

Luvina 74

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2014

\$50

ÁLBUM

José Emilio Pacheco

Francisco Hinojosa

Ida Vitale

Alonso Cueto

Iván Oñate

Adolfo García Ortega

Enrico Mario Santí

Martha L. Canfield

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA

Paul Julian Smith

FRANCISCO PAYÓ GONZÁLEZ

SAMUEL KISHI LEPO // SOFÍA GÓMEZ CÓRDOVA

● **FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR** ●



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Ernesto Flores Gallo

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 y dirección de arte: Peggy Espinosa

Viñetas: Montse Laríos

Consejo editorial: Luis Armenta Malpica, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbreras, Ángel Ortuño, Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, 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 Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Daniel Sada¹, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljoven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (Primavera de 2014)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero.

Número de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2006-11271345400-102.

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 17 de febrero de 2014.

www.luvina.com.mx

UN LIBRO en blanco que se va poblando de imágenes hechas de lenguaje, de música, de trazos. Este número de **Luvina** proviene del tejido de la memoria de nuestra cultura, en donde las formas se entrelazan desde su embrión como sustancias primigenias hasta la totalidad que se despliega frente a lo propio y lo distinto.

En *Álbum*, **Luvina** rinde tributo a escritores fallecidos que han formado el legado de nuestro imaginario, artistas que han construido el lugar en el que podemos enfrentarnos con nuestra propia conciencia y desde donde nos potenciamos como seres creadores de los lenguajes de la vida y de la ficción, expandida hacia lo desconocido.

Así, **Luvina** entrega a sus lectores una serie de estampas, recorridos, obras con su punto final y que por ello resuenan como deidades: las voces poéticas de Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Juan Gelman, Félix Grande.

Un álbum sin embargo inconcluso, en el que las voces en tránsito —frente a las tribulaciones del día a día— encaran los claroscuros del mundo real y, desde el centro de lo que contiene la nada y el todo, muestran sus avatares, sus huellas, su voluntad de hacerse y deshacerse, como lo percibimos en *Resumen del fuego*, exposición que compendia la obra de Fernando González Gortázar, frente a la cual asistimos a una suerte de tierra transfigurada.

Suspendida entre pasado y futuro, **Luvina** forma en este álbum un sitio para los vivientes: geografía de sonidos, resonancias, figuras de tonos diversos y lenguajes distintos que coexisten y se integran en un eje cromático y sublimado.

Índice

IN MEMORIAM † JOSÉ EMILIO PACHECO

8 • Poemas •

JOSÉ EMILIO PACHECO (Ciudad de México, 1939-2014). En 2013, Era publicó su *Nuevo álbum de zoología fantástica*, ilustrado por Francisco Toledo. Obtuvo el Premio Cervantes en 2009.

15 • José Emilio Pacheco, *homme de lettres* •

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

18 • Futgol •

FRANCISCO HINOJOSA (Ciudad de México, 1954). Uno de sus libros más recientes es *El tiempo apremia* (Almadía, Oaxaca, 2010).

23 • Correr el riesgo •

IDA VITALE (Montevideo, 1923). En 2012 se reeditó su *Léxico de afinidades* (Fondo de Cultura Económica, México).

24 • El doble asombro •

ALONSO CUETO (Lima, 1954). Su libro más reciente es *La venganza del silencio* (Planeta, Lima, 2010).

33 • La llama en la cabeza •

ADOLFO GARCÍA ORTEGA (Valladolid, 1958). En 2009 apareció su novela *El mapa de la vida* (Seix Barral, Barcelona).

38 • POEMAS •

CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE (Ciudad de México, 1963). Entre sus últimos títulos se encuentra *Lejos de muy cerca* (Parentalia, México, 2012).

41 • Brahms o la ensoñación •

PABLO MONTOYA (Barrancabermeja, 1963). Su nueva novela, *Los derrotados*, se publicó en 2012 (Silaba Editores, Medellín).

47 • Poemas •

Iván Oñate (Ambato, Ecuador, 1948). Uno de sus libros más recientes es *Cuando morí* (Ediciones Sin Nombre, México, 2013).

49 • Mar de los ingenios •

JUAN FERNANDO MERINO (Cali, 1954). Es el compilador y traductor del libro *Habrà una vez. Antología de cuento joven norteamericano* (Alfaguara, Madrid, 2002).

55 • POEMAS •

DAVID SHOOK (Ft. Worth, Texas, 1986). Su primer libro es el poemario *Our Obsidian Tongues* (Eyewear Publishing, Los Ángeles, 2013).

58 • Un jardín arrasado de cenizas [fragmentos] •

VÍCTOR CABRERA (Arriaga, Chiapas, 1973). En 2012 se publicó su poemario *Filipo contra los persas y otros cuantos epigramas* (Rosa Celeste Ediciones, México).

60 • De imposibles •

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM (Guadalajara, 1964). Con la novela *Snapshot* (Joaquín Mortiz, México, 2012) obtuvo mención honorífica en el Premio Nuevas Letras 2012.

64 • Pavana para una flautista muerta •

HUGO GUTIÉRREZ VEGA (Guadalajara, 1934). Uno de sus últimos títulos es *Los pasos revividos* (Vaso Roto, México, 2013).

65 • POEMAS •

GABRIELA AGUIRRE (Querétaro, 1977). Es autora del poemario *La frontera: un cuerpo* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2003), con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2003.

67 • «El idioma es instrumento, la escritura composición»: Olga Martinova •

JOSÉ-PABLO JOFRÉ (Santiago de Chile, 1974). Su libro más reciente es *Usted* (Milena Berlin, Berlín, 2013).

100 AÑOS DE OCTAVIO PAZ

70 • Siete tesis para recordar a Octavio Paz •

ENRICO MARIO SANTÍ (Santiago de Cuba, 1950). En 2013 apareció su nuevo libro, *Mano a mano. Ensayos de circunstancia* (Editorial Aduana Vieja, Valencia).

78 • ¿Águila o sol? •

ADOLFO CASTAÑÓN (Ciudad de México, 1952). Uno de sus últimos libros es el poemario *Perfiles del camino* (Ediciones Sin Nombre, México, 2013).

IN MEMORIAM † JUAN GELMAN

83 • Hasta siempre, Juan Gelman •

MARTHA L. CANFIELD (Montevideo, 1949). Su poemario más reciente es *Corazón Abismo* (Editorial La Otra y Escritores de Cajeme A. C., México, 2013).

86 • Gelman, la memoria o cómo derrotar la derrota •

JOSÉ ÁNGEL LEYVA (Durango, 1958). En 2013 apareció su poemario *Coágulos del sueño* (Parentalia, México).



FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA

92 • Revisando el cine mexicano •

PAUL JULIAN SMITH (Southampton, Reino Unido, 1956) En 2010 fue nombrado Profesor Distinguido del Departamento de Literatura y Lenguas Españolas y Luso-brasileñas en la City University of New York Graduate Center, donde trabaja actualmente.

104 • Volando bajo La verdadera historia de Los Jilgueros de Rosarito •

FRANCISCO PAYÓ GONZÁLEZ (Guadalajara, 1975). Es guionista de la película *Salvando al soldado Pérez* y director del cortometraje *Floppy*.

109 • SOMOS MARI PEPA •

SAMUEL KISHI LEPO (Guadalajara, 1984). Con el cortometraje *Somos Mari Pepa* ganó el Premio Ariel, el Mayahuel al Mejor Cortometraje Mexicano en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, el Ojo de Plata en el Festival internacional de Cine de Morelia, y el Premio a la Mejor Realización Audiovisual en el Festival Latinoamericano de Cine y Video en Rosario, Argentina.

SOFÍA GÓMEZ CÓRDOVA (Aguascalientes, 1983). Ha sido coguionista del cortometraje *Somos Mari Pepa*, de Samuel Kishi Leopo, y coeditora de *La hora de la siesta*, de Carolina Platt, y de *Retratos de una búsqueda*, de Alicia Calderón.

FERNANDO GONZÁLEZ GORTÁZAR

121 • Resumen del fuego: el límite inalcanzable •

SILVIA EUGENIA CASTILLERO (Ciudad de México, 1963). Su libro más reciente es *En un laúd —la catedral* (Fondo Editorial del Estado de México, Toluca, 2012).

PLÁSTICA

• Icónico •

Fernando González Gortázar (Ciudad de México, 1942). Entre otras distinciones, ha recibido el Gran Premio Henry Moore, en Japón, en 1989; el Premio América de Arquitectura, en Panamá, en 2009, y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en México, en 2012. Es miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

• P Á R A M O •

Cine

- **Coordenadas básicas del cine de Quebec** • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 125
- **Un premio a la diversidad sexual** • 127

Libros

- **Las formas de la cortesía** • RICARDO SOLÍS 130
- **Joya de artesanía narrativa a la Deniz** • RAÚL OLVERA MIJARES 132
- **El primer cine mexicano** • SERGIO TÉLLEZ-PON 136

In memoriam

- **Félix Grande, a tumba abierta** • FRANCISCO JOSÉ CRUZ 139

Visitaciones

- **Memoria. Olvido. Imagen** • JORGE ESQUINCA 142

Polifemo bifocal

- **Elogio de la aguja y del dedal: Julio Chávez (1920-2013)** • ERNESTO LUMBRERAS 143

Nodos

- **La estética del mal: del gran arte al arte chatarra** • NAIEF YEHYA 145

www.luvina.com.mx

JOSÉ EMILIO PACHECO

CRÍTICA DE LA POESÍA Y TRES DIATRIBAS CONTRA EROS

I POESÍA Y DECLAMACIÓN

1 Páladas: Mal comienzo

Canta, diosa, la cólera funesta
De Aquiles el Pelida que causó a los aqueos
Incontables dolores y arrojó a los infiernos
Las vidas valerosas de muchísimos héroes
Y presas de los perros y los cuervos los hizo.
Iliada I, 1-5.

Se inició la poesía
con una maldición en cinco versos.

En el primero se habla
de **cólera funesta**.
En la línea tres surgen
incontables dolores.

En la cuarta se arrojan
vidas a los infiernos.
Llenan el quinto verso
los perros y los cuervos.

¿Cómo no iba a acabar en el desastre
algo que se inició con mal agüero?

2 Páladas: Contra un declamador

—Malhechor que destrozas mis versos indefensos,
¿de qué te vengas si no te he hecho nada?

II CONTRA EROS

1 Alceo: El cazador

Detesto a Eros.

¿Por qué el intolerable
no se ensaña con bestias
en vez de hacer su blanco aquí en mi pecho?

¿Qué objeto tiene calcinarme?
¿Para qué
cuelga entre sus trofeos mi cabeza
si ya me ha hecho pedazos?

2

Filodemo:

La edad del juicio

Implacables, los años me aplastaron.
Tengo el cabello blanco por completo.
Mi vida es como un libro ya cerrado.
En cambio, aún no me llega la edad del juicio.
Las tentaciones siguen arrastrándome.
El fuego se mantiene siempre insaciable.

Sólo imploro que cese mi locura,
que termine cuanto antes.

3

Páladas:

Frituras

Una sartén para freír pescado
han hecho los cristianos con la estatua de Eros.

Aunque no fue su objeto,
nos vengaron:
Eros terrible siempre nos freía.

*[Publicado originalmente en el
núm. 35 de Luvina, verano de 2004]*

SIMULACRO

*Lo más importante de una obra de arte
es lo que no se dice.*

VIRGILIO FERREIRA

Arte de no decir,
La telaraña que brilla
Como plata bajo el Sol de oro.
Su diseño parece abstracto.
Por su rigor debería
Estudiarse en un curso de arte.

La mente que concibió tal belleza
No puede ser despreciada
Aunque encarne en una alimaña
Que incita al exterminio a primera vista.

Sin embargo la obra no es arte puro:
Está comprometida en una causa feroz
Igual que la nuestra.

Es una trampa, un matadero sin sangre,
Un lugar de tormento donde no hay gritos.
Su limpidez, su gratuidad en apariencia
Y su espejismo de orden
No durarán mucho tiempo.

Cuando pase de nuevo por aquí encontraré
El laberinto mágico de urdimbres
Sembrado de cadáveres vacíos:

Los restos insepultos de las moscas
Que la araña atrapó en el simulacro
Para sorberles poco a poco
La amarga vida.

*[Publicado originalmente en el
núm. 53 de Luvina, invierno de 2008]*

JOSÉ EMILIO PACHECO: UNA HISTORIA EPISTOLAR

Conocí a José Emilio Pacheco en París, en la Abadía de Royaumont, junto a Saúl Yurkievich —ambos poetas fueron traducidos al francés por el también poeta Claude Esteban. Una semana a puerta cerrada con el traductor y al final una lectura pública. «Extrañeza de estar aquí», leyó José Emilio esa noche, «Un azoro múltiple, un ahora tan feroz que ni siquiera tiene fecha». Su voz comenzó a dibujar litorales, era como si los poemas que escuchábamos —en español y luego en francés— le buscaran acomodo al mundo, no sin llevarnos a habitar el extrañamiento: un mundo visto en su drama, en su etapa última de cara a su propia destrucción, pero también dentro de paraísos formales donde el poema es la canción de cuna o el inicio de la fábula.

En la biblioteca medieval de Royaumont, con sus muros de piedra, bóvedas ojivales y el olor a los numerosos incunables acomodados en los altos libreros de madera, la poesía de Pacheco trazaba los límites de cada objeto, versos que devolvían al lector su ser vulnerable y heroico de habitante pasajero de este «valle de lágrimas». La poesía de Pacheco atisba, deja caer luz sobre las cosas. Al delinearlas devuelve a ellas su resplandor, pulidas nos rebasan, reacomodan la memoria y se transforman en repeticiones, salmos, cantos. Desde su primer libro, *Los elementos de la noche* (1963), hasta los más recientes poemas que ahora nos cantan desde la contundencia del punto final, José Emilio habría de recorrer los diferentes metros y el espectro de posibilidades de la acentuación que puede lograrse en lengua castellana. Con pulso fino entra en las cavernas misteriosas o siniestras de la historia mexicana, de la historia universal y regresa —siempre— a las vetas mínimas, extraordinarias de lo simple, de esa naturaleza que nos rodea y nos sorprende. No menos importante es su humor, que a veces roza la ironía, sobre todo en su intención de desenmascarar y desacralizar los clichés, las estructuras fijas, los versos cosificados: «En aquel año escribí diez poemas / Diez diferentes formas de fracaso». Así concluyó su lectura. Si bien su poesía se instala en situaciones límite, casi apocalípticas, en el ocaso de los tiempos, su escritura —percibida como instantes naciendo— llega ahora para nosotros con la capacidad de desdoblarse en un resonar dilatado y se queda expandida, anclada. Inagotable, la poesía de José Emilio Pacheco es génesis.

Desde aquel encuentro parisino de 1997, José Emilio fue un amigo personal y, desde mi llegada a *Luvina*, colaborador de la revista. En sus múltiples correos me dio lecciones de poética y me escribía sobre sus

apreciaciones de la situación de nuestro país. En general, su visión, tanto social como personal, era pesimista. En 2003, cuando me pidió que le presentara su libro de traducciones en la FIL, escribió: «Estoy más enredado que antes porque dediqué todos estos días a la preparación de *Aproximaciones* con Marcelo. Ya que ha sido un trabajo de tantos años, decidimos no apresurarnos. Así pues, no habrá presentación en la feria. Un agobio menos para ti, aunque sin duda te daremos la lata para diciembre de 2004 (si aún estoy vivo). De verdad te agradezco mucho tu amistad y tu apoyo. Muchos saludos para tu familia».

José Emilio, además de ser un hombre generoso, supo mantenerse en el estadio del aprendizaje, nunca creyó haber alcanzado la perfección en poesía; al contrario, trabajó el verso y la prosa como si se encontrara a medio camino. En 2006, ante mi demanda de un poema inédito para *Luvina*, me respondió: «Como prueba de afecto contesté de inmediato y te envié el poema que me hiciste favor de pedirme. En la prisa por responderte hice dos correcciones infortunadas. Ahora, en el caso de que hayas aprobado mi texto, te pido por favor que hagas estos cambios. No te imaginas cuánto te agradezco tu generosidad, querida Silvia. Y ya, gracias a ti, otro cambio, más lógico:

**Rama de árbol talado,
Repleta de inscripciones indescifrables.**

Cuánta razón la de Valéry: nada se termina, sólo se abandona. Tantos años y no aprendo. Lo de las mayúsculas es una defensa del verso. (Lee el prólogo a *Mil años de poesía castellana* y el de David Huerta a *Los mejores poemas de 2005*). No es lo mismo ponerlo de corrido, como hacen en todos los periódicos, o en forma arbitraria, como en internet, que en su disposición natural con sus indispensables pautas y silencios. Por supuesto, no tengo nada contra las combinaciones y los poemas en prosa (mi libro tiene toda una sección de ellos), pero lo que está en verso hay que dejarlo en verso. Los encabalgamientos son parte natural del proceso. Por definición constituyen otro verso y en consecuencia los pongo también con mayúscula inicial. ¿Has visto que es la práctica de poetas como Cernuda y Montes de Oca? Muchísimas gracias, querida Silvia».

