elaborado por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) con motivo de la Exposición *Black City (Ciudad Negra)*, septiembre de 2006-enero de 2007.



El cine y el caos: tres acercamientos imprescindibles

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

La conclusión del Batman según Christopher Nolan, *Batman: el caballero de la noche asciende* (*The Dark Knight Rises*, 2012), redondeó un asunto que ha sido comentado como algo accesorio o meramente anecdótico, pero que es sustancial. El cineasta británico no sólo abordó con rigor y hasta sus últimas consecuencias lo relativo al miedo, a causa del cual surgió el Caballero de la Noche (Batman es el medio que concibió Bruce Wayne para lidiar con su propio miedo), sino que exploró el orden desde una perspectiva ética. No es la primera vez que el cine se ocupa del orden (y de su contraparte: el caos) y le da una dimensión atendible. (Pero si lo ha hecho a menudo ha sido más como material discursivo que como inspiración formal: si bien algunas vanguardias o tradiciones —como el surrealismo— han ido contra la causalidad o es habitual la ruptura del relato lineal —como en *Amnesia*, de Nolan—, el cine no deja de ser tiempo ordenado). Visitas a este tema, tan memorables como imprescindibles, son las que llevaron a cabo Alfred Hitchcock en *Los pájaros* (*The Birds*,

1963) y Darren Aronofsky en *Pi, el orden del caos* (*Pi*, 1998). Revisar estas tres apuestas cinematográficas alcanza para iluminar el caos según el cine. Pero vayamos con orden...

En *Los pájaros*, los pájaros comienzan a atacar a los humanos. Inexplicablemente (¿o tal vez no?). La ira de las aves se desata después de la llegada a Bodega Bay de Melanie Daniels (Tippi Hedren), quien lleva a Mitch (Rod Taylor) una pareja de periquitos australianos (o «pájaros del amor»), y los ataques son cada vez de mayor intensidad y generan caos. En el libro que dedica al cineasta británico, Guillermo del Toro recoge las explicaciones que ofrecieron diversos autores a la conducta de las aves. François Truffaut señala el hartazgo de vivir enjauladas y el ánimo de invertir las cosas; Robin Wood sugiere que se trata de una venganza de la naturaleza, pero también de un castigo divino; en lo último coincide el cineasta español Víctor Erice; para Donald Spoto, los pájaros son «heraldos del caos». En su libro sobre Hitchcock, Jean Douchet propone una lectura esotérica pero también una moral, y anota que las contrariedades experimentadas permiten a Mitch aspirar a la categoría del héroe que se bate por el futuro de la humanidad.

Como puede observarse, el cine de Hitchcock empuja las más diversas interpretaciones, pero en lo que todas coinciden es en que en *Los pájaros* se esboza la precariedad del orden que los humanos han creado (y la seguridad que con él se instala), y que el caos está ahí, al acecho (en suspenso), como sugiere el final, uno de los más inquietantes en la historia del cine.

En *Pi* (a cuyo título en México se añadió «el orden del caos» y en España «fe en el caos»), Aronofsky sigue a Maximillian Cohen (Sean Gullette), un joven de origen judío que vive convencido de que el universo presenta patrones que pueden ser formulados a través de las matemáticas. Su obsesión le hace ver pruebas irrefutables en el mundo que lo rodea, y sus problemas reales comienzan cuando sus investigaciones se encaminan a la Bolsa. Entonces es asediado por mezquinos agentes y por no menos mezquinos fanáticos religiosos. Todos persiguen propósitos diferentes, mas creen que hay una cifra (en cuyo descubrimiento trabaja Max) que puede ser una revelación y una anticipación.

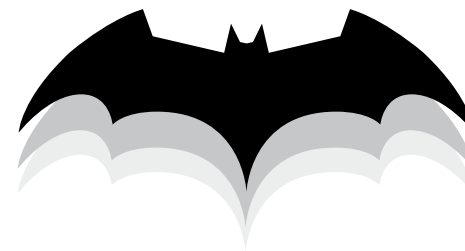
Como Witold Gombrowicz en su novela *Cosmos*, Aronofsky exhibe las jugarretas de la razón: para escapar de la evidencia del caos, para hacer la vida soportable, es recomendable —necesario, incluso— insertarse en la «normalidad», lo que supone un esfuerzo racional; pero llevar esta voluntad al exceso nos regresa al inicio, y en el principio, puede leerse en el Génesis, «la tierra era caos y confusión». Así, la razón, que sirvió para sumirse en y sumarse al orden, no encuentra asideros en la realidad, y al constatar que no hay tal orden, ni natural ni divino, la irracionalidad del universo se replica en el cerebro humano (al que Max, por cierto, pone a prueba y además martiriza): los afanes obsesivos por encontrar un orden conducen a la revelación del caos —el imperio del azar—... y a la locura. En las cosas nimias es posible encontrar la refutación del orden, pero también es en ellas donde hay que buscar el equilibrio, como sugiere un

anciano matemático, amigo de Max. Un equilibrio tan necesario como precario, como ilustran los sufrimientos de Max.

Christopher Nolan retoma de alguna manera estos dos acercamientos para explorar, desde una óptica ética, el funcionamiento de la sociedad actual: revisa la moral en tiempos de decadencia. En *Batman inicia* (*Batman Begins*, 2005) presenta un universo en el que los malos reinan y la corrupción es moneda corriente. En *Batman, el caballero de la noche* (*The Dark Knight*, 2008) va un poco más lejos: el Guasón, «un agente del caos» (como él mismo se presenta), pone en evidencia la injusticia del orden establecido mientras afirma que «el caos es justo». Este personaje no es un loco, es alguien que ha ido más allá del propósito individual y del orden social (del «plan», como lo designa, cuya alteración genera pánico): la gratuidad es parte de su personalidad, y la anarquía que sus acciones van produciendo no tiene otro fin que mostrar que no hay un fin —un objetivo— en el orden social de las cosas como no sea perpetuar la inmoralidad de autoridades y delincuentes. Como bien sugiere Alfred (quien entiende de qué se trata la vida), «algunos hombres sólo quieren ver el mundo arder». Y el caos genera miedo, como bien saben los terroristas.

El Guasón, enmascarado, desenmascara la vileza de los delincuentes, que no son los únicos que se mueven por las ganancias. En *Batman: el caballero de la noche asciende* Nolan muestra cómo del orden actual de la economía se benefician tanto los delincuentes como los empresarios (al ingresar Bane a la Bolsa le dice un corredor que ahí no hay nada que robar, a lo que él

contesta: «¿Y qué están haciendo ustedes aquí?»). El cineasta especula pero no miente, y su inspiración puede rastrearse en la historia, en la realidad. Su más reciente entrega se alimentó de *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, que registra una parte de la Revolución Francesa. Y siguiendo el curso de ésta, Bane conduce al pueblo a tomar el poder, libera a los presos y despoja a los que se beneficiaron con el orden anterior. El interés de Nolan siempre fue un Batman realista: como afirmó en más de una ocasión, uno de sus afanes primordiales era mantener a Batman en los terrenos de la realidad. Por eso sus herramientas, su disfraz y sus vehículos están no sólo en el ámbito de lo posible sino también en el de lo probable; este hombre murciélago, si bien se beneficia de los prodigios de la tecnología, no elude las leyes de la física. El ímpetu realista no sólo alcanza al diseño del personaje sino además al universo en el que se mueve. De ahí que el *statu quo* de Ciudad Gótica nos resulte familiar, con policías corruptos, delincuentes millonarios y empresarios codiciosos. Todos ellos sacan provecho de un orden inmoral que ha sido institucionalizado y legalizado, y para hacerlo valer y permanecer están la policía y el ejército, «las fuerzas del orden». Y es que, injusto y artificial, el orden se mantiene a la fuerza ●



La velocidad del mundo

● LUIS EDUARDO GARCÍA

Más allá de la muy socorrida idea de la escritura de poesía como necesidad, como naturaleza o condición ineludible en ciertos individuos —cuya insatisfacción ocasionaría la combustión espontánea en el incauto que ignore que las sirenas cantan para él—; bueno, más allá, reconocería una «deformación psíquica» en la persona que un día descubre que escribirá poemas lo que le resta de vida. Hablo de cierta incapacidad, de cierta insuficiencia; la velocidad del mundo es demasiado abrumadora para él. Lo divertido del asunto es que, citando al ensayista húngaro László Földényi: «El artista nunca sentiría necesidad de crear si el mundo fuera uno con él y él fuese uno con el mundo»; es decir, el choque es irremediable.

Dicho lo anterior, no olvido que el presente texto tiene como objeto hablar sobre *El chicle* y no de mis fijaciones ni de mis complejos relacionados con el acto de escribir y de *ser*. Pero no todo es gratuito, hay un giro de película mediocre a punto de efectuarse.

1.

Lo primero de lo que nos percatamos al

leer los textos de Kim Ki-taek es del «aire familiar» que desprenden, son poemas que surgen de lo ordinario, de lo que siempre está ahí y suele ser ignorado debido a su inmediatez.¹ Los versos actúan como si de una especie de proyectores se tratara, arrojando una luz enrarecida sobre objetos y lugares antes olvidados, devolviéndoles su fuerza perdida en la sobreexposición cotidiana.

Quizás sea esa misma disposición de bañar con una luz distinta lo que suele permanecer inadvertido lo que forma en el autor de *El chicle* una particularidad que no se presenta en demasiados poetas: la capacidad de dar vida a lo inanimado y a lo totalmente distinto: pollos sin cabeza, pescado, tocino, bancas, llantas. Los objetos y animales dejan de lado su aparente pasividad y deciden dirigirnos la palabra; acción que, desde luego, no será agradable. Y es que, incluso al escribir este texto, casi caigo en el error de meter en un mismo saco a las cosas y a los seres vivos; la forma en que establecemos nexos con nuestro entorno suele ser unilateral, implacable contra todo aquello que no hable nuestro lenguaje. Todo nos pertenece, nuestra ética es la ética de la violencia. Pero sucede que de pronto alguien decide prestar su voz al servicio de los fusilados y los fusilados dicen «hola», mientras hacen una reverencia que nos hace sentir (nos descubre) como monstruos sanguinarios. De más está decir que esa voz no puede ser un dulce canto,

¹ Pensando en un autor que quizá pueda parecer más cercano al lector latinoamericano, podríamos encontrar pequeñas similitudes con la obra del argentino Fabián Casas, por aquello de la cotidianidad vista desde ángulos poco explorados y de los poemas que parecen instantes congelados. Aunque en el caso del poeta coreano el filtro parece algunos tonos más oscuro, y levemente sucio.

el poeta entiende que tiene que ponerse a la altura de la máquina trituradora que suele ser la realidad o de lo contrario se perdería entre el ruido de los dientes que mastican. La voz debe ser poderosa, agresiva, e incluso guardar un dejo de furia animal. Sin duda lo consigue. Uno de mis poemas favoritos del libro, «Tocino de cerdo», logra impactar por el modo en que logra adherirse —tal vez de forma tramposa— a la conciencia del lector; al decir esto no quiero decir que el poema nos «concientice» sobre el maltrato animal o ese tipo de cosas: el poema no «concientiza» (no es su preocupación), nos ataca como si de una película de horror se tratase. Como bien menciona Sun-me Yoon en el prólogo al libro, la poesía de Kim Ki-taek no ofrece esperanza, no creo que intente decir «despierten, podemos mejorar», sino tal vez retratar la brutalidad; mostrar, a fuerza de tendones y piel, su lado absurdo.

2.

Otro aspecto extraordinario de los textos de *El chicle* es la manera en que abordan al lector; son poemas que casi podemos olfatear, probar, tocar (o todo a la vez); no es común que, al leer un poema, un olor a pescado crudo invada el espacio. Esto sólo puede ser una virtud. El poema, para resultar convincente, tiene que parecer un organismo, para funcionar tiene que respirar. En este caso, las ventosas palpitan con fuerza.

Al final todo trata de imágenes e impresiones, de una elección correcta de ellas; las más duraderas serán aquellas de fácil aprehensión y cuyas asociaciones sean más fuertes. Si el poema dice *pescado crudo*, oleré el pescado porque la impresión que tengo de esa experiencia es demasiado

vívida. Lo mismo ocurre con los pollos muertos, la imagen mental que guardamos de ellos es algo indeleble y además llega acompañada del olor del local y del brillo (y sonido) de los cuchillos.

No hablamos de algo accidental: Kim Ki-taek sabe crear atmósferas.

3.

y concentraré toda la venganza de mi cuerpo en azucar la velocidad

La velocidad hace acto de presencia en varios de los poemas del libro, pero ¿qué significa? A riesgo de desenfocarlo todo, me gustaría interpretar la velocidad como un símbolo de la civilización actual —qué perspicacia—, un símbolo de poder. En el mundo, todo es velocidad, lo inmóvil es arrastrado sin piedad.²

Como ya mencioné, la velocidad abruma al poeta, que en este caso simula que juega con las reglas dadas; parece disfrutarlo, pero no puede ocultar su repulsión. La velocidad, en *El chicle*, casi siempre anuncia algo funesto.

Uno de los choques se produce cuando se enfrentan los componentes del lenguaje poético con los del lenguaje funcional, técnico (lenguajes que, aunque parezcan iguales, son esencialmente distintos). La velocidad es un elemento que tiene que salir de la «ecuación» que permite la existencia de la poesía. Es decir, el poema es un artefacto que requiere contemplación, suspensión, inmovilidad. Nada más alejado de lo anterior que la prisa y los caballos de fuerza. Por lo tanto, no es de extrañar el papel negativo que

² ¿Y no es lo mudo algo cercano a lo inmóvil? ¿Y no es lo inmóvil algo cercano a lo muerto? Ésa parece ser la lógica humana detrás de muchos actos de crueldad.

juega la velocidad en los textos del libro: pocas palabras representan tan bien la vida en la actualidad. Cada vez que hace su aparición podemos sentir el asqueo del autor ante esa forma de violencia (de nuevo la violencia) que parece cubrirlo todo como «el aura de un santo», su incomodidad hacia la estructura del mundo.

4.

Ya en el prólogo, la traductora menciona que los críticos suelen calificar la mirada de Kim Ki-taek como «fría y diseccionadora como un microscopio o un bisturí», una observación muy pertinente.

Pero no todo es la mirada helada que se posa sobre los seres que componen nuestra gigantesca y querida obra de teatro. No todo es disección e interés quirúrgico. Esa mirada que parece comportarse de una manera similar a las cámaras de NatGeo —siempre impasibles ante la acción, por aberrante que pueda parecer—, esa mirada no es siempre lo que parece; la humanidad y la inhumanidad danzan en la misma pista y ambas tienen espacio para maniobrar. El mismo poeta escribe: «Atravesando la muerte blandamente reventada / esa sensación lengüeteó cada rincón de mi cuerpo / y se regodeó largo rato con la flexibilidad de la carne», y en otro texto: «cuando el niño abra grandes sus ojos deslumbrantemente claros / la mañana que, escondida y vigilante, hace sus travesuras buenas / habrá llegado de nuevo». No estamos hablando entonces de los poemas de un robot, sino más bien de los poemas de un curtido cronista que ha respirado entre la barbarie y a pesar de ello todavía puede asombrarse.

Kim Ki-taek nació en Anyang (Corea del Sur), en 1957. Huérfano, en 1961 fue

enviado al Hospital Municipal Infantil de Seúl, donde permaneció hasta cumplir los veinte años de edad. A pesar de su complicada juventud, pudo —a diferencia de la mayoría de sus compañeros de orfanato— ir a la universidad, para luego, en 1989, publicar su primer libro. Él mismo ha relatado en algunas entrevistas lo difícil que fue soportar el hambre y la brusquedad que suelen ir de la mano de la orfandad. Fue lastimado.

Para el poeta coreano, todo ser vivo tiene una relación con la violencia (de lo cual se deduce que ésta es una condición de lo viviente). Es obvio que la relación puede ser más o menos estrecha, dependiendo de las particularidades de la existencia. En su caso, la dureza de sus años en el orfanato y lo inherente al hecho de estar en cierta forma «desenraizado» condicionaron su percepción del mundo y, por lo tanto, su escritura: «En mi poesía he observado cómo la violencia deja marcas en el cuerpo; estoy interesado en ese proceso y en esas heridas».³

Sus poemas son entonces «fósiles» que guardan «huellas de dientes, grabadas / unas sobre otras y otras sin fin», una especie de documentación de un proceso doloroso, cuya finalidad no sería terapéutica —como alguna ingenua vocecilla sugeriría—, sino estética. Kim Ki-taek, a pesar de repudiarla, reconoce la violencia como componente indestructible de la existencia y saca provecho de su fuerza: la utiliza como leña, como combustible para crear. Es lo único que queda por hacer.