**José Emilio, además de ser
un hombre generoso, supo mantenerse
en el estadio del aprendizaje**

Años más tarde, en 2008, inauguró en la FIL el primer Salón de la Poesía, y tuve el honor de que me pidiera presentarlo, justo en el año en que la Universidad de Guadalajara vivía una crisis entre su clase dirigente y la FIL parecía amenazada: «Muchas gracias por escribirme mientras en nuestro derredor todo se desploma y entramos de verdad en la “patria espeluznante” de la que habló López Velarde. No sabemos qué va a pasar con la feria, querida Silvia Eugenia. Actuemos como si todo fuera a salir bien. Te agradezco tu petición y te correspondo con el envío de un poema no sólo inédito, sino que tú serás la primera en conocer. No he vuelto a publicar desde que lo hice en *luvina* y en *Nexos*. Perdona que no te haya enviado el material de nuestro salón. Pensé en mandarte los libros para que tú escogieras, pero es demasiado y representa un abuso de tu tiempo. En realidad son tres libros. Uno de poemas en verso que incluye el “Simulacro” que me haces favor de publicar y los “Diez poemas dementes”. Otro de poemas en prosa. Y el último las “Aproximaciones” que empiezan con los epigramas de la *Antología griega* —también has incluido algunos en *luvina*— y acaban con los haikús. Como ves, has tenido una parte en todos estos proyectos que no compartes con nadie. “Aproximaciones” es el último libro del mundo que ha tardado cincuenta años en escribirse (1958-2008). Me pregunto si el desastre económico me permitirá ver impresos estos libros. Prometo mandarte mi selección esta misma semana. Disculpa estas largas confesiones. Espero que estés bien en medio del desastre mexicano y recibe todo mi afecto y agradecimiento».

En 2009, cuando le solicité otro poema para *luvina*, escribió: «Desde el pueblo fantasma que era la Condesa, te doy las gracias por tu renovada generosidad. Como no tengo ya el nuevo libro, le pedí a Marcelo que te enviara uno de los poemas extensos, “La oveja reina”. Si no te parece bien te mando otra cosa. Un favor: ¿puedes hacerme llegar el número de 2008 en que está mi poema “Simulacro”? Tuve un ejemplar, pero alguien me lo pidió en la feria y no lo volví a ver. La entrega más reciente es magnífica. Te doy las gracias de nuevo y te mando un gran abrazo en medio de la zozobra, el miedo y la incertidumbre ante la plaga. José Emilio».

En este número, *luvina* ofrece a sus lectores, a manera de homenaje a nuestro José Emilio Pacheco, dos de los poemas que generosamente nos entregó aún inéditos y que con gran orgullo publicamos en aquellos días ●

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

José Emilio Pacheco, *homme de lettres*

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

José Emilio Pacheco (México, 1939) pertenece a una categoría intelectual que puede considerarse hoy una especie en extinción en Hispanoamérica: el *homme de lettres* cabal, en el sentido que lo fueron, en su país, Alfonso Reyes y Octavio Paz. Su vocación literaria se expande, como la de un verdadero humanista, en todas las direcciones posibles, animada por una pasión y una curiosidad inagotables. Aunque puede decirse que el eje alrededor del cual gira su obra es la poesía, ha cultivado, con igual brillo, otros géneros: novela, cuento, teatro, ensayo, crítica... Ha ejercido, además, otras dos actividades a las que ha otorgado la alta dignidad intelectual que no siempre alcanzan: el periodismo y la traducción. Como periodista no sólo ha estado vinculado a los más importantes suplementos y revistas culturales mexicanos, sino que, a lo largo de un ejercicio constante de muchos años, se ha convertido en uno de los más notables cronistas culturales de nuestro tiempo (lo que puede comprobarse revisando las páginas de su «Inventario» en la revista *Proceso* y las que ha publicado en *Letras Libres*), al lado de otros como Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. Como traductor de varias lenguas, Pacheco ha incorporado un impresionante *corpus* de textos extranjeros (desde los de la célebre *Antología griega* hasta poetas contemporáneos) que, de otro modo, habrían permanecido al margen de nuestra tradición literaria. El autor no las llama «traducciones», sino «aproximaciones», es decir, versiones en las que interpreta textos ajenos acercándolos a su voz y a la sensibilidad contemporánea. Lo que hace es apropiarse de ellos para hacerlos sonar como si se tratasen de textos vivos y escritos en nuestra lengua. Este año esas «aproximaciones» serán publicadas por primera vez como un volumen independiente por la editorial Era; y en Madrid, Alianza Editorial imprimirá los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot, en traducción más extenso prólogo de Pacheco, trabajo que le llevó más de 10 años completar. Esta vasta obra de creación y recreación se apoya en una virtud y una convicción. La primera consiste en que, si Pacheco

es un gran escritor, es porque, antes, es un gran lector. Lee con pasión y sin descanso, con un apetito voraz y omnívoro, sin importar la época, la lengua o el género; y aunque es riguroso y selectivo en sus juicios, aprende hasta de los malos libros a no caer en ciertos errores. La convicción (afín a la de Borges y estimulada por esa experiencia directa del enorme legado de la literatura universal) es que escribir consiste sólo en introducir variantes a lo que ha sido dicho mil veces antes; como los temas literarios son los de siempre, no hay creación fuera de las huellas de los grandes maestros y aun los gestos de negación y ruptura son parte de los ritmos que la producción literaria sigue desde hace siglos.

Escribir es reescribir, agregando meros escolios, apéndices y matices a ese gran texto que forman los textos escritos antes que nosotros. Así se explica además la característica modestia intelectual con la que Pacheco ejerce su oficio, sabedor de que cada intento está amenazado por el fracaso. Leer, crear, traducir son tres modos de rendir el justo tributo a los que nos precedieron. Una decisiva consecuencia de estas ideas es que, para él, el autor es nada más que un mediador, un servicial puente o gozne que nos conecta al pasado, nos ilumina el presente y nos proyecta al futuro, en una cadena infinita de eversiones, revisiones, ecos, imitaciones y contradicciones. El proceso histórico-literario no es lineal, sino cíclico: la actualidad implica siempre una reinterpretación del pasado, lo que parece muerto revive súbitamente y lo que un día fue considerado insuperable pasa al olvido. Esta idea es central en su poesía que, en buena cuenta, es una paráfrasis de toda la poesía anterior a él y está dominada por una hiperconciencia de sus límites, que son tanto lingüísticos como históricos: el significado de las palabras cambia y lo que los hombres de una época veneran puede resultar irrisorio para los de otro siglo. Pero esto, que podría anunciar la caducidad de toda poesía, es también la garantía de su sobrevivencia: lo único permanente es el cambio y esa dialéctica reanima y transfigura la poesía de modo periódico y hasta la hace decir lo que no dijo en su tiempo. En «Aceleración de la historia» leemos: «Escribo unas palabras / y al minuto / ya dicen otra cosa / significan / una intención distinta / son ya dóciles / al Carbono 14 [...]». La poesía aspira a la eternidad, pero está profundamente marcada por el tiempo, «como una canción que cada vez se escucha menos». La cita proviene del poema «Those were the days», incluido en uno de los más importantes libros poéticos de Pacheco, titulado *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), pues en él asume plenamente la condición precaria de su oficio y la fugacidad de todo. El título de la recopilación integral de su producción lírica, *Tarde o temprano* (1980; segunda edición aumentada, 2000), es una alusión, entre resignada y sarcástica, al hecho inevitable de publicar lo producido hasta sus 40 años sin saber cuánto sobrevivirá del conjunto. (Otros

títulos de libros y recopilaciones suyos reiteran esa referencia a la temporalidad, como en *Desde entonces, Irás y no volverás, Ayer es nunca jamás*.) Como es consciente de la fragilidad de la palabra, la musa del autor es irónica, sutil, sensible a la entrelínea y la paradoja, nunca altisonante o rotunda, ni siquiera cuando toca asuntos de actualidad política o cultural. Resulta admirable que, en medio de la miríada de voces ajenas que arrastra consigo, la inflexión de su voz sea reconocible y, en verdad, inconfundible. La dicción de Pacheco es serena sin dejar de ser dramática, íntima sin ser necesariamente confesional, intelectual y reflexiva sin ser densa. Una notoria preocupación del autor es la de lograr una comunicación inmediata con el lector, un circuito casi oral donde ambos se encuentran y reconocen porque comparten un mismo lenguaje. La verdadera voz de Pacheco aparece definida en *No me preguntes...* y esa voz tiene, como tanta poesía de los años sesenta bajo la influencia de Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, una entonación coloquial, cercana a la andadura narrativa, traspasada por prosaísmos, clichés de la publicidad y la tecnología, fórmulas agotadas por su frecuentación y vueltas al revés para darles nuevo sentido. El autor domina el arte de la cita, la paráfrasis, la recomposición verbal, la transformación sorpresiva que pone al día lenguajes que parecen remotos; en sus manos, los antiguos poetas griegos, los testimonios aztecas, los clásicos y los románticos, los poetas malditos y los modernistas parecen hablarnos al oído, regresan a nuestro tiempo; por eso una de sus «aproximaciones» puede titularse «Catulo imita a Ernesto Cardenal». Su hábil e intensa manipulación textual tiene una marcada inclinación por las formas breves que se prestan al juego de réplica e invención verbal: el epigrama, la fábula, la glosa, la parodia, el homenaje y el antihomenaje. Para él, todo texto es una invitación a la reescritura, al apéndice y a la nota al pie. Sus mismos textos no escapan a esa regla, pues los somete a una constante relectura y revisión crítica que introduce variantes a la variante; de hecho, Pacheco es el mejor «editor» (en el sentido anglosajón de la palabra) de su propia obra. En el fondo, se trata de ser fiel a su otra convicción: la de que no hay originales intocables, porque todo texto habita en un espacio de perpetua fluidez, donde nada es fijo ni definitivo, donde nada es enteramente de uno sino de todos: borradores escritos por muchas manos. «La poesía es un ser vivo» ha escrito el autor, y por lo tanto sujeta a las leyes de la muerte y el renacimiento. Pacheco ha recibido muchos premios importantes. El último, el Premio Pablo Neruda que le otorgó en Chile un jurado compuesto por Carlos Fuentes, Jaime Concha y Julio Ortega, es un nuevo reconocimiento de los singulares méritos de una obra que ha mantenido su vigencia, prestigio e influencia por más de 40 años ●

[Publicado originalmente en el núm. 35 de *Luvina*, verano de 2004]

Futgol

FRANCISCO HINOJOSA

MARÍA FERNANDA y Jorge se tomaban un oporto junto a la piscina.

—Cómpralo, si es lo que quieres.

—Eso es lo que quiero.

—¿Y sí te alcanza?

—No mames.

—Lo que importa es que hagas realidad tus sueños.

—No mames.

Y Jorge compró un equipo de fútbol.

ANTES SE DEDICABA a la industria de la transformación. Estaba harto de lidiar con sus empleados y sus socios. Ya había pasado el tiempo en el que se emocionaba al lanzar un nuevo producto. Cada vez era menos frecuente que acudiera a su oficina. No hallaba qué hacer con su tiempo.

Por eso un equipo de fútbol. Los Cerveceros de Tecate, de segunda división, estaban a la venta. Hizo una oferta a los dueños difícil de rechazar. Ocupaban la tercera posición en la tabla y aún tenían oportunidades de lograr el primer lugar que los llevara al ascenso. No había tiempo que perder si quería lograr sus aspiraciones de competir en la liga mayor. Quedaban cuatro partidos por disputar: doce puntos.

Se reunió primero con el entrenador y el equipo técnico y les infundió ánimos. Luego con los jugadores: les otorgó su confianza y les comentó su anhelo de competir con los grandes.

El primer encuentro tuvo un deslucido marcador de 0-0. Jorge observó el partido desde el palco y tomó notas en su libreta. Después del silbatazo final fue a los vestidores y con una tarjeta roja en la mano despidió a Gustavo Maples, defensa, a Diego Manzanares, medio de contención, y al *Burrito Zapata*, centro delantero.

Al día siguiente se dedicó toda la mañana a fichar nuevos jugadores. Consiguió cinco a buen precio. Dos argentinos, dos brasileños y un colombiano. Había un alemán muy barato pero no lo contrató porque no hablaba español.

Citó al director técnico en su oficina:

—Los nueve puntos que restan tienen que ser nuestros.

—Sí, señor.

—Mañana voy al entrenamiento.

—Sí, señor.

—Voy a despedir también al portero. Conseguí uno argentino que tiene un imán en las garras.

—¿Perdón?

—Y si no ganamos el siguiente partido, tú también vas para afuera.

—Sí, señor.

El siguiente encuentro sería contra los Marlins de Ciudad Obregón, de visitantes.

MARÍA FERNANDA se limpió con asco una cagada de pájaro que le cayó en el bikini amarillo.

—Estoy muy nerviosa. ¿Crees que ganen tus Cerveceros?

—A güevo.

—Si no ganan, vende el equipo. Para que se les quite.

—No mames.

Y se subieron a su *jet* de doce plazas.

LOS CERVECEROS obtuvieron un mediocre primer triunfo bajo la nueva dirección. 1-0. Tres tiros pegaron en los postes.

El dueño del equipo y su esposa saltaron a la cancha para saludar a los jugadores. Jorge le sacó la tarjeta roja al director técnico.

—A partir del martes yo seré su entrenador. Nos vemos a las ocho en punto.

EL LUNES CITÓ a una reunión con carácter de urgente a los dueños de los equipos de la segunda división. Se reunieron todos el miércoles en Matamoros.

—Con partidos tan aburridos como los que estamos viendo, el fútbol como espectáculo va a desaparecer. Sin gol no hay fiesta. Sin fiesta no hay estadios llenos. Sin estadios llenos no hay dinero. Sin dinero, valemós madres. Es necesario invertir para ganar más. Así de fácil.

La reunión duró casi todo el día. Llegaron a acuerdos importantes. Había que adaptar el fútbol a la época actual. Los tiros que peguen en algún poste serán considerados goles. Los árbitros estarán pendientes de marcar más penales y no mostrarán tarjetas rojas (con la acumulación de diez amarillas el futbolista se hará acreedor de un medio tiempo de suspensión). En vez de once, entrarán trece jugadores a la cancha. El marco de la portería se agrandará un metro con quince centímetros. Se jugará una hora por cada tiempo y se admitirán ocho cambios. Se abolirán el fuera de lugar y el *antidoping*. Quedarán prohibidos los empates; dado el caso, se tirarán tandas de diez penales y luego muerte súbita. Se permitirán las apuestas.

EL MISMO FIN DE SEMANA que se puso en práctica el nuevo reglamento las entradas a los estadios se vendieron a precios muy bajos para atraer a más aficionados. Se llevó a cabo una amplia campaña publicitaria que ofrecía, en canchas mexicanas, una segunda división con el mejor fútbol del mundo. Y se logró que se transmitieran en vivo dos partidos por televisión.

En la jornada se metieron 132 goles, se vendieron 23 mil litros de cerveza, 118 mil tortas, 62 mil camisetas de los diversos equipos y 31 mil gorras. Números negros.

LOS CERVECEROS, bajo el mando de su nuevo director técnico, ganaron 16 a 9 contra los Sotoleros de Chihuahua. Se marcaron siete penales y se contaron como goles cuatro tiros al palo. Hubo algunos golpes entre ambos equipos, que se resolvieron sin mayor daño con la intervención de las fuerzas del orden. Ciertamente hubo confusión al principio por la aplicación de las nuevas reglas y por la cantidad de jugadores en el terreno, pero el espectáculo fluyó y la gente se quedó con ganas de más fútbol.