El chicle no es una guillotina que cae sobre el cuello de la humanidad. Si bien la

poesía de Kim Ki-taek no es esperanzadora, sí muestra pequeñas zonas iluminadas donde lo humano todavía no está impregnado de olor a cuerpos en avanzado grado de descomposición; zonas donde la inocencia aún tiene lugar (¿es posible?). Es entonces cuando podríamos pensar que a pesar de las poderosas mandíbulas y afilados dientes del mundo, el chicle de carne que hemos sido hombres y mujeres desde el principio todavía conserva una pizca —muy pequeña— de su dulzor ●

● *El chicle*, de Kim Ki-taek. Bonobos Editores, México, 2012.



³ Entrevista disponible en cordite.org.au/interviews/kim-ki-taek

De luz y de color

● CARMEN VILLORO

«**Marcos Carrasco** rectifica su motor en ocho horas, consulte a su mecánico»; «Chocolates Turín, ricos de principio a fin»; «Pegan por arriba, pegan por abajo, pegan por todos lados, Calcomanías Toronto»; «Entre el zapato y el pantalón está el detalle de distinción: Donelli, Calcetines Donelli»; «Haste, la hora de México: son las siete y veinticuatro».

Minuto tras minuto se repetía la cadena de anuncios. Mi madre manejaba a toda velocidad su Valiant Acapulco para que llegáramos a tiempo a la escuela, porque a las ocho en punto cerraban la puerta. La recuerdo perfectamente: la cabeza llena de tubos cubiertos por una mascada que tenía estampados la Torre Eiffel y el Arco del Triunfo, con el radio a alto volumen y haciendo todo tipo de peripecias viales para sortear el tráfico: una mujer dinámica y moderna de los años sesenta.

Este recuerdo viene a cuento porque la novela de Ana García Bergua se sitúa entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, época en que ella y yo éramos niñas en la Ciudad de México, escenario de esta tragicomedia, y nuestros padres tendrían la edad de sus personajes principales. De modo

que sospecho que muchas de sus descripciones beben de fuentes autobiográficas.

Así como ahora vivimos un auge del mundo virtual y sus redes sociales, hace treinta años estábamos situados ante la efervescencia de los medios de comunicación masiva: el cine, la radio y la televisión. Las agencias de publicidad proliferaron, y en las universidades comenzó a ofrecerse una nueva y prometedora carrera: Licenciado en Ciencias de la Comunicación. En el medio laboral se definió un nuevo perfil profesional: «El Creativo»: alguien que ponía sus ocurrencias al servicio del mercado. Muchos de los jóvenes escritores de aquella época ganaron sus primeros sueldos haciendo comerciales. A don Fernando del Paso le debemos el célebre «Estaban los tomatitos...», y al poeta Salvador Novo aquel portento poético: «Mejor mejora Mejora». Hacer comerciales era la puerta de algunos para entrar al mundo glamuroso y mágico del cine, al «ambiente artístico», pero sólo algunos creativos lo lograban, cuando el productor confiaba en ellos.

La bomba de San José trata de un periodo de la vida de un creativo de publicidad, Hugo, y de su esposa Maite. Hugo se enamora de una vedette del cine nacional, una tal Selma Bordiú, glamurosa y sensual, y esto viene a precipitar una serie de acontecimientos absurdos y divertidos, que son la trama de la novela. Un recurso singular de ésta es que está escrita a dos voces: algunos capítulos son narrados por Maite y otros por Hugo, y la autora lo hace muy bien porque realmente escuchamos la versión femenina de los acontecimientos, y después la manera de pensarlos y vivirlos desde la perspectiva masculina.

Selma Bordiú, con todo y pelucas de color rosa y violeta y estolas de plumas de avestruz, se instala en el departamento de esta joven pareja de clase media que tiene un hijito,

testigo de las más extravagantes escenas —como seguramente lo fue Ana García Bergua en su infancia. Con ella se introducen nuevos códigos de socialización que darán lugar a todo tipo de excesos que ponen en riesgo la vida de los personajes y a una transformación de la vida interna de Maite, cuyo crecimiento va de la mano del desarrollo del argumento literario.

Como no soy narradora, no sé en qué consista esta cualidad cinematográfica que tiene la novela. Parece que uno está viendo una película cuya dirección de arte es magnífica. Los personajes toman cubas, daiquiris, *gin and tonic*. Veo a las mujeres con minifaldas y sus botas altas de charol, o sus trajes de rombos estampados, sus peinados altos de crepé con mucho *spray*. A los hombres los puedo imaginar con pantalones Topeka, sacos de pana con los codos de piel, corbatas de rayitas. Un verdadero retrato documental de la época, con todo y referentes de la vida real. Habrá que preguntarle a la autora cómo hizo su mezcla de historia real con ficción, porque una llega a confundirse con la otra de una manera muy natural. En la novela *salen* Silvia Pinal, Enrique Guzmán, *El Loco* Valdés, *Mantequilla* Nápoles, *El Indio* Fernández y muchas figuras de la farándula de aquellos tiempos. Se mencionan el programa de televisión *Orfeón a Go-gó* y la estación de radio La Pantera de la Juventud. ¿Es una novela realista? Parece que sí, precisamente porque es surrealista. Ustedes imagínense: un político loco y poderoso (¿suena familiar?) se cumple a sí mismo un capricho (¿en dónde he escuchado esto?): filmar una película rumbera-tropical en su casa de campo, más bien rancho *narcocursi* del Ajusco. Para ello secuestra a todo un equipo de producción: guionistas, director, actores y una serie de mujercitas indefensas a las que convierte, a base de vestuario y maquillaje,

en su *vedette* favorita: la mismísima Selma Bordiú. Siniestro, ¿no? La mitad de los capítulos de la novela tratan de este *thriller* erótico-policíaco en el que nuestro moderno Ulises, ora Hugo, tiene que vencer el canto de las sirenas. La otra mitad de los capítulos describen el mundo de Penélope, ésa que no se conforma con tejer el telar mientras regresa su guerrero, sino que va descubriendo el yoga mezclado con el existencialismo francés, las bondades secretas del *gin and tonic*, pasa por la complicidad con la resistencia republicana española que esconde sus rifles en el armario donde Maite guarda su Ajax (con «chaca chaca»), atraviesa por la experiencia de la libertad sexual estrenando todas las posiciones novedosas, como aquella llamada «la unión de la abeja», realizadas en compañía del guapo Néstor, e incorpora la danza y la amistad como los sólidos puntales de su estructura —y ya no la dependencia del marido. En esto vemos también el cambio de valores de una generación en la que la mujer pasa de ser *extra* a ser protagonista.

La bomba de San José es el apelativo de una actriz, pero es también el estallido de un mundo «de luz y de color» (como la tómbola), después del cual ya no se puede ser el mismo. Época en la que México entra de lleno a la modernidad con todas sus singularidades idiosincrásicas, sus flaquezas, sus fortalezas, sus profundos defectos, sus esperanzadoras riquezas.

Narrada con la agudeza y la gracia que caracterizan el trabajo de esta autora, la novela es un verdadero agasajo de aciertos literarios que la convierten en experiencia memorable, como la vida misma ●

● *La bomba de San José*, de Ana García Bergua. Era, México, 2012.

El placer de lo incierto

● IGNACIO PADILLA

Hace apenas unos días, en alusión al ascendente cuentístico de la moderna narrativa latinoamericana, hablaba yo de las obras que en español han nacido a medio camino entre el cuento y la novela. Decía que algunas veces (muy pocas) nos nacen textos tan siniestros que son ya algo más y algo menos que una novela. Desde luego, usé el término *siniestro* con pleno conocimiento de causa, en recuerdo de lo *unheimlich*, ese horror tranquilo al que alude Borges en el prefacio a uno de sus ensayos dantescos, pero pensaba ante todo en lo *uncanny* que Chesterton (citado allí mismo por el argentino) definía en su delirante obra *El hombre que fue Jueves*. Me parece que cuando estos autores hablaban de aquellos objetos que son un punto más y un punto menos que sí mismos, sentaron las bases para que entendiésemos también aquellos relatos que nos desconciertan y nos inquietan porque eluden la definición, y porque se pasean en los espacios liminales, en esta zona fronteriza de la extensión canónica donde todo cabe y nada cabe, donde el lector experimenta la sensación tan grata como terrible de haber sido embarcado en una aventura extraña

al otro lado del espejo en la que el cuento es hipertrofiado y la novela raquitizada. Al leer *Quién recuerda a Doña Olvido*, de Adrián Curiel Rivera, he experimentado ese mismo placer de lo incierto, ese gusto desasosegante de no saber ni entender a qué especie de híbrido me enfrento.