En los vestidores la fiesta no fue menor. Jorge le entregó al *Chamaco* Saldivar un cheque por doce mil pesos y un pase para dos noches con barra libre, en un hotel de lujo de su propiedad, por los siete goles que metió en la portería contraria. Bebieron cerveza y tequila hasta la una de la mañana y cantaron canciones rancheras, acompañados por el Mariachi Crudo, también perteneciente a Jorge.

LOS DIRECTIVOS de la Federación Mexicana de Fútbol mandaron un ultimátum a los dueños de los equipos de la segunda división: o se atienen a las reglas o se quedan sin reconocimiento oficial.

Jorge —recién nombrado presidente de la llamada Nueva Liga de Fútbol Asociación— fue el encargado de responder: «Por este conducto les informamos que no nos importa la incorporación a su federación ni el ascenso de alguno de nuestros equipos a su desprestigiada primera división. En caso de que alguno quiera descender a la nuestra, les haremos llegar a tiempo las condiciones».

ANTE EL ÉXITO AÚN MAYOR de la última jornada de la temporada, los directivos volvieron a reunirse para planear la siguiente. El dueño de los Charros de Fresnillo mostró su optimismo:

—Aquí todos salimos ganando: el público por el espectáculo que presencia y por el cual paga su boleto, los jugadores por los incentivos que adquieren y nosotros y nuestros concesionarios por las mayores entradas económicas que recibimos.

—Gana el fútbol —añadió el presidente de los Chicharroneros de Jiquilpan.

Por acuerdo unánime, se adoptaron nuevas medidas. Al final de la temporada, todos los equipos quedarán en primer lugar, ya que siempre tendrán que ganar los locales para así hacer los encuentros más festivos. Sólo se darán trofeos a los tres mejores

goleadores y a los tres porteros más goleados. Habrá espectáculos de medio tiempo con grupos musicales de prestigio. Se promoverá la construcción de nuevos estadios que ofrezcan mayor cupo. Se hará que los futbolistas practiquen boxeo y karate para que las broncas que se susciten en la cancha brinden un mejor entretenimiento.

MARÍA FERNANDA sirvió dos copas de syrah.

—Después podrías seguirte comprando equipos de beisbol o de *hockey*, ¿no crees?

—No mames. Este negocio ocupa todo mi tiempo.

—Podría llevarlo yo.

—No mames.

LA TEMPORADA se llevó a cabo de acuerdo con lo previsto y los resultados fueron mejores que los esperados. Las segundas divisiones de seis países adoptaron el nuevo esquema. Tuvieron que desembolsar grandes sumas de dinero para adquirir los derechos, ya que estaba registrado como creación intelectual. Tres cadenas de televisión compitieron por la transmisión de los partidos. Muchos jugadores de renombre internacional fueron adquiridos por los equipos de la Nueva Federación Mexicana de Fútbol —como fue rebautizado el deporte— gracias a los generosos sueldos que obtenían. Los boletos de entrada a los estadios, que subieron de precio considerablemente, tenían que ser apartados y pagados con meses de anticipación. Gracias a ello, muchas ciudades sedes tuvieron un incremento de visitantes: Tecate, Los Mochis, Fresnillo, Juchitán y Tequisquiapan, entre las principales, hecho que hizo que ampliaran su oferta turística a través de restaurantes, cantinas, *table dances* y museos de cera. Los estadios se dividieron en tres secciones: la familiar, la de los hinchas y la de quienes buscan pareja. Ante el cada vez mayor entusiasmo de los sacerdotes católicos del mundo por el nuevo juego de pelota, el Vaticano abrió la primera liga de fútbol exclusiva para curas y seminaristas, con su correspondiente liga femenil de monjas y novicias. Dos equipos de primera división solicitaron competir por el descenso, pero les fue negado.

JAVI CASTAÑÓN, centro delantero de los Mezcaleros de Tlacolula, oriundo de Ocotepéc, tuvo un pleito con su esposa que terminó con la destrucción de su celular, un ojo morado (de ella) y una costilla rota (de él). A pesar de las molestias, al día siguiente se enfrentó a los Cecineros de Yecapixtla. El encuentro se llevó ordenadamente conforme al reglamento, con la diferencia de que, en el último minuto y con el marcador empatado a 18 goles, Javi recibió una falta del *Perico Gálvez* a la que respondió encajándole una navaja en la región hepática. La riña campal que suscitó la agresión incluyó al cuerpo arbitral, el cuadro técnico y la propia policía. Los espectadores gritaban, chiflaban y pedían más. El delantero tuvo que pagar una multa de dos mil quinientos pesos y tres partidos de suspensión. El herido fue operado con éxito, aunque se le impidió volver a jugar fútbol.

A CINCO AÑOS de haber sido creado el nuevo deporte del hombre, la demanda de boletos para los estadios rebasaba la capacidad de respuesta de los dueños de los clubes. Desaparecieron las entonces llamadas *primera división* en el mundo para alinearse con los nuevos tiempos del espectáculo deportivo. A propósito, otros deportes también se vieron afectados, ya que el público prefería asistir a los partidos de futgol o verlos a través de la televisión, que aburrirse con largas jornadas de beisbol, básquet o futbol americano. El nuevo juego incluía muchas disciplinas: el volibol —ya que se permitía hacer pases con la mano—, el karate, el box, la lucha libre, el rugby, el judo, la esgrima, la actuación, la danza contemporánea y el *performance*.

Hasta la moda tuvo un repunte: los jugadores podían ir vestidos como quisieran. Los grandes diseñadores confeccionaron prendas exclusivas para cada futgolista, cuyas réplicas eran adquiridas por los aficionados. Aunque nunca se sabía con precisión a qué equipo pertenecía cada quien, la fiesta de los goles dejaba satisfecha a la multitud.

El primer Campeonato Mundial de Futgol fue ganado por el equipo sede, México, que le marcó 27 goles a Italia y recibió 23. El festejo fue en grande: murieron casi cien personas y hubo daños en propiedad privada por más de 600 millones de pesos.

El presidente del país hizo una conferencia transmitida en cadena nacional en la que sólo dijo una frase: «No más circo y más chilaquiles».

MARÍA FERNANDA tomó una aceituna rellena de anchoas y se la puso en la boca a su marido.

—¿Y ahora qué vas a hacer?

—Voy a comprar la gubernatura del estado.

—¿Vas a ser político?

—A güevo.

—¿Y yo voy a ser la primera dama?

—No mames.

—¿Y qué vas a hacer cuando seas gobernador?

—Más espectáculos. Más negocios. Más juegos. Más peleas. Más dinero.

—No mames. Te amo ●

Correr el riesgo

IDA VITALE

Entrar a un nuevo día para ver cómo muere.

Comenzar una hoja a ver cómo se escribe.

Cubrirme bien los ojos para ver cómo veo.

Acariciar el hielo para sentirme viva.

Leer, releer la frase, la palabra, el rostro.

Los rostros, sobre todo y pesar lo que callan.

¿Intentarlo con pájaros para perder la ruta?

El doble asombro

ALONSO CUETO

CREO QUE un escritor, para serlo realmente, debe cumplir dos condiciones. Una es su capacidad de asombro ante la variedad y complejidad de la vida. La otra es su capacidad de asombro ante la variedad y complejidad de la lengua. Si hay algo que le interesa explorar a un escritor es el universo de relaciones que pueden establecerse entre estos dos sistemas tan vastos, la vida y la lengua, es decir, en la capacidad de la lengua para expresar y recrear la vida. Para ello, ante todo me parece fundamental la actitud de un escritor. Para serlo, todo escritor necesita conservar una capacidad de asombro, lo que Goethe llamaba un sentido de la inocencia. Ningún escritor lo es de veras, creo yo, sin una actitud de curiosidad y de apertura, y por lo tanto de sensibilidad ante las posibilidades de la vida y del lenguaje, y las relaciones entre ambas.

Una novela no es una copia de la vida real, y con frecuencia no se parece a ella. Sin embargo, toma elementos de ella para crear la ilusión, la representación, la proyección de una vida nueva, a la que informa. Si un escritor no siente apego y fascinación por la realidad de los seres humanos, por sus dramas y búsquedas, por sus anhelos y frustraciones y sus múltiples sueños realizados y las barreras contra las que se enfrentan, en suma por la variedad y la riqueza de lo humano, sus novelas o relatos van a carecer de la ilusión de vida que toda gran obra nos ofrece. Del mismo modo, si un escritor no se emociona ante las posibilidades infinitas de su idioma, ante las técnicas que es capaz de desarrollar, ante la música exaltada o callada de las frases, el poder sensual de su sonoridad y la variedad de sus sutilezas semánticas y de sus técnicas, en suma, si no considera al idioma no sólo como un instrumento de comunicación sino también como un fin en sí mismo, no puede crear una lengua propia que le permita explorar zonas antes no reveladas de expresión. Su verdadera devoción, por lo tanto, será la de descubrir las posibilidades que tiene el lenguaje, el infinito, maleable lenguaje, para expresar a su vez la variedad, la ambigüedad, la infinita potencia de las vidas individuales que observa e imagina.

Para un escritor, el lenguaje nunca podrá ser simplemente un vehículo de información o de registro de la realidad. Su tarea más bien es un intento por fijar una nueva realidad en palabras, por hacer que el lenguaje reemplace con ventaja al mundo. Por eso, para un escritor, una palabra o una frase es como un talismán, o una piedra preciosa o un objeto de contemplación que no resiste a las explicaciones o a los conceptos. El escritor vive en el mundo, pero también vive para que su experiencia del mundo se cifre en las palabras, para que todo aquello que tiene que ver con la vida pueda ser recreado en el lenguaje. Su confianza, por lo tanto, en el poder de la vida y en el poder del idioma es tan grande que busca explorar sus relaciones, hasta el límite. Sólo un escritor capaz de encontrar el lenguaje adecuado a la diversidad y originalidad de las vidas que busca representar va a crear un idioma propio. Sólo mediante esta exploración de un lenguaje original podría dar cuenta de unas vidas originales.

Por eso la vida, para un escritor, es la que puede ser contada y dramatizada y exaltada a través de palabras. La vida es, en este sentido, inseparable de las palabras que la cuentan. Si cada personaje vive una vida irrepetible, con características únicas, el escritor tendrá que buscar un lenguaje único que le corresponda. Crear a seres humanos específicos que viven por cuenta propia, que desean, que buscan, que construyen sus propias historias y que hacen todo ello sólo a través de o en las palabras que les correspondan, es la tarea a la que se enfrenta todo escritor.

Creo que la materia prima de un escritor no es la vida humana en abstracto, sino las vidas humanas en su diversidad, la de cada uno de los individuos, en su misterio y su ambigüedad y su concreción y su riqueza. ¿Cómo hacer que estas experiencias individuales se traduzcan y se recreen de otro modo? Sólo creando un lenguaje adecuado a ellas.

A diferencia de los demás lenguajes, el del arte busca representar las esencias contradictorias de la vida, no sus afirmaciones. Todos sabemos que el lenguaje científico, para serlo, busca definir ideas, conceptos, informaciones. No se concibe un lenguaje científico que no precise de un modo definido sus términos. A diferencia del lenguaje de la ciencia, el lenguaje artístico busca expresar justamente la multivalencia de la vida, es decir, la esencial ambigüedad de cualquier vida humana. Por eso no podemos imaginar un lenguaje científico que no sea preciso. Y, del mismo modo, no podemos imaginar un lenguaje literario que sí lo sea. Todo lenguaje literario, por el hecho mismo de serlo, rescata la polivalencia, la ambigüedad, las contradicciones de la vida. Si algún mensaje ha querido dar la literatura desde el comienzo de los tiempos es que de la vida y sus historias no puede desprenderse un mensaje único. Todas las experiencias, así como todas las palabras, tienen siempre más de un sentido.

Por eso los hechos de la conducta humana no pueden ser definidos por un solo rasgo. Una conducta puede ser a la vez generosa y cruel, bondadosa y mezquina,

un gesto puede ser a la vez amable y arrogante. Príamo pidiendo a Aquiles el cuerpo de su hijo Héctor es a la vez un padre humilde y orgulloso y quebrado por el dolor: un rey que se pone de rodillas en su temible gesto de besar las manos homicidas de quien es un asesino pero también un héroe. El de Príamo es un gesto de humildad, pero también de piedad y de superioridad. Lo mismo puede decirse del Quijote, cuya conducta, marcada por sus discursos sabios y sus actos a la vez heroicos y absurdos, es a la vez trágica y cómica, o de Hamlet, que es un personaje a la vez dubitativo y sanguinario, melancólico y violento. Las situaciones de la vida no son fácilmente reductibles a una sola definición o caracterización. Esta ambigüedad de la vida sólo puede ser expresada por un lenguaje ambiguo, un lenguaje que, a diferencia del científico, no procura entender o interpretar, sino nombrar, contar y explorar, es decir, narrar.

Nos parece difícil pensar en una humanidad sin lenguaje no sólo porque las palabras sirven para comunicarnos, sino también porque ellas mismas son hechos y actos. Gran cantidad de palabras que nos rodean tienen un poder activo, son actos en sí mismas. El hecho de pedir perdón o de perdonar a alguien, por ejemplo, sólo se cumple cuando decimos las palabras «Te perdono», al igual que el acto de insultar o de ofender a otra persona. Lo mismo puede decirse de hechos ligados al mundo del Derecho, como el acto de casarse, que se cumple cuando los novios dicen las palabras «Sí, acepto». La política y la historia están llenas de palabras que son actos. Las guerras, los armisticios, los acuerdos entre naciones son también documentos orales o escritos, hechos lingüísticos. Las palabras son actos y fundan realidades. Creo que esta cualidad preformativa, activa, de las palabras en el lenguaje de todos los días se vive a plenitud en el lenguaje literario. Escribir ficción es nombrar, y por lo tanto crear. Escribir es usar las palabras como actos de creación, como actuación. El Quijote y Jean Valjean y Ana Karenina existen gracias a las palabras.

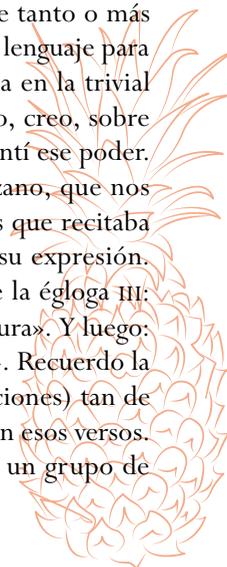
Eso es posible porque quizá el lenguaje es la invención más refinada y compleja de todas, un sistema que los hombres han ido desarrollando a lo largo de tantos siglos. Se trata de un sistema de signos que puede llamar la atención de la realidad a la que se refiere, pero también hacer uso de juegos sonoros sensuales y sofisticados; que puede ser preciso y ambiguo, concreto y abstracto, sensual y neutro. Sólo un sistema tan versátil y complejo como el del lenguaje puede dar cuenta, reproducir, dar vida a otro sistema tan complejo y versátil como el de las experiencias humanas.

El lenguaje no sólo es un asiento de las ideas, sino también de los sentidos. Un escritor escribe para que sus situaciones y personajes puedan sentirse, es decir, verse, oírse y tocarse, olerse y saborearse. Es su cualidad sensual la que nos seduce. Siempre he creído que el escritor, si lo es de veras, debe tener unos sentidos atentos a la realidad que lo rodea y también a la que imagina. Me parece

ilustrativa la carta que le manda Bernal Díaz del Castillo al rey de España cuando intenta describirle la piña, una de las frutas que ha descubierto en el Nuevo Mundo. «Su Majestad, hacen falta los cinco sentidos», resumo lo dicho por Bernal, «para entender este nuevo fruto». En ese deseo del cronista por comunicar el nuevo fruto había también una necesidad de expresarse en el lenguaje de los sentidos ante el asombro que le producía una fruta recién descubierta.

Uno de los grandes logros de un texto es insertar los sentidos en las palabras, hacernos ver y hacernos oír a los personajes y situaciones en las palabras escritas. Una sonoridad significativa es, por ejemplo, el logro de Alejo Carpentier en las formidables frases de *Guerra del tiempo*, y de Mario Vargas Llosa en las cadencias de *La guerra del fin del mundo*, y de José Lezama Lima en *Paradiso*. La cualidad sonora de estas obras es equivalente a esa otra, la cualidad visual que muestran escritores como Ernest Hemingway, que en *El viejo y el mar* logra hacernos ver los colores púrpura del pez merlín cuando brota como una centella del agua, y como Joseph Conrad, quien consigue sumergirnos en la luz negra de Londres en *El agente secreto*. En estas páginas vemos los objetos y los escenarios. Vemos las calles negras de Londres y los colores del pez. El frío que sentimos cuando los viajeros de Jack London pugnan por abrirse paso en el aire del Polo Norte es un ejemplo del arte sensorial, al igual que el aire detenido que siente la pareja de *Bajo el cielo protector*, de Paul Bowles, esa pareja que avanza con el rostro y el corazón calcinados por el desierto de Marruecos. Siempre he estado de acuerdo con esa frase de Carson McCullers según la cual un texto literario es un tapiz al que la inteligencia del escritor ha hecho el diseño, pero sus sentidos le han dado el color que brilla en él.