Pero no puedo quedarme ahí en mi indagación del inquietante horror tranquilo que me ha provocado esta obrita inmensa. En coherencia con su propuesta o carácter fronterizo y ambiguo, *Quién recuerda a Doña Olvido* es también un libro espantosamente gracioso, o si se quiere, risiblemente espantoso. Como el horror, la risa puede producirse a veces con un ligero, casi imperceptible desplazamiento del ángulo desde el cual observamos lo cotidiano. Un árbol, una persona, un sonido perfectamente atendibles y audibles pueden de pronto, en las circunstancias adecuadas y desde el punto de vista preciso, producir en nosotros tanto espanto como hilaridad. Cuando el ángulo exacto es identificado, lo cotidiano se fractura o se enrarece, se hipertrofia o desvanece. En esta obra, Adrián Curiel ha encontrado ese ángulo exacto, ese punto preciso donde lo cotidiano es de pronto fabuloso, horrible y cómico. Nada en realidad puede explicarnos cómo, cuándo o desde qué punto del relato lo cotidiano comenzó a parecernos grotesco o siniestro. Sin embargo, sabemos que así ha sido.

En algún momento de esta historia tan desafiada como habitual, uno de los protagonistas se asoma a la mirilla de la puerta de su departamento y contempla con temor y temblor la mano de su vecina, que se asoma de su correspondiente puerta despidiendo a un repartidor de pizzas. Esta

mirilla, este ojo de pescado que enrarece lo normal, curvándolo, dilatándolo, reduciendo indiscriminadamente unas cosas para engrandecer otras, es la perfecta alegoría del ángulo al que ha acudido Curiel Rivera para contar sus cosas.

Naturalmente, alguien tiene que mirar a través de la mirilla para que ésta se convierta en el ángulo de la comedia del horror. Alguien tiene que mirar y ser mirado, de preferencia ambas cosas, de manera recíproca. Los mirones mirados, los escuchas escuchados, los espías espiados de Adrián Curiel Rivera son, me parece, la camarilla ideal para el ángulo que él mismo propone. Tres estudiantes de postgrado, inmigrantes latinoamericanos en Madrid, tan disfuncionales como cualquiera en sus circunstancias, se enfrentan y son confrontados por una mujer solitaria que les teme y a la que ellos, por supuesto, temen. Algo tienen estos personajes que recuerdan esa otra *nouvelle* siniestra que es el *Coloquio de los perros*: transformados, animalizados en su marginalidad estudiantescas y sudaca, este trío de Cipiones y Berganzas miran con tanto miedo como compasión a una mujer abandonada y loca que prefirió convertirse en bruja antes que ser sólo una mujer abandonada y loca. Persecución mutua, conflicto de cuadros paranoides, cortocircuito inevitable es éste que nos narra Curiel Rivera, como inevitables han sido todos aquellos choques entre culturas que, como la mexicana y la española, se unen por sus diferencias y se aborrecen por sus semejanzas.

Hace ya algunos años, cuando coincidí con este amigo de infancia en la aventura de ser estudiante en tierras españolas, tuve la fortuna de ser recibido por Adrián, más de una vez, en su refugio madrileño. Ubicado ya por fuerza en la marginalidad, festejé y me horroricé conjuntamente con esos tres

paisanos delirantes que Adrián invoca y caricaturiza sin piedad en esta obra. Y creo que, como Dante en el siniestro castillo del Canto Cuarto, más de una vez fui el cuarto en aquella ilustre compañía. Con ellos percibí los mil atemorizantes ruidos de los pisos madrileños, de muros tan lánguidos que es posible, lo juro, escuchar y descifrar las vidas privadas de los vecinos para descubrir que todos somos igualmente monstruosos; en mi propia migración por pisos sórdidos aprendí, como ellos, a temer la vecindad de los otros y a asumir que los otros, de tanto escucharme con el oído pegado al muro, seguramente me temían. Navegué por un mundo entero de hombres y mujeres con el oído pegado al muro, como si fuésemos sanguijuelas, temí y fui temido, causé risa y desconfianza entre aquellos que me causaban risa y desconfianza. Incluso puede ser que haya enrarecido mi propio recuerdo de ese mundo enrarecido.

Desde luego, con tales antecedentes soy ya el lector ideal de este relato. O así quiero pensarlo porque bien pude ser cualquiera de los tres jóvenes que lo protagonizan. Sin embargo, bien visto este relato, cualquiera es su lector ideal. No hace falta haber pasado por las desventuras del latinoamericano desterrado en España para ser lectores propicios de *Quién recuerda a Doña Olvido*: quienquiera que haya alguna vez estado en el cenagal de la no pertenencia (¿y quién no lo ha estado?) sabrá reconocerse en estos personajes que amenazan y son amenazados. Parejamente (y esto es lo más duro) cualquiera que haya pisado esta tierra sabrá también reconocerse, aunque no lo acepte jamás del todo, en la solitaria mujer que, como la Cañizares de Cervantes, lucha a brazo partido contra sus propios demonios, contra su inminente locura, contra la resignación a

asumir la soledad como un signo de nuestros tiempos, de todos los tiempos ●

● *Quién recuerda a Doña Olvido*, de Adrián Curiel Rivera. Axial / Colofón, México, 2012.



Sherele: puro júbilo

● JULIETA MARÓN

Goulash, Birria es el nombre del más reciente material discográfico independiente del cuarteto Sherele, cuyo nombre significa literalmente «tijeritas» y tiene que ver, de acuerdo con algunas interpretaciones, con el movimiento de las piernas en algunas danzas, y según otras con los bailes tradicionales de barberos y sastres.

A cuatro años de su anterior y exitoso disco *Oy Mame Shein Pickles Chiles and Jrein* —cuyo tema «Polka Dot Blues» (original de Nathalie Braux) fue seleccionado para formar parte del disco compilatorio *Jazz Around the World* editado por Putumayo World Music—, el cuarteto Sherele, iniciado por la clarinetista y saxofonista francesa Nathalie Braux, el mexicano Luis Eduardo Arreola (bajo) y los argentinos Sibila Knobel (guitarra) y Daniel Kitroser (batería), presenta este nuevo material, en el que, a diferencia del disco anterior, la guitarra y el bajo experimentan un sonido más eléctrico, sin perder lo acústico del clarinete y el acordeón de reciente integración, y que han hecho variar, para bien de la sonoridad del grupo.

El disco, grabado como si estuvieran en vivo, ofrece once temas que oscilan entre la tradición *klezmer* (término derivado de los vocablos hebreos *kley*, «cantar», y *zemer*, «instrumento»), música original de los judíos de Europa del Este cuya lengua es el *yiddish*, y una mezcla cultural que incorpora *jazz*, tango, folclor argentino y mexicano, lo que da como resultado una mezcla de júbilo y luminosidad, un singular festín sonoro.

Los sonidos del *klezmer* describen las alegrías y las tristezas de la vida judía, cuya comunidad incorporó en la diáspora elementos de canciones francesas y alemanas de la Edad Media. Más tarde, los músicos itinerantes judíos fueron incorporando expresiones propias de los pueblos donde se asentaban, en especial los de Europa Oriental (Polonia, Rusia, Ucrania, Rumania, Hungría, Bulgaria), así como elementos de la música turca, gitana y balcánica. Muchos emigraron y dejaron de tocarlo. En los últimos años ha tenido una especie de renacimiento, y grupos de distintos lugares del mundo lo tocan, como ahora Sherele, que ha dado en llamar a su música *polkajazz*.

Goulash, Birria cuenta esta vez con músicos invitados como Maritzio Estrada (saxofón), Miguel Ángel Gutiérrez (guitarra eléctrica), Diego Escobar y Héctor Aguilar (percusiones), Alfredo Sánchez (*bouzouki*), Giovana Piazza (voz) y Cristian Briseño (trombón), con temas tradicionales y un par de la autoría de la talentosa Nathalie Braux, mismos que se integran a la producción como un todo, formando un abanico lleno de fluidez y colorido. La interpretación de cada pieza nos muestra un conjunto cada vez más integrado bajo un mismo principio: el gozo por la música. Puro júbilo.