El poder de la sensualidad de la prosa es decisivo para su capacidad de hechizo. Sólo a través de esta capacidad de hipnosis un texto logra secuestrarnos de la realidad y nos introduce en una realidad inaugurada que parece tanto o más verdadera y potente que la que dejamos atrás. El infinito poder del lenguaje para lograr ese traslado a otro mundo, esa «luz de la sugestión mágica en la trivial superficie de las palabras» de la que hablaba Conrad, se ha debido, creo, sobre todo, a su poder sensorial. No puedo olvidar la primera vez que sentí ese poder. Quisiera recordar aquí a mi profesor del colegio, Jaime Campuzano, que nos recitaba en clase las *Églogas* de Garcilaso. Creo que en esos versos que recitaba gocé y descubrí por primera vez el poder del castellano en toda su expresión. Me parece escucharlo ahora decir frente a la clase esos versos de la égloga III: «Cerca del Tajo en soledad amena, de verdes sauces hay una espesura». Y luego: «En el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba». Recuerdo la impresión de haber sentido (y uso el verbo *sentir* en sus dos acepciones) tan de cerca un lugar, las inmediaciones del río Tajo, y el rumor del aire en esos versos. Estoy seguro de que recitar algunos versos memorables frente a un grupo de



alumnos, como han hecho muchos de mis profesores, crearía muchos nuevos lectores, asombrados, como lo estuve yo en aquellos años lejanos, ante la revelación del poder de nuestra lengua para expresar y a la vez inventar la vida. Y ya que he hablado de mi primer profesor de literatura, quisiera recordar aquí a otros muchos profesores peruanos que tuve en la Universidad Católica: a Luis Jaime Cisneros, a quien escuché recitar a Borges y a Cortázar en sus maravillosas clases de Lengua; a José Miguel Oviedo, a Enrique Carrión, a Ricardo González Vigil y a Carlos Gatti, con quien además compartí los magníficos seminarios del Instituto Riva Agüero y de la calle Quilca. Creo que ellos me enseñaron una actitud ante los textos, la de leer en ellos la vida, la de sentir esos textos como una fuente de revelación de la vida real y también de una nueva vida. Y al aprender a leer los textos como unidades vivas, quizá intenté también en algún momento cristalizar algo de la vida que me rodeaba en las palabras. Escribir es, quizá, una prolongación del acto de leer, es decir de buscar y encontrar la vida en las palabras.

Una palabra, una frase, un párrafo, son unidades en movimiento, dotadas de una mente y de una respiración. Son capaces de vivir por sí mismas en nuestra memoria. Quizá esto se debe a que sólo el lenguaje verbal, sólo las palabras, son capaces de integrar todas las experiencias racionales y sensuales de nuestra vida, la fusión de lo objetivo y de lo subjetivo que define nuestra condición. Las palabras nos pueden hacer entender, pero también hacernos ver, oír y sentir una realidad creada con ellas.

Pero, evidentemente, la misión de un escritor no es sólo encontrar las cualidades sensoriales del lenguaje, sino también, y finalmente, hilvanar esas frases en una estructura, la estructura de un relato. Y creo que éste es el tema central que quería compartir, la idea de que la estructura de un relato, cualquier relato, es esencial en nuestra vida.

Contarnos historias unos a otros, a nosotros mismos, escuchar, leer, escribir historias, es uno de los impulsos esenciales de nuestra naturaleza y quizá una de las razones por las que la imaginación es nuestra característica esencial. A diferencia de la inteligencia que interpreta la realidad, la imaginación usa de la inteligencia para construir una realidad nueva. Si la inteligencia interpreta este mundo, la imaginación y el ingenio crean otro. Quizá por eso la imaginación es el verdadero salto, en las posibilidades del ser humano. Su origen es incierto, pero tiene que ver, sin duda, con las preguntas que aún nos hacemos sobre el origen de las cosas.

Quizá en sus inicios la imaginación fue una respuesta a todo aquello que no comprendíamos de la realidad, a todo aquello que nos parecía inexplicable. En los albores de la humanidad los mitos fueron respuestas a las preguntas por el origen del mundo, los cambios climáticos y las leyes de la naturaleza. Si no sabíamos por qué había tormentas o amaneceres, los mitos y leyendas nos

daban las respuestas. Hoy, cuando la ciencia y la tecnología ya han explicado esos fenómenos, nuestro asombro ante los enigmas de la vida continúa. Ya no nos preguntamos por los fenómenos naturales, pero sí por las emociones y la conducta humana. Por qué los seres humanos se enamoran o se detestan o se son indiferentes, por qué acometen proyectos o renuncian a ellos; por qué, en suma, actúan de la manera en que lo hacen, sigue siendo acaso uno de los misterios más grandes de cualquier época. Son temas que no pertenecen a las modas o a las corrientes. Como no tenemos respuestas definitivas ante ellos, allí están esos herederos de los mitos, es decir, los cuentos y las novelas, para dar cuenta de nuestro asombro. Las respuestas a las dudas y enigmas que fueron los mitos se reencarnan hoy en los relatos. Cada vez que los seres humanos no han podido explicar algo, han contado una historia. Quizá ése sea el origen de las religiones y de las mitologías, y también del uso de la ficción: una respuesta a lo desconocido.

Por eso, creo, ningún relato ofrece respuestas, sino nuevas preguntas. Los relatos son modos que tenemos de prolongar y formalizar nuestro asombro. Si de algo me he convencido a lo largo de muchos años de lectura es que ninguna novela nos deja lecciones o enseñanzas o algo parecido a moralejas. Como lectores, agradecemos siempre las nuevas preguntas que las novelas nos hacen, y no sus respuestas. Lo único que cuenta en un relato es su capacidad de ser verdadero, variado y profundo, y no sólo de ser bello o justo o aleccionador.

Pero si las historias concretas son una respuesta a lo desconocido, a lo misterioso de la vida, también son un puente entre los seres humanos. Intercambiar historias, contarnos historias, reconocernos ante los otros a través de nuestras historias, es una tradición que los seres humanos han seguido desde que se reunían alrededor del fuego.

Las historias que nos importan, las verdaderas, son aquellas que vienen de lo esencial en la vida de una persona, de las confesiones de su intimidad y las revelaciones de su inconsciente. Son aquellas que expresan quiénes somos y qué nos interesa, a qué le tenemos miedo y qué anhelamos, qué podríamos defender una vez enfrentados a la muerte, y que nos persigue desde nuestra infancia. Vienen de una fuente esencial que con frecuencia ignoramos, y expresan una relación extrema y a veces desconocida con el mundo. Podemos decir que los escritores escribimos con frecuencia sobre aquellos temas que no sabíamos que nos preocupaban.

Las historias que nos importan, las verdaderas, son aquellas que vienen de lo esencial en la vida de una persona

Desde los primeros hombres que hablaban alrededor del fuego en las cavernas hasta los hombres contemporáneos que se reúnen en una cafetería o en una cantina o en una casa o frente a una computadora para contarse algo, el impulso no ha cambiado en lo esencial: el relato es un puente de comunicación profundo y distintivo. La persona que cuenta la historia de su vida y de sus sueños nos está confiando algo esencial suyo. Los enamorados que empiezan a enamorarse porque intercambian las historias íntimas, los amigos que se reencuentran e intercambian los relatos sobre su pasado, las anécdotas secretas y los hechos ocultos de su experiencia, todos ellos están entregándose algo esencial, una confesión en forma de relato.

Contar una historia propia, convertir una confesión privada en una historia pública, es así un acto de entrega. Este acto de entrega es similar al que realiza un escritor. El escritor lleva, creo, a la esfera pública las confesiones privadas. Es quien cuenta, disfrazándola de historias de otros, la historia de él o de ella misma. No hay un acto de comunicación más profundo ni más esencial que el que se da entre un lector y un escritor. Un gran escritor será siempre alguien muy cercano para sus lectores, aunque haya escrito en otra lengua y en otro tiempo. Por eso podemos oír hoy el canto embrujado de las sirenas que intentan seducir a un guerrero atado a su embarcación en el poema de Homero y podemos ver tantas veces el paisaje que descubre Dante en el primer canto del *Purgatorio*, cuando repetimos para siempre su memorable frase: «Dulce color del oriental zafiro». Éstos son bienes de los que gozamos casi siempre en soledad. Escribir, como leer, es un acto solitario. Y escribir o leer pueden ser definidos como una comunicación profunda desde la soledad, como una conversación de dos soledades que salva todos los tiempos y todos los espacios para instalar el eterno presente del lenguaje.

Y eso se debe quizá a que los seres humanos estamos hechos de historias. Somos personas de historias, desde las que contamos a los amigos hasta las que compartimos en la memoria colectiva, entre ellas las historias que mantienen unidas a las sociedades y a los países, las de su fundación y de sus guerras. Una religión es acaso un conjunto de buenas historias. Una familia es también un conjunto de historias, públicas y privadas. Cada uno de nosotros prolonga las historias cotidianas en esas historias nocturnas propias, hechas de los residuos y los desechos del día, que son los sueños, es decir los relatos que nos hacemos a nosotros mismos y que tienen la autoridad y la verdad de su fuerza, mientras duran. Los seres humanos somos, pues, árboles y ramas de historias, con sus raíces y sus ramificaciones, sus luces y sombras.

Creo que la vocación por las historias hilvanadas para siempre a las lenguas va a sobrevivir. Ni el cine ni la televisión ni la internet han acabado con las historias verbales. En ocasiones las han favorecido. Los libros, esos instrumentos con los que el hombre extiende su imaginación, van a ser siempre necesarios, ya sea en

su versión de papel o en su versión electrónica. Leer, escribir, integrar la vida y la lengua, crear una vida nueva con una lengua propia y común, son actividades que fusionan nuestro instinto por la vida y por las palabras, por la realidad y la imaginación.

Un escritor es, por eso, alguien que da forma a un instinto, tan indispensable y esencial como cualquier otro. Este instinto es el de imaginar a través de las palabras, el de contar historias. Encontrar la historia propia, y poder contarla con las posibilidades infinitas que nos puede dar una lengua. Hurgar, observar, contar el mundo, cuestionarlo y explorarlo e interrogarnos sobre aquello de lo que somos capaces de hacer, mientras relatamos las conductas instintivas de sus personajes. Éstas son, creo, las actividades de un escritor.

Por eso un escritor genuino avanza a tientas por sus territorios. No lo guía la búsqueda de una definición de verdades supuestamente eternas como el bien, el amor o la justicia, sino los territorios concretos, con sus obstáculos y desafíos, de las pobres vidas individuales de sus protagonistas. Un escritor avanza en la oscuridad y lentamente con sus personajes. No está iluminado por ninguna búsqueda ni por ninguna misión, salvo la de conocer y hacer actuar a sus personajes. Hacerlos enfrentarse a cada mañana y acompañarlos en sus actividades del día es su primera, quizá su única misión, si cabe una palabra tan pomposa para definir su actividad. Escribir es hurgar en la oscuridad y encontrar un paisaje, una habitación, una calle y en ellas a algunos personajes hechos de la carne y el hueso de la ficción. El escritor hace ese viaje a través de sus personajes, es decir, depende de sus creaciones. Uno escribe en la soledad, pero es una soledad poblada por las voces, los cuerpos y las mentes de sus personajes.

Ésa me parece una de las grandes gratificaciones de la carrera del escritor, acompañarse de sus personajes. En cierto sentido, crear un personaje, darle una respiración y unos actos y su habla propia, es una de las proezas que más me fascina del trabajo de un narrador. La idea de que un escritor pueda recoger trozos de experiencias distintas, tanto propias como las que descubre en otros, y componer con esos retazos al ser humano que existe en las palabras, me parece un desafío extraordinario. En ese proceso de construcción, el de concebir y desarrollar un personaje, confluyen muchos de sus esfuerzos. Diseñar y presentar a seres imaginarios que algún día pueden tener una vida propia es uno de los procesos más milagrosos de la escritura. Sentir la voz de un ser humano en el silencio de una página es un prodigio. Todos los esfuerzos de un creador deben estar al servicio de la galería de personajes de un libro. Se trata de una galería de seres distintos que uno debe conocer desde dentro, como si fuera uno de ellos.

La relación con los personajes es una relación de servidumbre. Uno debe criarlos y sostenerlos en las páginas. En este sentido, un escritor se convierte en un esclavo de sus personajes, hasta que llega el momento, durante el proceso, en el

que éstos existen por sí solos y empiezan a actuar por su cuenta. No hay un instante más liberador ni más satisfactorio ni más doloroso que el de desprenderse de ellos para que sigan haciendo lo que les parezca en una historia. Alguna vez, cuando me han preguntado por qué los personajes de mis libros hacen tal o cual cosa, he contestado que eso habría que preguntárselo a ellos.

Quisiera terminar por donde empecé, diciendo que el asombro ante las posibilidades de la vida y ante las posibilidades del lenguaje me parece la única condición de un escritor. Creo que un escritor que se olvide de alguno de estos dos elementos de la ecuación va a perder ese equilibrio. Una atención excesiva a alguna de ellos lo puede convertir en un escritor excesivamente vitalista y elemental o en un formalista sin fuerza.

Quizá todo lo que he querido decir hasta ahora puede resumirse en una de las historias que cuenta Orhan Pamuk, el escritor turco. Según cuenta Pamuk, en la antigua Turquía un paje se encontraba atribulado por la soledad de su amo, y se propuso remediar esa situación. El paje había conocido a una doncella que, creía, sería la pareja perfecta para su señor. Fue así que se acercó a ella y le dijo que su amo era el hombre perfecto para ella. El paje retrató a su amo ante ella, celebró sus virtudes, lo describió como un hombre maravilloso. La doncella quedó tan conmovida por lo que el paje le había dicho que accedió a conocer al hombre del que tanto le hablaba. El paje la llevó donde él y, cuando la princesa lo vio y habló con el amo, regresó corriendo con el paje y le dijo: «¿Por qué me llevas donde este pobre tonto? Yo estaba enamorada del hombre que tú describías, del hombre que habías puesto en palabras. Sígueme hablando de él, no me hagas perder el tiempo con este pobre hombre que me has hecho conocer», le insistió. Eran las palabras del paje las que habían despertado el amor en la doncella, no la realidad de la que venían. Pero él se había inspirado en esa realidad.

El doble asombro ante las revelaciones de la vida, de las gentes en las infinitas construcciones y esfuerzos y pesares y derrotas y logros de sus vidas cotidianas y también ante la maleabilidad y capacidad del idioma por reformularse, me parece la única virtud de un escritor. Construir a personajes en sus actos y sensaciones y pensamientos, acompañarlos en la incertidumbre y la desesperada vulnerabilidad de sus vidas, con palabras escritas en la oscuridad, es una de las formas de definir el viaje de un narrador. Es un viaje interminable en el que no hay puertos de llegada, sólo puntos de partida y de transición y de preparación para nuevos viajes. No hay respuestas, sino preguntas y dudas nuevas que reemplazan las anteriores. No hay ideas, sólo hechos y sensaciones. No me imagino una ruta más hermosa ni una aventura más emocionante. Gracias a ella, podremos seguir apreciando el poder de la vida y el poder de esta lengua al interior de la cual hemos vivido y seguiremos viviendo tanto ●

La llama en la cabeza

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

EN LOS PRIMEROS meses de 1598, la peste pasó por Toledo dejando un rastro de muerte entre ricos y pobres. Me dijeron que de ambos sucumbieron familias enteras. El recuento arrojaba esta cifra: defunción de diecisiete familias y de treinta forasteros, algunos de ellos clérigos, entre los cuales varios dominicos de la Inquisición. De éstos, de los dominicos, ya se dijo que no se quemaría el convento, bastaría con enterrarlos muy hondo. Las casas de los otros, en cambio, tenían que arder hasta que no quedase nada en pie. Era imperativo incendiar las de los muertos y también las de los enfermos, por si la peste se aferraba a ellos. Así la gangrena se atajaba en lo sano. A mí me parecía bien.

Un día de abril de ese año, al anochecer, con mucho frío, fui con la cuadrilla comunal a la que el Consejo de Castilla había encomendado incendiar las casas de los apestados. Tenía para mí que ese de los incendios era un trabajo piadoso, aunque un poco vergonzante; cada uno de los miembros de la cuadrilla lo asumíamos con espíritu penitente. Debíamos quemar también los enseres de la casa. Y los animales que hubiere. Por el bien de todos, decía la autoridad. Decía también que eran hogueras que iban a purificar la ciudad, aunque yo veía que la ahumaban con una negra niebla.

Desde el primer día, yo había participado en esos incendios, en ocasiones tan sólo para mirar cómo se consumía el fuego. Con cincuenta y siete años, ya tenía la vida cumplida y me había labrado una buena reputación de pintor. Mi posición era elevada y sabía mantenerla. Y, sin embargo, pese a esa reputación, acompañaba a la cuadrilla sin remilgos, como uno más, sin que tuviera ninguna obligación de hacerlo; para bien o para mal, era mi modo de pagar a la ciudad la generosidad con que ésta me había acogido.

Aun así, sé que me consideraban un individuo extravagante. Respetado, sí, pero no muy querido, porque yo tampoco me dejaba querer; lo decían algunos de mis vecinos a mis espaldas. Lo cierto era que para todos seguía siendo un extranjero, de pocas palabras además, y menos aún de saludos, por mi carácter

callado. Era amigo del deán y me llevaba bien con la autoridad, me consideraban un hombre viajado; a mí me divertía que los más inocentes creyeran que había venido de muy lejos, de Oriente, y que eso me hiciera partícipe de la naturaleza de los Reyes Magos.

Cuando la peste, me permitieron contribuir a la tarea incendiaria porque yo mismo deseaba ayudar a Toledo en sus horas más tristes. «Quiero estar aquí para servir», les replicaba yo a quienes me interpelaban al verme pasar, sorprendidos por mi presencia en la cuadrilla. Después, una de mis miradas cortantes zanjaba la cuestión.

Esa tarde de abril yo caminaba el último de la cuadrilla, a buen paso, llevando un odre de aceite para lámparas, un pequeño fanal encendido y varios cabos de velas de cera. Mientras caminaba, trataba de concentrarme en lo que íbamos a hacer, pero mi pensamiento se evadía hacia la geometría: cómo meter un círculo en un rectángulo vertical, cómo contener un triángulo dentro de una elipsis. Mi pensamiento solía dispararse con cosas así. Ideas demasiado complejas para un simple pintor de cristos, vírgenes y santos. Sin embargo, en lo que más pensaba era en cómo hacer un cuadro que todavía mi cerebro sólo alcanzaba a concebir de un modo un tanto nebuloso e inconcreto. Un cuadro que habría de formar parte del retablo a cuenta de doña María de Aragón, que me fue encargado de modo providencial, como caído del cielo, hacía dos años y del que ya había pintado varios lienzos de cristos. Pero no había concebido aún el que tendría que ir en la parte superior derecha. No sabía qué pintar en esa parte elevada del retablo. Estaba en blanco, tanto en el marco como en mi mente. Ese hueco se me resistía como un animalillo inatrapable.

No sé qué buscaba. ¿Más fuego? Lo único que me impulsaba ese día, con una inquietud innombrable, era ver la llama ardiente. Verla una vez más. Necesitaba hacerlo. Por eso iba por esas calles empinadas hasta las afueras de la ciudad, con otros vecinos a quienes apenas conocía de los paseos o las ventas, a incendiar las casas de los apestados.

La de ese día, en una hondonada a la que acabamos de llegar después de bajar una vaguada como si mondásemos una naranja, me era del todo desconocida. Nunca había venido hasta esos confines de la ciudad, casi el campo abierto, en dirección a Madrid. Oí el nombre y el apellido del difunto dueño, pero tan sólo retuve una palabra: Méndez. Según los alguaciles que comandaban la cuadrilla, toda la familia del infeliz Méndez, quienquiera que fuese, había muerto con él la semana anterior. Forzoso era quemar también sus animales; de éstos se comentaba que Méndez tenía pocos, apenas unas cabras, unos perros y unas gallinas. Me ensombreció la idea de que todas las pertenencias de ese Méndez estuvieran ya malditas por el mero hecho de haber sido suyas.

Cuando, dos años atrás, concebí el retablo para la anciana doña María de Aragón, lo que me vino a la cabeza fue un deseo irrefrenable de pintar una hoguera. En realidad, lo de siempre. Porque siempre he pintado, a mi modo, una hoguera. Bajo tal o cual forma, sin yo pretenderlo, todo lo que pinto parte del fuego. Es así, soy así. Pienso en fuego cuando me figuro el cuello que tendrá tal o cual Virgen, y pienso en fuego cuando acometo las pantorrillas que tendrá tal o cual apóstol, o la barba de un retrato, o las manos y los dedos de las manos, la musculatura, en fin, hecha una llama ondulante, helicoidal, una columna ascendente, espiral, inestable, atrevida, blanca, roja, verde, azul, y luego con las gamas subsiguientes de mezclar esos colores, más el sonido elemental, crepitante, siempre fatídico, que suena al arder. El fuego inasequible al reposo y lejos, muy lejos, del dibujo.

¡Cuántas hogueras llevaré vistas en mi vida! A nada se parecen en este mundo. Causé una en Roma, en 1572, cuando el mayordomo del cardenal Farnesio me pilló absorto ante las llamaradas de unos tapices de los que salía un humo denso; según testigos, yo los había prendido sin necesidad, sólo por un gusto irrefrenable. Y causé otra en el Escorial, en 1576, cuando un fraile agustino me detuvo tras quemar un arbusto junto a un rebaño de ovejas, de las cuales dos ya ardían entre balidos estremeceadores.

Todos esos fuegos y otros más los recordaba yo muy bien ese anochecer frente a la casa de Méndez. De hecho, mi vida errabunda por las cortes veneciana y española había dependido más del fuego que del arte, pero éste es mi secreto, nadie tiene por qué saberlo. Sólo yo conozco la razón por la que he acabado marchándome de los sitios donde he residido —la Candía de mi madre, la Venecia de Tiziano, la Roma de Orsini, la Madrid de Arias...—, esa necesidad de ver arder las cosas ante mis ojos. Ahora la peste había sembrado Toledo de hogueras y yo iba a mirarlas. Iba incluso a empezarlas, como la que estaba resultando de la casa del malogrado Méndez.

Pero yo seguía pensando a tientas en el cuadro que debía pintar, porque seguía sin saber qué motivo debía elegir. Nada me inspiraba.

De pronto, un movimiento brusco acaparó la atención de cuantos estábamos allí reunidos. Fue después de oír un fuerte ruido que provenía del interior, el crujido de la madera al desprenderse. Para nuestra sorpresa, por la puerta de la casa del apestado salió una mujer con la cabeza envuelta en llamas y profiriendo gritos horribles. Detrás de ella, casi pisándole los talones, corría otra mujer, ésta más joven, gritando también. Ambas se arrojaron al suelo y se revolcaron en la tierra como posesas; consiguieron apagar las llamas de una parte de sus ropas, pero no las de sus cabellos, hechos una bola de fuego.

Yo estaba fascinado, hechizado, aunque en realidad nada de lo que estaba viendo en ese instante era nuevo para mí. Ya había visto otras cabezas ardiendo

como ésas. Por ejemplo, la de mi madre y la de mi hermano, Manussos, sin ir más lejos. De eso hacía muchos años. Fue un fuego blanquecino, levemente amarillento, que yo mismo prendí en sus cabezas mientras dormían. Lo hice porque tuve la pretensión de comprobar cómo sería una llama de verdad saliendo de una cabeza de verdad. Puse un poco de cera y un pabilo aceitado en el pelo de mi hermano y en el de mi madre; luego, ni corto ni perezoso, les prendí fuego con una yesca. Por fortuna, no hubo nada grave que lamentar: se despertaron a tiempo, asustados y dándose manotazos en el cráneo para apagarse los pocos cabellos incendiados. Mientras tanto, yo me asombraba de la hazaña que había hecho.

Pasé a preguntarme qué parentesco tendría Méndez con esas mujeres. Y el de esas mujeres entre sí, ¿cuál sería? ¿Madre e hija, hermanas, primas? En la cuadrilla nadie respondía a esas preguntas, más pensadas que dichas, mientras las dejábamos quemarse. Nadie se acercó a apagar sus cuerpos porque todos suponíamos que esas mujeres eran también apestadas. Si no, ¿por qué estaban en la casa de un apestado que había muerto y en la que se suponía que ya no habría nadie porque se contraería la peste de inmediato? Hacía días, además, que estaba cerrada a cal y canto y que el apestado y toda su familia habían fallecido. ¿Quiénes eran, pues? ¿Amigas de la familia? ¿Enfermas olvidadas? ¿O sólo dos miserables que no sabían dónde se habían metido a pasar la noche? ¿Dos pordioseras que huirían tal vez de otra casa de otro apestado, por consiguiente doblemente apestadas también? Era lógico que en la cuadrilla obrásemos con prudencia y no nos acercásemos a ellas; sólo podíamos dejarlas consumirse en su propio fuego, con sus ropajes rojos y blancos hechos una tea ardiendo.

Tuve entonces una certeza.

Ante esas dos cabezas llameantes surgidas de la hoguera en que se había convertido la casa, comprendí por fin. Se abrió paso una idea luminosa. Comprendí que lo que debía hacer era un Pentecostés. Lo decidí de golpe. Porque de golpe era como todo me estaba remitiendo a los hechos de Pentecostés. Los reconocí punto por punto.

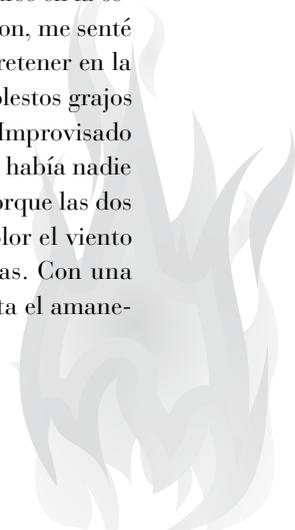
Recordé todos los iconos dorados con llamitas pintadas que había habido en mi vida, muchos de ellos vistos en el taller del sereno Philipos Paleológos, mi maestro bizantino. Iconos que yo ayudé a pintar, en los que se recogía la escena de la que habla el Nuevo Testamento. Este dice que, en Jerusalén, siendo la festividad de Pentecostés y estando los apóstoles reunidos en torno a la Virgen María, se levantó el viento, oyeron un fuerte ruido en la casa y vieron en la bóveda iluminada al Espíritu Santo descender en forma de paloma; luego aparecieron unas lenguas de fuego sobre sus cabezas y todos empezaron a hablar lenguas extrañas. Para mí, un prodigio fabuloso.

No pude evitar creer que estaba viviendo una humilde copia de aquellos hechos extraordinarios, narrados en el Libro Sagrado. Primero, fueron los ruidos que habíamos oído. Luego, fue la visión de las llamas en la cabeza. Y en cuanto al Espíritu Santo, el aleteo de un grajo hizo las veces. Me pregunté a continuación si habría más gente en la casa de Méndez, aparte de esas dos infelices. Me sobrecogía la idea de que las dos mujeres no estuvieran solas, aunque de haber más personas en la casa, pocas o muchas, éstas ya se habrían abrasado, pues un viento intempestivo —¡advertí que también había viento!— se levantó de pronto y atizó las llamas con rapidez. ¿Y el don de lenguas? Los gritos de las dos mujeres, que hasta hacía poco nos causaban espanto, habían cesado; me figuré de repente que esos chillidos inauditos que profirieron al límite eran un idioma ignoto, el lenguaje que pone en la garganta la vida cuando da paso a la muerte, y que todo ser viviente, animal o humano, habla.

Así que eso será lo que pinte, me dije, asumiendo la revelación. Las piezas encajaban en mi cerebro una tras otra. Lo tomé por una señal, y de ello me convencí. Pintaría en el retablo la luz que venía de arriba. Intuí el motivo sobre el que habría de caer la luz (todos, Virgen y discípulos, formando un corro) y el foco del que se irradiaría (la paloma blanca del Espíritu). Todo igual a como sucedió en aquel Pentecostés primigenio. El fuego sobre las cabezas. La unción ígnea que distingue y revela. Lo estaba viendo en ese instante. En las llamas que brotaban de esas mujeres. Gracias, gracias, gracias, quienes seáis, murmuré para mí.

Quizá fuera ésa la causa por la que yo no podía dejar de mirar esas cabezas ardientes. Había vuelto a ver allí la llama, figurada o real. Porque, aunque no era en verdad una llama propiamente dicha, para mí no había duda de que lo era. Todos decían que estaba un poco loco; yo no lo ignoraba. Un loco visionario que quemaba cosas, además, eso decían de mí. Así que para qué fingir. Mis ojos nunca han dejado de ver fuego. Ese fuego que habita mi mente ya es un mal incurable que siempre me acompaña. O un bien.

Transcurrida la noche, la lumbre de la hoguera empezó a apagarse en la oscuridad de la hondonada. Cuando todos los de la cuadrilla se fueron, me senté sobre una piedra y avivé las brasas con un palo largo, buscando retener en la mirada el último rescoldo de la llama, por débil que fuera. Los molestos grajos alborotaban a mi lado y los perros aullaban por los alrededores. Improvisado oficio de difuntos, pensé. Frente a lo que fue la casa de Méndez no había nadie más; de los vivos, sólo quedaba yo, el griego de pocas palabras, porque las dos mujeres desconocidas, medio carbonizadas, cuyo desagradable olor el viento expandía al azar como una segunda peste, estaban bien muertas. Con una mano embozando mi cara por el olor, permanecí allí sentado hasta el amanecer. Lo hice por respeto y gratitud a ellas, mis inspiradoras •



CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE-ARIZPE

DONDE

Hablan tus pasos.
Sepárate, dicen,
corta de tajo el beso
y desmiente su nombre y sus aristas.

Pon el ojo en silencio,
callado por fin, feliz de su ausencia.
Ve sin nada
a otras ciudades que no tengan su nombre
ni sus brazos.

Colócate solo y quieto
donde encuentres el sitio
que se parezca a tu cuerpo:
el que debes recobrar
libre entre la luz y el aire.

Encuentra la ciudad que no diga su voz
ni la escuche a cada paso.
Ve cayendo como va cayendo el agua.

Ya me irás diciendo palabras.
Las iré escribiendo
con la esperanza de no olvidarlas.

ESTAMBUL

El mar llega hasta la puerta.
Con qué fascinación miran su horizonte
quienes vienen de lejos;
de allá donde la tierra
no tiene otra vista que más tierra:
planicies, baldíos,
ciudades con boca de polvo,
caseríos terminando en cerros,
casas y otros cerros,
piedras retumbando en ella.

David sube colinas.
Más abajo están matando carneros.
¿O se llenó primero de palomas, el árbol?
¿O de toro, la ceiba?

La ciudad es un libro que pocos han leído.
Sin descifrarla,
repiten de memoria sus pasajes,
los mismos trayectos sobre sus líneas
e idénticas pausas donde están los puntos.

*a Manuel Álvarez Bravo,
in memoriam*

PRADERA

Entre la luz y el agua,
entre un regreso y otro,
el mismo lugar que no se mueve.
Entre el ojo y la indiferencia del árbol,
nuestra mirada.

Hubo mar donde nunca lo veremos;
en lugares suntuosos
donde los siglos se hacen visibles.

Al voltear hacia arriba somos nosotros
quienes vemos al árbol
porque nunca nos han mirado ni la luz,
ni el agua,
ni los árboles que amamos.

Se pasa tiempo con ella:
luz sobre una repisa
formándose en el vidrio,

temblando hasta que desaparece;
luz en reposo
o en el baile de sus reflejos.

Más allá, contigo,
una ladera entre nubes bajas,
y de golpe:
la radiografía de un rayo.

Al centro de la lente
un niño escucha a los pájaros
mientras en otra imagen
se estira la luz sobre una barda.

Ninguna foto es fija.