(Se puede escuchar a Sherele en shereleband.wix.com/sherele) ●



● *Historias del más allá en el México de hoy. Crónicas esotéricas*, de Gerardo Lammers. Almadía / Producciones El Salario del Miedo, Oaxaca, 2012.



● *Léxico de afinidades*, de Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México, 2012.



● *Si viviéramos en un lugar normal*, de Juan Pablo Villalobos. Alfaguara, México, 2012.

EL FACTOR LAMMERS

Alerta para reconocer de inmediato las proposiciones delirantes del presente, Gerardo Lammers (Ciudad de México, 1970) ha sabido aprovechar óptimamente las virtudes de la crónica (el género que mejor sobrevivirá a la revolución del periodismo escrito) no sólo para dar cuenta, en un sentido noticioso, de los hechos que indaga, sino además para afirmar una admirable voluntad de estilo que garantiza la perdurabilidad de sus vertiginosas y fascinantes incursiones en la realidad. Es lo que Sergio González Rodríguez ha llamado «el factor Lammers». Este volumen reúne quince crónicas que resumen a la vez un México descabellado (es decir: normal) y un oficio irreprochablemente llevado a sus últimas consecuencias ●

IDERARIO, POÉTICA Y MAPA

Publicado por primera vez en 1994, este diccionario personal de Ida Vitale (Montevideo, 1923) es a la vez un ideario, una poética y un mapa; en sus entradas van deshiliándose también la experiencia vital y sus significados, y el conjunto es una de las más delicadas y densas visiones del mundo que han cobrado forma en la literatura en español del último medio siglo. En sus páginas están, dice la autora, «aquellas palabras que me cantan: pero el canto es el río y es la red; ellas juegan, conspiran, flotan mutuas, son suicidas, dinásticas, migratorias, todo el fragor lejos de la inercia». Al rondar los noventa años, Ida Vitale es una de las poetas más jóvenes y vigorosas y memorables que podemos encontrar ●

TIEMPO DE QUESADILLAS

En Lagos de Moreno, un profesor de prepa y su mujer tienen varios problemas, que se sintetizan en las cenas, cuando hay catorce manos, además de las suyas, arrebatándose las quesadillas. Uno de los hijos, harto de ver cómo su madre lagrimea, su padre insulta al televisor y sus hermanos quieren más quesadillas, emprende una odisea de la que obtendrá certezas: la miseria es invencible, siempre hay que desconfiar, conviene valerse por cuenta propia. En tanto, los sinarquistas han tomado la presidencia municipal, están por llegar los extraterrestres, se pierden dos de los hermanos (los gemelos de mentira) y el niño razona que para qué quiere uno un psicoanalista, si tiene un tío mariguano. Una de las novelas más divertidas de los últimos años ●



● *La Invencible*, de Vicente Quirarte. Joaquín Mortiz, México, 2012.

EL PADRE, EL HIJO

«Hoy es domingo y he rebasado la edad que mi padre tenía cuando decidió abandonar el mundo, incapaz de enfrentar a la Invencible. Hoy soy más viejo que mi padre. Hoy mi padre es el hijo que no tengo. Creo tener algunas respuestas a las preguntas desencadenadas por su prematura aunque no imprevista partida». Novela de aliento ensayístico, el camino a esas respuestas parte del hecho trágico y se torna una personalísima investigación no sólo en torno a la figura del padre suicida, sino también acerca del acto creador y aquellos que se consagran a él. Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954) ha escrito un libro en el que la lucidez y la serenidad extienden una irrepitible ocasión para la lectura más conmovedora ●



● *Los ojos de Lía*, de Yuri Herrera (texto) y Patricio Betteo (ilustraciones). Sexto Piso, México, 2012.

QUÉ DECIR

Los espacios en torno a Lía van achicándose: señal inequívoca de que el tiempo va estirando su cuerpo de niña, pero también amplificando su atención. Así, se da cuenta de que algo ocurre: «Fue en la escuela que comencé a escuchar pedazos de cuentos, siempre los pedazos más espantosos, de cosas espantosas que decían que pasaban en la ciudad. Al volver a su casa repetía aquello y preguntaba qué pasa y le decían No pasa nada, Lía». Eso: ¿qué decirles a los niños cuando regresan de haberse enterado del mundo? En concreto, de este mundo enloquecido y brutal del México que atravesamos. Yuri Herrera (Actopan, 1970), novelista que sabe del asunto, aventura en esta historia magníficamente ilustrada una posibilidad iluminadora. ●



● Ediciones Vaso Roto.

EDICIONES ESENCIALES

Consistente con los principios evidentes de su cometido (la edición como un arte cuyos frutos tangibles son una prolongación bellamente perdurable de aquello que contienen), la editorial Vaso Roto prosigue en la conformación de un catálogo de títulos esenciales. Entre los más recientes, destacan *Una mosca en la sopa*, las esperadas memorias de Charles Simic en traducción de Jaime Blasco; *La escuela de Wallace Stevens. Un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*, del crítico neoyorquino Harold Bloom, y el poemario *La carne de los ángeles*, de la italiana Alda Merini (ambos traducidos por Jeannette L. Clariond), y *El fugitivo. Poesía reunida* (1985-2010), del español Jesús Aguado ●



Negret, canto de resistencia

● SAMUEL VÁSQUEZ

Negret ya cantó su canto.

Su voz es poderosa y su canción poesía.

No ha habido canto como éste que acrisole hondura y alegría en una misma voz.

En la fuente de su canto no abrevará la muerte.

Es este mismo brujo quien ha celebrado el sol para nosotros, y nos ha donado su luz que ilumina esta alba que no amanece, nuestro ya largo eclipse.

«¿Qué arco iris es este negro arco iris que se levanta?» (Atahualpa).

Ya creó sus trajes metálicos y el viento se dejó vestir, contento.

Ya soñó para nosotros, y nos dejó metales preciosos que no estaban antes en el mundo.

Ya nos regaló su magistral lección de independencia, elegancia y generosidad.

Hace unos años concluyó su obra, su obra que «necesitaría cien años más para decir lo que necesita decir».

«Unos decían que era un loco. Otros decían que era un genio. Y yo era un escultor» (Negret).

El silencio de sus manos me aturde.

Desde los años cincuenta del siglo pasado se activó un movimiento plástico que aceleró

de manera notable el proceso del arte contemporáneo entre nosotros. Alejandro Obregón inició la pintura moderna en Colombia, acogiendo como su temática esencial la geografía, la flora y la fauna de este país, mientras que Édgar Negret, entonces residente en Nueva York, con sus *Magic Machines* (que debieron haberse traducido como «Máquinas Mágicas») y sus *Kachinas*, cantando la estética y la magia de la máquina, fundaba la escultura contemporánea en Colombia y en América Latina, aspecto que no ha sido todavía estudiado, valorado y difundido en justa medida. Su no participación en los Salones Nacionales y exposiciones realizados en Bogotá durante sus años de Nueva York provocó que los comentaristas de la época no reseñasen la evolución de su obra durante esos años fundacionales, y que no la ubicaran adecuadamente dentro del proceso del arte colombiano. Los historiadores recientes que homologan la Historia del Arte desempolvando periódicos, al no encontrarla allí reseñada, tampoco le dan el sitio que le corresponde por su anterioridad, su poética, su pertenencia, su significación y su influencia.