Brahms o la ensoñación

PABLO MONTOYA

LA RELACIÓN DE BRAHMS y Borges es inquietante. Mucho más que la de Brahms y Sabato. En primer lugar, por el aspecto casi insular de la presencia de la música en la obra de Borges. Fuera del tango, que podría entenderse como el vínculo que establece un joven poeta argentino con esa suerte de épica de arrabal, de «mitología de puñales», que más tarde habría de erigirse como un distintivo de identidad nacional, la música parece estar desalojada de este universo literario. Sin embargo, en *La moneda de hierro* aparece el homenaje a Johannes Brahms. Y entonces surge, centelleante, el gesto de gratitud por el hombre que es dueño de ese «río que huye y que perdura». Borges se declara intruso en aquellos jardines trazados por los violines. E, incluso, confiesa ser un cobarde y un triste y, en todo caso, alguien incapaz de cantar la «magnífica alegría —fuego y cristal— del alma enamorada» de Brahms. Una vez más el poeta se considera inferior al músico. «Mi servidumbre es la palabra impura», dice el verso. Borges, de este modo, ingresa a esa tradición que siempre ha tomado a la música como la mejor dotada entre las artes para expresar el símbolo, el espejo y el gemido. Hay algo, empero, que quisiera resaltar en esta ponderación de Brahms: la alusión a la alegría.

En efecto, existe un Brahms transparente y grato como una dádiva. Como si escucharlo tuviese que ver con la sensación de frescura que nos deja el agua en la garganta sedienta, con el paisaje solo y salvaje que consuela en medio de la vulgaridad y el bullicio. Pero Borges no se refiere a este tipo de sensaciones, así hable de los jardines prodigiosos de la música. En realidad, pareciera que lo que para él representa la alegría consiste en que Brahms es capaz de nombrar lo innombrable, o mejor dicho, la pureza que tan desesperadamente busca esa miseria que solemos llamar arte. En esa misma dirección está el Brahms que celebra Sabato. En las notas al «querido y remoto muchacho», uno de los capítulos más luminosos del sombrero

Abadón, el exterminador, Sabato se refiere al dolor y a Brahms. Habla de un temprano compositor que, incomprendido por el público que escucha su primer concierto para piano, estrenado en Leipzig en 1859, lo abuchea y le arroja basuras. Sabato celebra, de la mano de Brahms, a aquel que es capaz de hundirse en los núcleos del sufrimiento y, sin atender a las exigencias de un público que está a la espera de los virtuosismos de la moda, es capaz de hacer un llamado a través de la música. Sabato aconseja a su amigo distante, que es como un equivalente latinoamericano del joven poeta para quien Rilke redacta sus cartas, que se acoja al paradigma de Brahms. Que en vez de ponerse a suscitar aplausos por las acrobacias técnicas, entable una lenta conversación, silenciosa y profunda, con el arte. Y para ser más explícito aún, en *Abadón, el exterminador* se mencionan también las trompas melancólicas que, según Sabato, hacen un especial llamado en la *Primera sinfonía* de Brahms.

Pero de qué hablan, si es que la música habla con una claridad suficiente como para hacer balances interpretativos, esas trompas que en el compositor de Hamburgo suenan con tanta insistencia en su morada sinfónica. Es difícil responder algo fiable en este terreno, pero por ahora digamos que la música de Brahms es un consuelo. Está hecha para que nos sintamos acompañados, según Sabato, en la resistencia que genera el mundo de los mediocres y los vulgares: «Aquel llamado de las trompas atravesó los tiempos y de pronto, vos o yo, abatidos por la pesadumbre, las oímos y comprendemos que, por deber hacia aquel desdichado, tenemos que responder con algún signo que le indique que lo comprendimos».

Dolor y desdicha y entre ambos un puente espejeante que se construye con sonidos. Impresiones definitivas y amargas atravesadas por un bálsamo etéreo. Pero hasta qué punto podemos decir que comprendemos la música de Brahms. Ella expresa tal vez eso que Colette definía como «la melancolía de los elegidos», que es una de las formas de ese «extraño romanticismo nórdico» tan característico del compositor. Así fue, entre otras cosas, como Liszt definió la música de ese muchacho de veinte años que fue a visitarlo por recomendación de Schumann. Liszt entonces, en 1853, era el gran maestro de Weimar y estaba rodeado de princesas y banqueros y de búsquedas intensas de la música del porvenir. Mientras que el joven de ojos extremadamente azules sólo trataba de revelar en el piano sus impresiones frente a la naturaleza de su tierra, de esa Alemania que empezaba a recorrer, y frente al amor que no demoraría en visitarlo, pero que desde entonces le mostraba su condición escurridiza.

No obstante, es recomendable alejarse del usual patetismo de Sabato para decir que la música de Brahms fue aplaudida y celebrada y que, a excepción

de unos cuantos episodios de su juventud, su obra siempre fue bien valorada. Schumann lo escuchó el 1 de octubre de 1853 y no vaciló en escribir que Brahms tenía todos los atributos del genio y era el músico esperado para los nuevos tiempos. Más tarde, Hans von Bülow dijo que él era la tercera B de Alemania, luego de Bach y Beethoven. En la recepción de su obra, es verdad, se atravesó una figura aún más fenomenal que la de Liszt, cuya música tanto se opone a la de Brahms. Esta figura fue Wagner. Al lado de la música del porvenir, se generó un grupo de choque comandado por aquél. A diferencia de estos músicos, que tenían como aliada a la literatura y las luchas revolucionarias de entonces y la necesidad de ir desbaratando la tonalidad, Brahms se hundió en los tesoros insondables de la tradición y la música pura. No estuvo, por otra parte, de un lado para otro pidiendo dineros para teatros utópicos y gritando a grandes voces que lo suyo era lo nacional y lo verdadero. Como Schumann, que fue su maestro, Brahms se refugió en lo Clásico y comprendió que el Romanticismo, al decir de Mathias Claudius, era la reconciliación del orden sabio con la espontaneidad popular. Por su búsqueda tan personal en el universo pianístico, por su modo de tratar la orquesta sinfónica que, en esencia, es la misma orquesta utilizada por Beethoven, por su confianza depositada en la íntima atmósfera de la música de cámara, Brahms es como una isla en este océano embravecido de obras altisonantes y tremebundas de la segunda mitad del siglo XIX.

Pero además de este rasgo clásico en su música, está el amor. Hay una característica del niño y adolescente que siempre se considera a la hora de entender su resolución de no comprometerse amorosamente con nadie. Brahms nació en una familia humilde y desde muy temprano debió ayudar en la manutención de la casa. El padre, músico de orquesta, tabernas y restaurantes, llevó a su hijo al puerto de Hamburgo y allí tuvo el infante una especie de iniciación en el mundo de las mujeres públicas. Se dice que era el primor de ellas y les suscitaba todo tipo de ternuras y elogios maternos y no del todo inofensivos. Brahms habría de saber desde muy rápido que el goce de los sentidos es una cosa, y amar otra bastante diferente. Lo primero Brahms lo obtuvo sin mayores problemas en una época en que pagarle a una prostituta era parte de la educación sensorial de los hombres. Lo segundo también lo consiguió en mujeres de alta sociedad, intelectual y musicalmente estructuradas, pero no se sabe hasta qué punto todo esto no fue más que un goce o un padecimiento de puro orden platónico. La oscilación entre dos circunstancias opuestas quizás incidió en la personalidad del compositor. Brahms es uno en la música y fue otro en la vida de todos los días. Al lado del hombre ordinario y basto, que no tenía gusto en el vestir y se excedía en las palabras cuando bebía y gustaba de la glotonería, está su música,

que es como un remanso de exquisitez. Un bosque en donde se busca y se encuentra esa belleza que no es más que una confluencia perfecta y mágica entre contenido y forma. En todo caso, frente a las mujeres, esta prematura relación con las putas llenó a Brahms de prevención frente a las féminas de la alta sociedad que posiblemente amó.

Uno de los capítulos singulares de la vida amorosa de Brahms, y que ha suscitado todo tipo de digresiones, es su relación con los Schumann. En primer lugar está su admiración por el maestro, que terminará loco en el manicomio de Endinach y en cuya tumba Brahms depositara una ofrenda de gratitud y respeto. Esa particular continuación de un camino, el de Schumann, que acaso no se culminó del todo y que Brahms parece llevarlo hasta su verdadera madurez. Hay un diálogo conmovedor entre el universo sinfónico de Schumann y el de Brahms. Esos matices que hablan de una subjetividad que se sumerge en el paisaje geográfico con la misma intensidad con que lo hace en el paisaje de las emociones personales. Un crítico del todo antibrahmsiano como lo fue Vicent D'Indy decía que Brahms hasta tenía las mismas fallas sinfónicas que Schumann. Hasta en los defectos se parecían, decía el francés. La música de cámara de ambos, sus tríos y cuartetos con piano, establece, igualmente, una serie de atmósferas de claroscuros que van y vienen entre estas sensibilidades hermanas. En el piano, además, Brahms le rinde un inolvidable homenaje a Schumann en las dieciséis variaciones que hace sobre un tema suyo. Y, sin duda, el interés de Brahms por el clarinete, un interés que marca la soledad y el encuentro con la muerte en los últimos años, viene del modo en que Schumann se ocupó de este instrumento que alcanza, en los dos, su máxima cima expresiva.

Pero esta relación de Brahms con Schumann adquiere un contorno especial cuando aparece en el medio Clara Wieck. No existe en la historia de la música una relación amorosa más llena de evidencias como de enigmáticas lagunas interpretativas. Los dos se enamoran en ese mismo encuentro que se lleva a cabo en la antesala de la locura de Schumann. Sin embargo, Clara era una madre de ocho hijos y mucho mayor que ese joven vagabundo, de cabellos dorados y ojos profundamente claros, que quedará por siempre prendado de ella. El vínculo dejó una correspondencia que, en parte, fue quemada en vida de los dos amantes para no generarle motivo de hablilla a la curiosa y siempre impertinente posteridad. Y está la pasión fugaz que tuvo Brahms por la hija de los Schumann: Julie. Bella muchacha que a los veinte años le recordará al maduro compositor a su madre joven. Brahms, desfogado por la gracia de la doncella, compondrá sus *Liebeswalzer* y se los dedicará a pesar de la evidente incomodidad, celos tardíos, de una Clara ya anciana. Como Schumann, Brahms tuvo entonces en la Wieck no sólo una

partidaria incondicional de su arte, sino que fue también su intérprete. Casi toda la música para piano compuesta por el compositor, era Clara quien la revisaba y tocaba. Fue sin duda una de sus críticas más fuertes a la hora de evaluar composiciones que no la satisfacían. Y aquel llamado que hacen las trompas de la *Primera sinfonía*, mencionado por Sabato, en realidad, van dirigidas a esa mujer amada.

Del Brahms viejo y fascinado por las jóvenes, aunque siga fiel a su amor venerado, hay una fotografía. Tiene una fecha y un lugar: la residencia de los Fellingner, en Viena, el 15 de junio de 1896. Su autor no se conoce. Brahms es ese hombre que estamos acostumbrados a querer: bajo y gordo, con su puro infaltable consumiéndosele en los dedos y la barba y los cabellos blancos de un patriarca sin prole, pero que ama a los niños como aquel gigante egoísta de Wilde. Brahms era un soltero empedernido con una causa indestructible: la música. Y desde que era el más célebre compositor de Viena, y el más importante músico de Alemania, gustaba pasar sus temporadas de asueto en casa de sus amigos más queridos. De este último periodo data el que es uno de los grandes tesoros de la música de cámara de todos los tiempos: sus obras para clarinete. En 1890, Brahms pensaba dejar de componer y dedicarse por fin a los amigos, a los viajes, al buen comer, al buen beber, a la lectura de sus poetas preferidos —entre los que Henrich Heine ocupa un lugar especial. Pero entonces escuchó a Richard Mühlfeld, clarinetista de la orquesta de la corte de Meiningen. Y hasta allí llegó aquella idea peregrina de Brahms. Para Mühlfeld compuso el *Trío para clarinete, op. 114*; el *Quinteto para clarinete, op. 115*, y las *Dos sonatas para piano y clarinete, op. 120*. Estas dos son las penúltimas obras que escribió el compositor en 1894. En ellas sólo hay una emoción despojada, una conciencia de que todo llega inexorablemente al fin y que no es necesario establecer balances solemnes y ruidosos, sino retirarse en silencio. En estas sonatas, especialmente en el *andante un poco adagio* de la primera, el clarinete sondea un mundo íntimo, distante de las estridencias, melancólicamente dulce y ensoñador. Un clarinete que susurra la verdad de un yo enamorado. Única verdad que es posible pronunciar cuando se es un viejo como Brahms, fiel desde siempre al insalvable amor.

Pero volvamos a Borges. Porque Borges introduce en su cuento «Deutsches Requiem» una alusión sombría a Brahms. Otto Dietrich zur Linde es el director de un campo de concentración nazi y por orden suya se ha torturado y se ha asesinado. Antes de ser ejecutado intenta una justificación de su vida y sus actos. En algún momento, porque es un hombre educado en el buen sentido de la *Kultur* germánica de entonces, confiesa: «No puedo mencionar a todos mis bienhechores, pero hay dos nombres que no me resigo a omitir: el de Brahms y el de Schopenhauer». La idea, tan

cara a Borges, es que el hombre abominable también comprende la esencia de la obra de los elegidos. Los verdugos nazis no fueron bastos y vulgares. El crimen en ellos logró un sospechoso vínculo con la belleza. Escuchaban la gran música y leían la gran filosofía. En este sentido, es factible que Borges haya puesto entre los gustos de su personaje, extremo y culto, el amor por Brahms. ¿Se trata de un capricho de autor? Es decir, el músico que para el Borges poeta representa la máxima dicha, la de la música que se torna poema, pasa al Borges cuentista y se metamorfosea en una suerte de patrimonio de la infamia. Es posible que sea así. Pero también es factible considerar que Borges hacía algo que interesó a ciertos escritores latinoamericanos de esa época. Lo de Borges es similar a lo que hizo Carpentier en *Los pasos perdidos*, cuando muestra que los nazis en los campos de concentración eran tan cultos que cantaban la *Oda a la alegría* de Beethoven. Del mismo modo, Borges pone al lado del horror una de las obras maestras de Brahms: *Ein Deutsches Requiem*. Un balance de un nazi, en donde no hay culpabilidad ni miedo, con este fondo musical luctuoso, es una de las posibles lecturas del cuento. La certeza en Zur Linde de que la Alemania fascista no sólo es incumbencia de un grupo de exaltados perniciosos, sino de todos los hombres, hasta de los más inteligentes. Y es aquí que la inquietud se instala de inmediato: ¿hay una relación entre Brahms y el nazismo? ¿Dijo algo el compositor de las tabernas de Hamburgo, el de los bosques aledaños a Viena, el de sus viajes de ocio a Italia, ese músico al que le gustaba beber cervezas y comer salchichas como todo buen alemán, que fuera cercano al credo nacionalsocialista de años después? La verdad es que me resisto a creer que hubo puentes de esta índole entre Brahms y la política. Si hay algún arrebato de tipo nacionalista en su música, se podría sentir en su *Obertura académica*, que es un obra hecha sobre un popurrí de canciones estudiantiles alemanas. Se sabe que en su apartamento de Viena había un busto de Beethoven y otro de Bismarck. Lo cual confirmaría las simpatías de Brahms hacia el conservador creador del gran imperio alemán. Imperio que más tarde defendería con rabia extraviada Adolf Hitler. Pero estas relaciones acaso sean caprichosas. Leído el cuento de Borges y escuchado una vez más el *Deutsches Requiem*, prefiero aferrarme al Brahms nocturno e infantil, al insondable pozo de poesía y música que albergan sus canciones. Al de su breve *Wiegenlied*, por ejemplo, que podría escuchar sin cansarme muchísimas veces. Porque con esta canción se pueden cerrar los ojos y entregarse a una tranquila y definitiva noche ●

Iván Oñate

RÍO SENA

**Creí que este río estaba en el Congo,
pero veo
me esperaba en el corazón de París.**

Es el río que se lleva nuestros años.

**El río que se aleja con nuestros amores,
allá,
a la distancia,
como cúpulas de religiones y pasiones
que ya nadie recuerda.**

**El que se lleva nuestros sueños
por una vida sin dolor.**

**El río que fue creado
para volver
cuando uno ya se ha puesto viejo.**

**Está hecho para que tus muertos resuciten
en el preciso momento
que miras sus aguas grises, tentadoras
y te digan al oído: «Tranquilo, hijo,
tranquilo, hermano,
tranquilo, padre,
pudo haber sido algo peor».**

BRANDO, KURTZ, MARLOWE, CONRAD

Este río enfermo,
maldito,
hinchado de veneno, de pus,
como una vena ulcerosa.