Su periodo de Nueva York, tan importante para la evolución de su arte, cuando adoptó el aluminio como soporte fundamental para sus obras, separándose de los materiales tradicionales usados hasta entonces en la escultura, como la madera, la piedra, el bronce, el hierro, que usaban las técnicas de la talla, el modelado, el vaciado, la fundición, la fragua, la soldadura, mientras él creaba su obra cortando, doblando, curvando y amarrando con tuercas y tornillos, en un juego creativo bello y maravilloso. Imágenes de alta complejidad

formal y constructiva donde la imaginación era loca, sostenidas con tuercas y tornillos con una exactitud de ingeniero y el detalle de un orfebre. Su periodo de Nueva York, tan importante para el arte latinoamericano, cuando junto con sus más cercanos amigos —Barnet Newmann, Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jack Youngerman— realizaban su obra por fuera de los parámetros que el avasallante movimiento del Expresionismo Abstracto de Pollock y De Kooning imponía en ese momento, y que acaparaba toda la atención y despliegue de la prensa, de los *dealers*, críticos, funcionarios culturales y galerías. A pesar de ello, Negret nunca se sintió tentado por adoptar para su obra los *ismos* de moda, y más bien se colocó del lado de una resistencia artística emparedada entre el Expresionismo Abstracto y el Pop Art en un momento, y entre el Expresionismo Abstracto y el Minimalismo un poco después. Resistencia artística que siguió practicando durante todo su ejercicio escultórico, y que es distintivo indiscutible del mejor arte colombiano y del mejor arte de América Latina. Sin embargo, a pesar de esa «marginalidad», en las distintas exposiciones que hizo en Nueva York siempre recibió críticas favorables hacia su obra. Críticas que tampoco han sido tenidas en cuenta por nuestros viejos y nuevos historiadores.

El gran fracaso de la crítica y la curaduría colombianas se evidencia en su incapacidad para ubicar en el contexto del arte latinoamericano a artistas colombianos fundamentales y significativos como Andrés de Santamaría (treinta años anterior a Reverón), Édgar Negret (cuya llegada a Nueva York es contemporánea de la llegada de Jesús Soto a París), o José Antonio

Suárez.¹ Críticos y curadores colombianos que nunca han sentido la necesidad de una reflexión profunda y sonriente que los lleve a la duda sobre unas normas estéticas y un lenguaje mimético que les han sido impuestos. Nunca han afrontado la urgencia de implementar un lenguaje que nombre otras realidades —ocultas o negadas—, porque ese lenguaje nominativo sería obligatoriamente poético, y ellos desprecian la poesía, que consideran un adorno innecesario.² Es la arrogancia de los nuevos fundamentalistas de la *academia de la vanguardia* quienes, para imponer su totalitarismo estético, primero decretan la muerte de las vanguardias (ocultando su propia madriguera estética), de manera análoga a como los neoliberales proclaman la muerte de las ideologías, para imponer *globalmente* su ideología retrógrada, neoliberal, de capitalismo salvaje.

El lenguaje de críticos y curadores *post* (que llegaron tarde al arte), entretenidos en demostrar que el ingenio de las variables es más importante que la aventura abisal de la creación, ofende. Su empeño en poner el divertimento al uso por encima del arte como epifanía que hace ver el encuentro ético entre autenticidad y belleza, insulta la inteligencia y la sensibilidad. No se han enterado de que ahora que la ética ha sido expulsada del derecho y de la economía, ha encontrado un hogar más cierto en la poesía y las artes. Críticos y curadores ocupados en probar que ponerle la c de Coca-Cola a la palabra Colombia es un acontecimiento fundamental del arte, más necesario

¹ Doris Salcedo sí tiene su lugar, pero no debe nada a nadie: es conocida internacionalmente por su propia capacidad de proyección.

² Un famoso director de teatro colombiano aconsejaba no leer poesía debido a su profundidad y complejidad: «medio poema es suficiente», afirmaba sin vergüenza.

y significativo que la obra de artistas como Édgar Negret, Carlos Rojas, Beatriz González, Óscar Muñoz, Doris Salcedo o José Antonio Suárez.

Pero ya los artistas han hablado. En cuántas y esclarecedoras conversaciones con Carlos Rojas me repetía la importancia de Negret en Latinoamérica y el ejemplo e inspiración que siempre fueron para él su obra y su actitud. Ramírez-Villamizar decía, en una entrevista para el periódico *El Tiempo* (13 de octubre de 2002): «Cuando conocí a Negret, estaba enriquecido por esos dos años de experiencia con Oteiza, y todos esos conocimientos me los transmitió a mí, a su vez enriquecidos y elaborados por él. Ese encuentro fue importantísimo para mí y siempre lo consideré una de las cosas más maravillosas que me han pasado en la vida. Es el artista más original y más importante que ha existido en toda la historia del arte colombiano». Jesús Soto y Sérgio de Camargo siempre reconocieron en Negret al gran plástico de Latinoamérica. El escultor vasco Jorge de Oteiza, uno de los más imaginativos teóricos del arte, ha dicho que «Negret es el más importante de los escultores en Latinoamérica y uno de los más grandes de la escultura contemporánea». Y críticos de afuera también han hablado: Juan Acha dice: «Sin lugar a dudas, Negret ha gestado una de las obras más importantes del arte latinoamericano y de las más actuales y bellas de la escultura mundial»; Damián Bayón: «Édgar Negret es uno de los principales escultores de este tiempo. Que se trate de uno de los nuestros no puede dejar de llenarnos de legítimo orgullo»; y Marta Traba: «Es no solamente el mejor escultor de Colombia, sino el mejor

de América Latina y una de las grandes figuras de la escultura mundial». Y es que al revisar su obra y encontrar que entre sus *navegantes, puentes, edificios, metamorfosis, vigilantes, escaleras, cascadas, Andes, quipus, máscaras, lunas* y otras, hay más de treinta obras maestras, sin duda estamos ante un artista genial. Le tememos a la palabra *genial*: el genio crea, el ingenio inventa. Negret no relata, no comenta, no describe, no grita, no exclama. Su obra no es derivativa, formal ni temáticamente. Negret nombra, es un creador, su escultura es inaugural: «Poesía es un alma inaugurando una forma» (Jouve). Suprime antecedentes y comparaciones y, a la vez, es un puente con la cultura occidental: «Cada arte al profundizarse se cierra en sí y se separa. Pero este arte se compara con las demás artes y la identidad de sus tendencias profundas la devuelve a la unidad» (Kandinsky). El mismo Chillida, después de hablar sobre sus *Peines del viento*, sus *Homenajes a la tolerancia* y su retiro obligado de la portería titular de la Real Sociedad por una lesión en la rodilla, me afirmaba: «El más importante e imaginativo escultor latinoamericano es Negret».

Así como reconocemos en Matta, Lam, Tamayo, Reverón y Torres-García los pilares de la pintura moderna en Latinoamérica, hay que señalar a Negret, Goeritz, Clark, Soto y Fonseca como las piedras angulares de la escultura entre nosotros. Sin duda, Negret es para América Latina lo que Anthony Caro y Eduardo Chillida son para Europa. Y es precisamente un estudio comparado de la evolución de la escultura de Negret con sus contemporáneos europeos el que nos revela de manera nítida su vitalidad, significación y pertenencia:

—Primera escultura abstracta: Negret, 1950; Chillida, 1951; Caro, 1960.

—Primera escultura en metal: Negret, 1949; Chillida, 1951; Caro, 1960.

—Primera escultura policromada: Negret, 1956; Caro, 1960.

—Primera escultura sin pedestal, puesta directamente en el piso: Negret, 1963; Caro, 1960.

—Primera exposición individual: Negret, 1943; Chillida, 1954; Caro, 1956.

—Premio de escultura en la Bial de Venecia: Negret, 1968; Chillida, 1958.

Sólo que allá los escritores, los filósofos, las universidades, los directores de bienales, museos y encuentros de arte, la empresa privada y hasta los grises funcionarios públicos han estado atentos a reconocer, estudiar, cuidar, divulgar y adquirir sus obras, mientras acá nuestros burócratas culturales y curadores están conmocionados con el portentoso concepto que hay detrás de la *c de Coca-Cola* y, en un indisimulable tráfico de influencias, gastan una enorme e injustificable cantidad de dinero en obras y eventos carentes de sentido y significación que son un ignorante agravio para la misma gente del arte en un país pobre como el nuestro. «La verdad no se opone al error, sino a las falsas apariencias», nos dice Foucault. ¿No es una obligación de quienes detentan el poder económico, político y cultural haber adquirido desde hace mucho tiempo una serie suficiente y coherente de esculturas de Negret para que la gente del común pueda conocerlas, sentir las, estudiar las, y, de paso, haberle dado así el reconocimiento y la compañía que tanta falta le han hecho? ¿No es una obligación insoslayable de quienes detentan el poder económico, político y cultural no permitir que su enseñanza

ejemplar se diluya?