Este río que arrastra ilusiones y perros muertos.

Este mismo río
que nació un día, allá
arriba,
muy arriba,
a orillas del cielo
y desde un deshielo celeste.

Río soñado
para que moje su recuerdo
quien ya no me recuerda.

Este río,
esta vena impaciente
que aguarda en mi brazo
quizá
el momento de zarpar. Quizá.

Mar de los ingenios

JUAN FERNANDO MERINO

GLENDA MILLHOUSER llegó a la Casa del Arrayán un miércoles de principios de junio poco después de las campanadas de medianoche. Yo estaba despierto, de nuevo desvelado como tantas y tantas veces durante aquellos primeros días en Tepoztlán, y desde el balcón de mi cuarto presencié atónito su desembarco en el patio del hostel. Porque se trataba de un desembarco en toda regla: en una época en que las personas viajaban cada vez más livianas, con una maleta, dos a lo sumo, a veces sólo una mochila, Glenda parecía haber llegado con la casa a cuestas. De la camioneta de mudanzas que la trajo desde el aeropuerto de Ciudad de México vi salir maletas, maletines y cajas de distintos tamaños, así como un enorme y vetusto baúl y un tubo de cartón como los que usan los pintores para transportar lienzos, pero mucho más ancho y al menos el triple de largo de los que yo había visto.

Miguel Ángel, el propietario del hostel, me contaría la mañana siguiente que Glenda era una astrónoma irlandesa —joven, atractiva y melancólica a juzgar por las fotos en Google— que venía con la intención de quedarse en el lugar una temporada larga, y que el tubo aquel contenía una sección de un telescopio de buen diámetro que traía desarmado.



LA CASA DEL ARRAYÁN era una propiedad de dos hectáreas y media en el sector noroccidental de Tepoztlán —muy cerca de la carretera que va de Cuernavaca a Taxco—, que albergaba tres casonas variopintas de muy diversos estilos, colores y materiales, un jardín en forma de diamante con un estanque pequeño en el medio, dos patios, un huerto de plantas

comestibles, medicinales y aromáticas y, desde luego, un arrayán alto y frondoso.

Miguel Ángel Toledo, el propietario y administrador del sitio, era un entomólogo de unos sesenta y cinco años, oficialmente retirado tiempo atrás aunque seguía escribiendo para revistas especializadas y conduciendo investigaciones para un laboratorio de Minnesota (en aquel entonces sobre las larvas de los zancudos). De joven había viajado extensamente, por muchos países, y para él y los amigos que lo visitaban de distintas partes del mundo se reservaba una de las tres casas, Villa Magnolia. Para alquilar contaba con cinco habitaciones en Villa Caracol, donde estaba alojado yo —la más grande y antigua de las tres construcciones— y con seis en Villa Fragata, de las cuales Glenda había reservado las dos del piso superior, más la buhardilla, donde instalaría el telescopio.

Yo me había retirado a la Casa del Arrayán por un par de meses para leer y reposar, tratar de terminar mi segunda novela y escapar por un tiempo del estruendo y la contaminación desesperantes del DF. Y, si he de ser franco, sobre todo para escapar de los lugares en los cuales había transcurrido una relación de pareja que se fue al carajo al cabo de año y medio.

Por su parte, Glenda llegaba a Tepoztlán por tiempo indefinido y para escapar de algo muchísimo más complejo y doloroso, como me enteraría después.



DURANTE LAS PRIMERAS semanas de aquel verano la vida transcurría lenta y plácida en la Casa del Arrayán. Llegaban y se iban los huéspedes de Ciudad de México que venían por el fin de semana, los mochileros que se quedaban cuatro o cinco días y los visitantes que venían atraídos por la celebridad de Tepoztlán como lugar de convergencia de fuerzas cósmicas o para aprender del conocimiento ancestral de los indígenas de la zona sobre las plantas y sus efectos para curar y dañar. Los únicos que continuábamos allí día tras día, semana tras semana, éramos Miguel Ángel, Glenda y yo, cada cual en lo suyo. Nos limitábamos a saludos breves y a un intercambio mínimo de palabras. A veces hasta se pensaría que tratábamos de evitarnos. Y ni siquiera teníamos la disculpa del idioma, pues tanto Miguel Ángel como yo habíamos vivido en países de habla inglesa.

No dejaba de ser una situación curiosa: mientras que Glenda se encerraba con su telescopio en la buhardilla a explorar durante horas galaxias lejanas y planetas desaparecidos y Miguel Ángel se encerraba en el laboratorio del sótano a indagar

el comportamiento de los zancudos y su prole, desde mi cuarto del tercer piso yo buceaba en mi interior tratando de encontrar en el pasado las raíces de mi desasosiego y los posibles derroteros de una novela que se negaba a cuajar.

En un momento dado, creo recordar que a mediados de julio empecé a encontrarme con mayor frecuencia a Miguel Ángel o a Glenda en el jardín o en el camino de regreso a casa, y entonces hablábamos del clima, las noticias políticas o policiales, las elecciones y otros temas intrascendentes.

Hasta que una vez coincidimos los tres por casualidad en el bar El Mango de la plaza Velarde. No hubo más remedio que sentarnos a la misma mesa y hablar de cada cual. En un principio nada profundo ni revelador, por supuesto; poco más que las coordenadas básicas. Fue así como Glenda nos habló de su pasión desde muy joven por la astronomía, de que se había marchado de su casa familiar en Limerick antes de cumplir los dieciocho años, de su boda con un profesor de antropología de la primera universidad a la que asistió y de su divorcio dos años después. También nos contó que le había hablado de Tepoztlán y de la Casa del Arrayán una filóloga colombiana que se había alojado allí varios años atrás mientras preparaba una disertación y con quien había coincidido durante un seminario en la Universidad de Essex. Glenda nos confió que se había enamorado del sitio de inmediato, en cuanto vio en internet las fotos y leyó las poéticas descripciones —redactadas por el propio Miguel Ángel— de los conceptos para su diseño, de los detalles de decoración y paisajismo y de cada uno de sus rincones. Por eso estaba allí.

Yo opté por escuchar en lugar de hablar, como siempre, como casi siempre, y sólo platiqué tangencial, superficialmente sobre las clases de literatura que impartía en la UNAM, sobre el argumento de mi primera novela (las ventas no habían sido tan malas) y el supuesto argumento de la segunda, sin revelarles que estaba completamente atascado en el intento y que a lo mejor no salía a flote por más tiempo que pasara recluso en Tepoztlán.

Miguel Ángel, animado por los tequilas y ufano con los elogios de Glenda, se explayó en historias sobre la compra, planeación y construcción del sitio, sobre los curiosos, a veces desmesurados inquilinos que a veces llegaban al lugar y sobre algunas de las celebraciones y rituales más memorables que habían tenido lugar en sus predios. Únicamente hacia el final de su monólogo se notó en su mirada una sombra de desazón cuando empezó a hablarnos de su tercer divorcio, de cuánto le había costado aquel largo proceso anímica, personal y sobre todo económicamente, hasta el punto que se había visto obligado a tomar una segunda

hipoteca el mes anterior. ¡Pero vendrán mejores tiempos y por lo menos gozo de una salud de roble!, dijo, alzando su vaso de tequila para brindar una vez más.

De repente, para gran asombro nuestro, Glenda, que sólo había tomado dos cervezas y una copa del tequila de Miguel Ángel, se soltó a hablar de su pasado, o más exactamente de sus dolores y sus pérdidas, como si se acabara de abrir una esclusa y necesitara sacar todo afuera.

—¿Saben una cosa? —nos dijo, bajando la voz—. Nada de lo que les dije es verdad. No, no es eso... Lo que pasa es que no es la parte importante de la verdad. Porque lo que importa es el daño que me hizo mi padre desde que tuve uso de razón y aún más desde que tuvo uso de mi cuerpo. Era un bruto, un ignorante, un inútil. Que ni siquiera tenía la excusa de actuar así por culpa del alcohol porque nunca consiguió ser nada, ni siquiera alcohólico. Y luego, cuando logré salir de casa, el daño que me hizo Edward, el hombre con el que me casé, un académico eminente, un antropólogo de renombre. O sea que nada nos salva de nada, nada nos exime de hacer el mal, ni la ignorancia, ni la sapiencia ni nada. He llegado a pensar que ese tipo fue más deleznable que mi padre, porque además de tener títulos universitarios y de haber viajado por muchos sitios era antropólogo de profesión, alguien que en principio debería tener comprensión y compasión de otras personas, más aún de las allegadas. Todo lo contrario... Si les cuento esto es para que entiendan quién soy y por qué estoy aquí. Necesitaba salir de Irlanda, lo más lejos posible de mi padre, de Edward y de todos los demás hombres que alguna vez me buscaron. Necesitaba una casa, un hogar temporal, un abrigo, un sitio en el que pudiera estar a salvo hasta que consiga volver a la vida. Por eso estoy aquí. Por eso pienso quedarme.

Después de aquella andanada, Glenda no dijo una palabra más. Miguel Ángel y yo no teníamos idea de cómo responder o qué decir, de modo que no dijimos nada. Unos minutos después, Giacomo, el dueño de El Mango, empezó a recoger las cosas para cerrar el local. Nos pusimos en pie para marcharnos. No regresamos al hostel juntos; salimos en distintas direcciones los tres. No volvimos a coincidir en ese bar ni en ningún otro.



LA VÍSPERA DE MI REGRESO a Ciudad de México para reiniciar mis labores en la Universidad Autónoma, Glenda se apareció en la Casa del Arrayán con el tercero de los perros callejeros. Desde luego, la tempestad se veía venir y

esta vez el enfrentamiento entre ella y Miguel Ángel iba a ser tremendo.

Cuatro días atrás Glenda había llegado hacia el final de la tarde con un cachorro enclenque y enfermo que encontró vagando en busca de comida cerca de la Plaza Central de Mercado. Miguel Ángel volvió a casa cuando ya Archibald estaba bañado, peinado y perfumado, y le cayó en gracia porque desde un primer momento el recién llegado hizo buenas migas con Natasha, una Cocker Spaniard que heredó de su segunda esposa. Aunque las normas que regían la presencia de mascotas en la Casa del Arrayán eran muy estrictas, le dijo a Glenda que Archibald sería admitido siempre y cuando cumpliera con todas las normas de vacunación y cuidados sanitarios, recolección de excrementos y control de ruidos, particularmente a partir de las nueve de la noche. Y siempre y cuando fuese el único y el último animal que Glenda traía a los predios durante su permanencia en la Casa del Arrayán.

No fue así y dos días después, al abrigo de la oscuridad de las diez de la noche, Glenda introdujo subrepticamente en casa un carrito de supermercado que llevaba en su interior un corpulento perro Labrador con una pata vendada que ocultaba la fractura que había sufrido al ser arrollado por una motocicleta. Glenda, me enteraría más tarde, en vista de que nadie más actuaba, lo había recogido después del accidente, lo había llevado al veterinario y había pagado la cirugía. Cuando la mañana siguiente Miguel Ángel alcanzó a ver a Toby que orinaba junto al huerto con la ayuda de Glenda, se enfureció, como nunca lo habíamos visto, y ordenó que el animal se marchara del sitio ese mismo día. Si no, se tendría que ir ella.

Glenda no dijo nada, ni una palabra, a pesar de la sarta de reclamos del hostelero; con la mirada baja regresó a Villa Fragata y a su buhardilla, y durante dos días y medio no volvimos a verla a ella ni a sus dos perros en ningún lugar del predio. De alguna manera se las estaba arreglando para lidiar con las necesidades de sus mascotas y las suyas propias tras las puertas de su enclave.

La noche del día que volvió a casa con el tercer animal, una perrita Gozque de orejas puntiagudas que sufría de una extraña infección en la piel, antes de que Miguel Ángel volviera a casa, antes de que explotara la próxima e inevitable discusión entre los dos, Glenda llamó a mi puerta y pidió que subiera a su buhardilla para hablar.



—**TE VOY A DECIR UNA COSA:** yo en la vida he perdido mucho, muchísimo, pero ya nadie me va a quitar nada más, mucho menos Miguel Ángel. Por más que lo intente no va a lograr apartarme de los seres que más me necesitan, de los más vulnerables, de los únicos que me aman sin condiciones. ¿Y sabes otra cosa?; si es necesario, voy a tomar medidas extremas. Quiero que entiendas algo: esos animales no me los van a quitar y no van a salir de aquí. Y yo tampoco. ¡Ya verás! Y no me importa lo que haga falta hacer.



CUANDO REGRESÉ DE VISITA a mediados de noviembre, Glenda había contratado a Dorotea, una joven indígena de Tlayacapan, para que se encargara de la cocina principal de la Casa del Arrayán y le ayudara con el cuidado de seis perros adultos y cuatro cachorritos, de las dos gatas, Julieta y Matilda, y de un estornino de nombre Freddy cuya ala rota comenzaba a sanar. Miguel Ángel también parecía estar sanando, aunque muy lentamente, de una enfermedad de origen desconocido —los médicos no se ponían de acuerdo— que había comenzado a afectarlo unos meses atrás. Aún no estaba en condiciones de levantarse de la cama, así que Glenda se encargaba de servirle las comidas que Dorotea preparaba con esmero, de traer y llevar su correo, de administrarle las medicinas y de ayudarle con los trámites legales para el traspaso de la propiedad a su nombre. Porque se iba cumpliendo el designio inexorable de la irlandesa y la Casa del Arrayán ya no era hostel y ya no admitía huéspedes. En su transformación, modernización y compra había invertido Glenda buena parte del importe del Premio Internacional de Astronomía Blitzer, que le había sido otorgado por el conjunto de sus investigaciones sobre el cinturón de asteroides.

En vista de los serios quebrantos de salud de Miguel Ángel y de la gravedad de su bancarrota, Glenda había dispuesto que no le faltara nada y que no tuviera que preocuparse de nada: en cuanto pudiese volver a caminar, se le permitiría el uso del primer piso de Villa Magnolia, así como del sótano, si es que acaso tenía ánimos para continuar con sus investigaciones. También tendría aseguradas las tres comidas diarias, uso ilimitado del internet y la prerrogativa de elegir el nombre para el refugio de animales que Glenda siempre había soñado tener ●

DAVID SHOOK

COMO ASTERISCOS

Los periódicos dicen que eres dos cajetillas al día

con sabores diferentes como cigarros de souvenir: escape de autobús, fruta podrida, humo amargo de lúpulo en hervor, basura y plástico quemado

edición limitada de ceniza caída

*

Cubres la ciudad como
los asteriscos ocultan la *i* y la *ie*
de *chingar* y de *mierda*
como los bikinis esconden los pezones

en la orilla de la carretera un cuerpo
cubierto por una cobija blanca

*

Los indicadores de smog como las advertencias de mar revuelto en la playa:
si son rojas, quédate adentro; si son anaranjadas, avanza;
si son amarillas, deportes ligeros; si son verdes, todo bien

nunca están verdes

*

cerilla gris,
moco veteado de negro

CUARTA TENOCHTITLAN

Sobre el valle aullante de
la garganta de algún dios: el aliento
tibio y maloliente cerveza de alto lúpulo
y aguardiente en botella de plástico
por la noche café quemado y diesel
por la mañana nada más que
la boca seca de hambre
durante el día

*

Sus nebulosas de insectos
fieras que sobreviven al repelente de insectos
con picos y alas más gruesas
que el vidrio sus piernas
no son vello de pestañas sus ojos
no son de puntas de alfiler
nebulosas, galaxias de escarabajos
una colonia de cucarachas en
la estufa de hierro

*

Un continente de aeronautas velludos
flota sobre la ciudad la ciudad tectónica
se desplaza como una placa inquieta
empujando a sus vecinos en busca de espacio
pero el vello a pesar de su pelusa
pesa más que el plomo pero el
vello se adhiere a la ciudad como cemento

*

Los ojos verdes de un monstruoso
carnicero protegen los bordes del
resumidero su cuchillo no tiene filo pero
todavía lo usa con vigor corta
con un chillido y un flamazo como un disparo
como si acosara cadáveres bovinos
desde un escondite de caza y su boca se queda
silenciosa

*

Pasa un avión en la noche parecen
joyas en un hilo invisible
que descienden al largo
entumecimiento la risa hueca
de los viejos amigos los niños que
en las esquinas hacen gárgaras con
gasolina para ganar suficientes
monedas para comer algo

*

La jaula de los cóndores está cercada
con picos volcánicos
se alimentan de la carroña
tirada en la calle: carne de perro,
carne de cabra, gallinas y liebres
sacrificados a los ricos a las
llantas de los automóviles desechados

Un jardín arrasado de cenizas

[fragmentos]

VÍCTOR CABRERA

I)

Silencio.