Pero su lección no ha sido sólo poética. Ha sido, sobre todo, humana, ética. La ética no es un tratado, no es una técnica. La ética se hace evidente en la acción, en el obrar, en el hacer. «Ya no es sólo búsqueda estética, sino, también, encuentro ético. [...] Sólo el gran arte es ético. Surge desde su origen como una necesidad expresiva. Y su fuente —la fuente de la que se nutre— no es lo exterior sino lo entrañable. No lo extranjero sino lo íntimo. Surge del ser y se afirma creando su propio terreno y fundando su propia verdad».³ Sus raíces, profundas y vivas, no proyectan sombras. Y como un ser verdaderamente ético, el hombre y el escultor caminan abrazados por el mismo sendero. Por ello el refinamiento, la alegría, la ausencia de nostalgia, son las mismas en obra y hombre. La belleza de la obra es la misma del alma del hombre. Y la belleza no es albergue para los cobardes ni para los mediocres. Entonces, sin recato alguno, amamos la belleza porque «la reconocemos como lo que verdaderamente es, no la diosa anémica de las academias sino la amiga, la amante, la compañera de nuestros días» (Camus) ●



3 A. Montaña sobre Negret.



Zona Intermedia

La experiencia física del poema

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Los libros se van acomodando, en el librero, fuera del librero, en la memoria o incluso fuera de ella. Los libros tienen una presencia inadvertida, a hurtadillas esperan el ojo del lector. Algunos son francamente atractivos, pero otros quedan esperando una semana, un mes o hasta veinte años. Así es como llegaron a mis manos sendos libros de dos poetas distantes; uno y otro se fueron acompañando en la espera hasta que los encontré uno junto al otro: sin más explicación ni sentido alguno que su cercanía física en mi biblioteca: *La ópera fantasma*, de Mercedes Roffé (Vaso Roto, 2012) y *Poesía Completa*, de María Mercedes Carranza (Biblioteca Sibila, 2010).

Cuando los tomo en mis manos, cuando los poemas que voy leyendo desbordan la página, no sé bien a bien aún que Mercedes Roffé nació en Buenos Aires y que María Mercedes Carranza murió en Bogotá, donde nació en 1945. Tal vez la cercanía alfabética de sus nombres, tal vez su nombre que es el mismo, aunque también la «r» de sus apellidos. Lo

interesante es que todo esto tiene que ver con el sonido y el sentido que la poesía va ganando en el mundo, ya sea de mi biblioteca, ya sea de la lengua castellana, ya sea del cosmos.

En medio del caos de libros apilados por doquier en mi biblioteca, en un vertiginoso acecho de títulos diversos, aparece el transcurrir de un tiempo, una sucesión de palabras que me traen —me cobijan— un sentido. Y aún más allá de esta percepción conservadora (la mía), hay en ambos libros un requiebro del tiempo como imagen del mundo que nos arroja de la intemperie. Textos paradójicos que quiebran su propio sentido para recuperarlo desde la nada, como si se detuvieran en el vacío hasta caer y retomar otra realidad para no desaparecer. Como en «Necoclí», de Mercedes Carranza: «Quizás / el próximo instante / de noche tarde o mañana / en Necoclí / se oír nada más / el canto de las moscas». O «En bluyines / y con la cara pintada / llegó la muerte / a Cumbal. / Guerra Florida / a filo de machete» («Cumbal»).

Libros subversivos por revertir el tiempo, libros que son gesto y música, o más bien, son partitura, signos para hablarse, para entonarse: «Tanteado el canto / y el tiempo / tanteado / vibrada la espera / el homenaje / tiempo del canto / dedicado / al tiempo / al canto // Vibra la mano / el alma / vibra / vibra / el arco y ronca / la cuerda / cede / el cuarto agudo / cercana / la yema al labio / —convocación al silencio / ¿Acaso sabe ella / que el tiempo es suyo / que es suyo / el canto? / ¿Ignora / que el alma y el temblor / son suyos? / Pájaro / carpintero // pico artesano / dardo certero // ¿Cómo



Nodos

Cine y caos: la poética y la esterilidad

● NAI EF YEHYA

/ asomarse / al pánico/ ...?» // (se asoma) // ¿cómo / no caer? // (cae) // ¿cómo no / volar? // (se alza y vuela) // No te distraigas / No levantes / la voz / más allá del miedo // Aguza / el filo haz / la piqueta final // Desliza / el dedo / por el canto / mortal // No sangres // (p o r t a m e n t o)» («*Time Chant*», de Mercedes Roffé).

Arquitectura verbal, como en Mallarmé, configura los signos de tal manera que al leerlos los escuchamos. Y —consecuentes con su aparición en mi biblioteca— ambos poemarios logran corporeizarse porque su voz poética, su música, mi lectura de esa partitura que son los poemas, se encarna y se vuelve una experiencia física, sensorial.

Mercedes Roffé es una poeta sumamente contemporánea, en el sentido que desmitifica el poema como objeto, lo vuelve un paso hacia otra realidad: una elocución. El poema como posibilidad de danza de las palabras, e incluso, de teatralidad a través del verso en movimiento. *La ópera fantasma* es un libro que muta, relativiza la realidad a tal grado que los poemas se volatilizan hasta lograr ser sólo emisores de sentido y emoción: «Composición (predominantemente) natural / con cierta intención o co(i)nci(d)encia estética / armónica o naïve, romántica o siniestra / vívida o espectral / abigarrada o escueta / —donde la o no excluye: acumula—» («Paisaje», fragmento) ●

En 1889, al tiempo en que nacía el cine, el matemático francés Henri Poincaré se encontró con un dilema sin precedente: después de meses de tratar de resolver el problema de determinar las trayectorias de tres cuerpos que giran bajo su mutua atracción gravitacional, descubrió que no era capaz de encontrar la solución. Esto contradecía la certeza determinista de la mecánica newtoniana, la cual aseguraba que ese tipo de problemas podían resolverse por métodos algebraicos o geométricos. La realidad era que un problema relativamente simple para calcular la interacción de los campos gravitacionales entre dos cuerpos adquiriría proporciones monstruosas si se introducía un cuerpo más, y si el número de cuerpos aumentaba, su resolución se volvía extraordinariamente difícil, si no imposible, con los recursos de la época. Así Poincaré, uno de los matemáticos más grandes de todos los tiempos, se asomó por primera vez a la profundidad del caos matemático.

Decepcionado, abandonó el problema, y por nueve décadas nadie pareció interesarse en él o tener nuevas ideas de cómo abordarlo. Mientras tanto, el cine

comenzó a correr como un corcel desbocado por las improvisadas pantallas que, como si se tratara de una epidemia, aparecían en todos los rincones del planeta. Las imágenes de luz mostraban lo inmostrable y a veces inimaginable, contaban historias que antes hubiera sido imposible contar y creaban universos fantasmas inexplicables, que parecían a nuestro alcance. El cinematógrafo demostró tener un poder de seducción inédito por su capacidad de influenciar a la cultura con su realismo, su fantasía y su energía impredecible. El cine vino a crear una dualidad en la vida de los hombres y mujeres del mundo, quienes podían vivir en la esquizofrenia de caminar el mundo real y al mismo tiempo flotar en sueños de nitrato de plata y celuloide. La ilusión de un universo que funcionaba como mecanismo de relojería quedó fracturada tanto por la certeza de que el caos era un fenómeno que no podía ser ignorado, como por todas las historias filmicas que contradecían la linealidad y el determinismo de la historia.

La documentación de la fisiología humana que queda plasmada en obras como aquel registro de cinco segundos de *El estornudo*, de Fred Ott (1894), y en la controvertida *El beso de Rice-Irwin* (1890), ambas hechas para el kinetoscopio de Edison, establecía un contraste vibrante con la fulminante magia y la infecciosa inventiva de *El viaje a la Luna* (1902) y *El viaje de Gulliver a Lilliput y a la Tierra de los Gigantes* (1902), de Georges Méliès. La oposición entre la aparente frialdad maquinal del registro fotográfico —que es contundente en esa forma del folclor filmico que conocemos como el cine pornográfico— y la calidez onírica de los efectos especiales y el ilusionismo hicieron de la cultura del siglo xx un territorio bipolar e inestable. El caos en

el imaginario ha estado presente desde que el Hombre pintarrajeaba las paredes de las cavernas; sin embargo, el desplazamiento de la visión que ofrece el cine magnificó su importancia. Nuestro reflejo en la pantalla dio lugar a un caos en la creatividad, en lo intelectual y en lo ideológico.

Casi un siglo después de que Poincaré se resignara a que había problemas demasiado complejos para ser resueltos por los métodos clásicos, nace una nueva ciencia, la teoría del caos, la cual podía aplicarse a resolver problemas en varios campos del conocimiento teórico en matemáticas, física y química, así como en la resolución de problemas del mundo real en biología, medicina, ingeniería, astronomía y economía. Si bien el concepto del cosmos fue ideado por los griegos para definir un sistema ordenado, el caos era entendido como cualquier fenómeno errático, ausente de orden y regularidad; asimismo era el estado de vacío informe que precedía a la creación del cosmos. El caos era imaginado como una hendidura, un boquete infinito sin sentido en el que se fundían el cielo y la tierra, donde todas las cosas se encontraban indiferenciadas. Para Heráclito, la totalidad amorfa del caos primigenio era el auténtico cimiento de la realidad. A partir de la década de los sesenta, la naturaleza del caos se redefine al aparecer la teoría científica que hace del caos un sistema que se determina por una gran sensibilidad a las condiciones iniciales y que es gobernado por una ley que le da estructura y orden, como escribe Barry Parker en su libro *Chaos in the Cosmos*. Es decir, se trata de sistemas en los que una pequeña variación de los parámetros produce grandes diferencias en los resultados. Como anticipó Heráclito, la realidad habría de volverse explicable gracias al caos.

El espectáculo de la belleza, la aventura, el horror y el romance, que prácticamente no tenía lugar en la vida cotidiana del hombre común, de pronto se volvió una presencia dominante. Una de las formas típicas del caos es la turbulencia, y ésta se volvió la característica dominante de la cultura de la modernidad: el todo aquí y ahora en su flujo frenético creaba remolinos de imágenes cuyos significados y propósitos se reinventaban de manera azarosa. La gozosa confusión caótica de arte, cine y ciencia abrió las posibilidades a nuevas formas de ver y entender. El cine no vino a explicar el significado del caos, sin embargo pobló ese abismo oscuro y aterrador con personajes, diálogos y visiones fabulosas.

En su esfuerzo por resolver el «problema de tres cuerpos» mencionado antes, Poincaré estableció las bases para la teoría del caos, que es considerada uno de los descubrimientos más relevantes de la ciencia del siglo xx. En la década de los sesenta finalmente fue posible, gracias al poder del cómputo, encontrar la solución de ese problema: en 1991, el matemático Quidong Wang lo resolvió para un sistema con un número n de cuerpos. El mismo poder que hizo posible este progreso dio lugar a la digitalización de la imagen cinematográfica, y junto con numerosos prodigios visuales y sonoros tuvo lugar el secuestro del cine hollywoodense por la estética y ética del videojuego. Esto se ha traducido en una frenética cacofonía audiovisual, en un entretenimiento con síndrome de déficit de atención que tan sólo tiene interés en hipnotizar, abrumar y bombardear al espectador, dominarlo con el único argumento del estruendo, la velocidad y las explosiones. Hoy la forma dominante de entretenimiento en video es llamado por algunos cine del caos o *chaos cinema*,

un subgénero que indica un retorno al cine primitivo de las imágenes *shock*. Podríamos aventurar entonces que el cine nace al tiempo en que se revela la importancia del caos cósmico y termina sus días, por lo menos en su vertiente más comercial, inmerso en el caos estéril de la ironía, la violencia y la furia ●



Escribir sobre el *Xáoc*

● TERESA ARIJÓN

Querida Silvia Eugenia:

Malamente he cumplido mi propósito. Apenas intenté pensar (en el sentido de atisbar) el caos, empezaron a girar en mi cabeza —como si mi pensamiento fuera un sistema que responde a un orden— Hesíodo, el Huevo órfico, el «caos del tránsito» en las grandes ciudades que no conozco e imagino (Bangkok, Shanghái) y en las que conozco y amo (Río de Janeiro, Buenos Aires, el DF, Nueva York), *le petit chaos quotidienne*, Einstein para principiantes y hasta el inasible no-equilibrio de Prigogine... Como decía la letra de un tango: «la Biblia contra el calefón» (quizás lo conozcas, es de Discépolo) y se llama «Cambalache»: «cambalaches» se les decía en porteño lunfardo a los lugares donde vendían todo tipo de cosas y todo se exhibía en la vidriera en absoluto desorden,

sin «jerarquías». Discépolo la llamaba «vidriera irrespetuosa», y así...).

Y así me di cuenta de que entrar por ese resquicio, ese intersticio del antiguo caos, era como caer en el pozo con Alicia cuando sigue al Conejo Blanco: puro asombro boquiabierto.

¡Pero yo quería escribir! No sólo mirar, divagar, ensoñar: aunque ésas son también maneras muy orgánicas de escribir, ¿no te parece? Sobre todo mirar, a veces: la mirada tiene la potencia física de la mano cuando dibuja, suelta. En fin, yo quería escribir tres poemas sobre el caos: el caos que es justamente mi materia prima, por así decirlo, mi punto de partida cuando escribo. El caos como inesperado don de abrir compuertas y dejar pasar todo: la bella flor, el plancton, la basura espacial, la geometría, el sol y las ballenas, los arponeros que tiñen de sangre los océanos —*cazador en cuclillas, nutria muda*—, las políticas que traman la ambigua red que mata al rey, a su bufón y a la res pública. El caos como magma, violenta luz sobre la noche oscura, o exactamente al revés. Combustión, aluvión, huracán, desierto... Maneras de arrasar para dejar, una vez más (¿y van cuántas?), la gran página en blanco. Y entonces pensé, claro, en el Big-Bang... y hasta llegué a inocularme la idea (no sé por cuáles caminos insondables) de que las neuronas espejo podrían ser antídotos humildemente humanos contra el caos primordial. Y luego de la exaltación que me produjo «tocar de oído» (así decimos aquí cuando alguien alegremente habla de lo que no conoce), *zas*, volví a mi eje...

¿Te acordás de esos juguetes muy simples, de fabricación casera, cuyo sistema consiste en soplar por una boquilla y hacer burbujas?

Bueno, volver a mi eje fue quedarme

mirando cómo se alejaban, o prigoginescamente se disipaban, las burbujas en el aire: adiós, adiós sueños míos de escribir sobre el caos. Y, acaso para compensar mi decepción, encontré dos cosas (y no al azar).

La primera en internet:

Vamos de un mundo de certidumbres a un mundo de probabilidades. Debemos encontrar la *vía estrecha* entre un determinismo alienante y un Universo que estaría regido por el azar y por lo tanto sería inaccesible para nuestra razón. En un mundo donde ya no impera la certidumbre restablecemos también la noción de valor. Sin duda, en el siglo *xxi* veremos el desarrollo de una nueva noción de racionalidad donde *razón* no estará asociada a *certidumbre* y *probabilidad* a *ignorancia*. En este marco, la creatividad de la naturaleza, y sobre todo la del ser humano, encuentran el lugar que les corresponde.

La segunda en ese «agujero negro» que es el fondo de gaveta:

(Caos en clave menor; o reflexiones de un pobre mortal que, a partir de un pequeño fallo cotidiano, comprende la idea de la muerte)

Ni libertos ni esclavos somos libres de perder los anteojos, el cristal aumentado que desvela lo que ocultan los ojos— lo que acaso mermados por la vida ya no alcanzan a ver:

la mancha en la corteza, la curva vigorosa del ciempiés, los bordes de la herida, el doble de la suerte o su revés.

Como la muerte la pérdida del lente hace evidente lo que el ojo no ve.

Querida Silvia Eugenia, apenas quise contarte «la historia del *petit chaos* en que me sumí cuando quise escribir sobre el *Xáoç*». Para reírnos un rato. Un abrazo enorme.

TERESA ●

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



www.radio.udg.mx

UNA TRADICION 100% TAPATIA

Kamilos 333
DESDE 1976

LA CASA DE LA KARNE EN SU JUGO

Clemente Orozco #333 Santa Teresita
Guadalajara, Jal.

Contamos con estacionamiento propio

LA PALABRA y el HOMBRE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

NÚMERO 23

José Luis Rivas ■ Mario Muñoz ■ Celia del Palacio

Tintín, detrás de la máscara, de Antoni Castells

Ilustraciones de Iris Aburto ■ Dossier de escultura de Tomás Owen

Twitter: @PalabrayHombre ■ Facebook: www.facebook.com/LaPalabrayelHombre



Universidad Veracruzana
División Cultural y Editorial

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

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

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

Dossier
Número 52
Teatro finlandés
contemporáneo