Algo quiere ser visto. La brecha que se abre en el caudal del orbe. Su estruendo numeroso desbordado. Liberado de la voluntad proclive a los límites del cauce.

Algo.

La sospecha de una arritmia subterránea en el fragor continuo de las maquinarias. La posibilidad de un orden perceptible en la impureza. Discernible en el bullicio acre de los elementos.

Bullir de arcanos en el centro de las paradojas. Entreveradas armonías sobre papeles de ceniza. El aleatorio esplendor de una constelación de signos nómadas que palpita su tránsito en las sienas. En mis párpados de saurio adormecido.

Bajo el lustre celestial de mi isla a la deriva percute una ráfaga de instantes muertos. Por no decir mastico la cal de sus guijarros. Atado al mástil de mis trances pasajeros mi carne se cubre de señales.

He sellado mis oídos con el lacre incoloro del olvido. Pero en mis cuencas de mono alucinado prevalecen los vislumbres del furor y la ternura.

II)

Al filo de la imagen quemaduras. Rescoldos de un festín contradictorio. Raspaduras del tiempo sobre escenas vagamente familiares. Y un rostro nítido que empieza a diluirse en este punto exacto.

Al fondo de la pieza reverberaciones. Un eco de encendidas nostalgias. Borraduras progresivas del centro hasta los márgenes.

¿Y qué fue de la luz que se colaba entre las frondas más altas del azoro y dibujaba al pie de la interpretación una retícula de vagas geometrías insostenibles en la urgencia de cualquier superficie transitoria?

La sombra del cielo no cambia. Madura en su periplo de inexorable omega. El brillo de la luna es un numen eclipsado de vocablos.

Restos. Trizas. Enmiendas. Tachaduras.

En medio de la isla —bruñido maderamen— levanta el pensamiento la silueta —el puro espectro— de un castillo en ruinas. Holograma de un sueño turbio y breve.

Mis esquemas mentales son una proyección sobre estos muros. Pero los muros son de aire.

Segundos de silencio. Vislumbres. Despertares.

Aquí termina el track fantasma. He aquí la línea oculta que sella las canciones.

De sus diamantes paradójicos. De las astillas de sus carbones agrietados nacerán los nuevos himnos de la tribu que me habita.



De imposibles

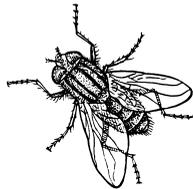
GERARDO GUTIÉRREZ CHAM

ATRAPADO

Un día, un hombre descubrió que estaba atrapado en su propio cuerpo. Durante años luchó por escapar «de ahí» sin conseguirlo. Cada tarde la ocupaba en formular teorías y en acudir a toda clase de prácticas animistas. Se dice que, por lo menos en dos ocasiones, tras largas sesiones de autoexclusión extrema, estuvo a punto de abandonar su cuerpo. Cuando yo lo vi tenía los labios resecos y tiritaba con las mejillas enrojecidas por el frío. Actualmente vive recluido en un hospital psiquiátrico, a las afueras de una ciudad opulenta.

MOSCA PURA

Anoche había una mosca en el garrafón del agua. Parecía tan pura, tan fresca. Solitaria en medio del transparente líquido, ella tan infecta, tan devota siempre de minúsculos parásitos, ¿cómo habría de sentirse? Acaso algún pérfido sabio quiso darle una lección. Ahogar su pequeña inmundicia en un océano sin mácula de mugre. No es justo, señores, eso no puede ser. Yo metí mi mano también infecta de pecados, la salvé y la puse a buen recaudo sobre un periódico lleno de historias plagadas de justicia y derechos humanos ¿Acaso me equivoqué?



IMAGINACIÓN DESENFRENADA

Un hombre, sentado a la puerta de su casa, decidió entregarse a una empresa titánica: se propuso imaginar, de una sola vez, toda la serie infinita de representaciones posibles que pueden derivarse del signo «casa». Primero imaginó casas afines a su ámbito personal. Casas rústicas, de campo, blanqueadas, con sus pórticos azules y sus ventanales roídos. Después pasó a un ámbito más lejano. Veía las casas de la ciudad como un montón de cuerpos extraños. Miles de losetas rosadas, tejados envejecidos, patios rebosantes de macetas, pozos enlamados, fuentes construidas al viejo estilo mozárabe, hornos humeantes. Ya por la noche pasó a mirar casas de otros países, otros continentes. La madrugada lo sorprendió imaginando casas en el desierto. Sudaba frío. No podía más. En cuanto lograba imaginar una casita de ladrillos colorados, inmediatamente la veía desmoronarse. Dios mío, pensó, ¿acaso las casas en el desierto son imposibles? El hombre lloró. Cuando salió el sol, una mujer de rebozo gris se detuvo a mirar. No sabía si el hombre estaba vivo o muerto. Nadie lo sabía.

FINAL DE COLA

Era una cola enorme, tan larga como doce calles seguidas. De lejos parecía un gusano retorcido con sus colores predominantemente azules, marrones y violetas. Ya de cerca me intrigó una cosa. En la fila sólo había gentes mayores, ancianos de toda condición, lustrosos, verdes, algunos todavía con la corbata recién desempacada. Me acerqué despacio, como hacen los intrusos. Entonces descubrí algo más intrigante. Ningún anciano hablaba, mantenían sus bocas cerradas a cal y canto. ¿Qué será?, me dije, ¿por qué apenas se tocan con la punta de los dedos para avanzar? Traté de averiguar, traté de llegar hasta el principio a fin de saber, pero algunos viejos de la fila me tomaron por las manos y, jadeantes, me indicaron a señas que hiciera cola como todos. Mas yo no iba a dejarme intimidar por unos señores tan pasados de tiempo, así que caminé hasta llegar adonde se encontraban los primeros, quienes se introducían por una puerta oscura. En la entrada había un guardia joven vestido de rojo, inmediatamente tuve la certeza de que este señor seguramente sí me respondería:

—Disculpe, señor. ¿a dónde van estos ancianos? ¿Qué hay detrás de la puerta?

—El abismo.

MI MUSA

Recuerdo que hace años me desvelaba imaginando toda clase de ardidés convenientes para ser un escritor. Entonces sucedió lo inevitable. Cierta noche de verano, cálida y apacible como muchas otras, me había sentado en la silla de mi escritorio con una taza de café a escribir apaciblemente los últimos fragmentos de mi última novela. De pronto empecé a sentir un malestar en el pecho; sudores que me corrían por todo el bajo vientre; dolor de cabeza, mareos, languidez en las comisuras, en fin, debí haberme quedado dormido en el escritorio, encima de mis papeles. Cuando desperté, la mano de una mujer acariciaba mi cabello. Era muy blanca y estaba desnuda. Soy tu musa, me dijo, he venido a inspirar tu escritura. Se inclinó sobre mi hombro y me besó. Después me desvistió, me hizo el amor y me absorbió para siempre. Desde entonces nunca más he vuelto a escribir una línea erótica.

FELICIDAD

Había un hombre que desde hacía veinte años salía, cada tarde, a la puerta de su casa únicamente a reflexionar sobre la felicidad. Durante los primeros años sus cuestionamientos eran esquemáticos. Repetía las mismas preguntas, imaginaba los mismos silogismos, cada tarde, suponiendo que a fuerza de repeticiones un buen día le sería revelada la verdad. Pero los años fueron pasando y, lejos de esclarecer sus dudas, el rigor de las intrigas fue aumentando. Ahora cada pregunta se ramificaba en docenas o tal vez cientos de otras mismas preguntas derivadas de la primera, de tal manera que las tardes se convirtieron en juegos de laberintos mentales muy difíciles. Eso, desde luego, lo hacía feliz.

DE FATALIDAD

Una mujer llega feliz a su casa, como tantos otros días. En su biblioteca, despreocupada, abre un libro (se siente decaída, absolutamente sin ganas de trabajo). Quiere matar el rato. Al ver su nombre se detiene de pronto en una de tantas páginas. Aquella biografía misteriosamente va transformándose en su propia vida. Está indecisa, no sabe si continuar leyendo. Al fin lo hace. Se entera de todo, hasta de su muerte. Desesperada cierra el libro. Abre el cajón del armario y se pega un tiro.

ESTRENO

Era el estreno de la *Novena Sinfonía*. La sala del Kärntnerthor Theater de Viena estaba repleta. Un estudiante conduce a Beethoven del brazo. Todo transcurre según lo previsto. Sin embargo, antes de subir al estrado el maestro se detiene a contemplar los senos de una hermosa muchacha.

—Maestro ¿por qué no camina?

—Espera un poco, hijo. Deja que me deleite. Estoy sordo, no ciego.

GULA

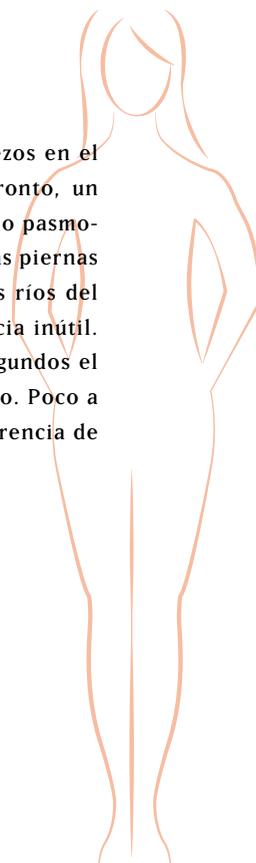
Después de la boda, y fiel a su costumbre, el párroco se dejó invitar a la fiesta. Una vez instalado en la mesa principal empezó a comer. Primero devoró un platón de ensalada, siguió con veintiocho canapés, nueve hamburguesas para los niños, un plato hondo rebosante de lentejas y por último pidió un plato bien servido con lomo ahumado, sopa de codito y ensalada de manzana. ¡A qué hora sirven el pastel! exclamó. El novio, sorprendido, le preguntó:

—Padre, ¿todos los días come así?

—No, hijo, hoy empecé. Hace un rato, antes de venir aquí, hablé con Dios y me dijo que recientemente un comité de notables en el cielo había decidido abolir el pecado de la gula.

INCIDENTE EN CLASE

Dos horas después, el profesor no dejaba de hablar. Había bostezos en el salón; movimientos cortados, uñas mordidas, cuchicheos. De pronto, un cocodrilo se deslizó por la puerta entreabierta. Se hizo un silencio pasmoso. El hocico se abrió como escuadra salvadora. Primero fueron las piernas hasta la cintura, después una voltereta, como sintiéndose en los ríos del Serengueti. Claro, hubo manoteos, gritos; un diálogo de resistencia inútil. Pero el cocodrilo maniobró de manera quirúrgica. En cosa de segundos el profesor desapareció y el cocodrilo salió por donde había entrado. Poco a poco el salón fue quedándose vacío. Una compañera tuvo la deferencia de pegar con cinta Diurex un moño negro al centro del pizarrón ●



Pavana **para una flautista** **muerta**

HUGO GUTIÉRREZ VEGA

Cuando llegaba la mañana
se te oía trajinar
entre tus flores, jugar con el color
para que en el día
y en la noche
crecieran los matices, los aromas.

Eran tres hermanas.
Una fue arrebatada
por el viento innombrado.
No pude ver sus últimos días,
el estruendo y la furia
me cerraron las puertas.
Me quedé con su última sonrisa
y sigo viendo cómo su cuerpo
oscilaba al ritmo de la flauta
(en ese momento era toda música).

Eran tres hermanas
siempre lo serán;
eran tres hermanas
en el tiempo real,
las veo caminando
por el Rock Creek Park.
Serán tres hermanas
en el tiempo irreal.

GABRIELA **AGUIRRE**

SOMOS SIETE EN ESTA MESA
luego de la carne y la ensalada,
el arroz y el pan con romero.
Mi copa de vino se calienta despacio
porque el fresco del jardín no alcanza,
porque la respiración vertical del bambú
no alcanza a detener los ruidos de la banda de reggae
que ensaya en el edificio de junto.

He sido asignada a partir la tarta,
a partirla como se parten las conversaciones,
el deseo del otro,
la tierra durante las catástrofes.
He sido elegida para escribir este recuerdo:
el de las frutas que brillan bajo la luz
mientras el cuchillo las atraviesa.
Me han dado un arma para partir una costra
que en el centro tiene el color oscuro del chocolate.
¿Cómo podía negarme?
Cómo negarme a la posibilidad de trazar un camino,
otro
otro
siempre distinto
nunca el mismo
ningún trozo igual.
Cómo negarme ante tal ofrecimiento,
cómo negarme a las pequeñas catástrofes
de la cocina:
ahora todos tienen un pedazo de la fruta que duele
después de haber sido cortada por mí.

*Ven a mi amante pecho,
gato mío;
guarda las garras de tu pata
[...]*

CHARLES BAUDELAIRE

APRENDÍ A CAER DE PIE,
a querer con mis siete vidas,
a dejar cabellos en la ropa de los desconocidos.
Aprendí a guardar las uñas
para no lastimar a quien me ama.
Y sin embargo,
a veces —sin querer—
hice pequeñas heridas en las piernas
y en los corazones de mis amantes.
Ovillé mi cuerpo durante el sueño
y también durante el sueño atravesé paisajes
donde fui la más veloz y la más ágil.
Libré batallas y triunfé sobre el más fuerte,
abriendo su carne,
encajando mis colmillos de gata enfurecida.

Pero hoy me he detenido en el umbral
de la puerta entreabierta
porque también temo al viento,
a los nudos que hace el viento
cuando es marzo y el tiempo teje sus caprichos
y yo soy un pequeño animal que ronronea.

«El idioma es instrumento,
la escritura composición»:

Olga Martinova

JOSÉ-PABLO JOFRÉ

La poeta, narradora, ensayista y crítica Olga Martinova (1961), rusa residente en Alemania, ha ganado uno de los galardones literarios más importantes del espectro germanohablante, el premio que lleva el nombre de la poeta austriaca Ingeborg Bachmann (1926-1973) y está dotado con 25 mil euros donados por la ciudad austriaca de Klagenfurt, de donde Bachmann era originaria.

Escribe poesía en ruso y prosa en alemán. ¿Por qué? (¿Crítica y escritora tienen la misma opinión?)

He dado diferentes respuestas a esta pregunta, y en Klagenfurt encontré una nueva respuesta, que en este momento me parece la más precisa: me ayuda a mantener los lenguaje lírico y prosaico lejos el uno del otro. Siempre me ha molestado cuando alguien dice: «Ya, aquélla es prosa de poeta», como si aquélla no fuese prosa de verdad. Cada poeta que escribe prosa desarrolla su propio lenguaje narrativo, que a menudo tiene muy poco en común con su poesía. Resulta muy conveniente a esta situación que mi prosa y lírica sean, además, dos idiomas diferentes.

Otra respuesta que antes me parecía la más importante es que a medida que se sigue la rima es difícil detenerse. Sucede muy rápido. En una fracción de segundo la mente prueba muchas posibilidades diferentes. Me preguntan a menudo por qué sigo escribiendo poesía en ruso, mientras que el alemán es lo más lógico para mi prosa. Creo que la respuesta es que los poemas necesitan otra velocidad, una que no tengo en alemán. Los poemas exigen también trabajo duro, pero sólo en la fase de los retoques.

Y una tercera respuesta, muy sencilla: al llegar a Alemania escribía poemas (y sólo poemas). Mi iniciación ensayística y en prosa se realizó en idioma alemán. Fue para mí el primer idioma narrativo.

¿Cuándo y cómo decide el idioma alemán para su prosa?

En 1998, cuando mi marido, Oleg Jurjew, y yo llevábamos ya siete años viviendo en Alemania, escribí mi primera reseña literaria en alemán, que fue publicada en *Die Zeit*. Desde ese momento escribo más o menos regularmente críticas de libros y ensayos para distintos medios. Cuando de pronto tuve la idea de una prosa (de esa idea surgió luego la novela *Incluso los papagayos nos sobreviven*), era completamente lógico que la escribiría en alemán; mi idioma en prosa era ya el alemán.

Escritores extranjeros en Alemania no se atreven comúnmente a escribir en alemán. ¿Qué hace que su caso sea diferente?

Debemos decir, primero, que estamos hablando de escritores que llegaron a Alemania como escritores, ya adultos y con una obra tras de ellos. Quien llega como autor hace primero aquello que ha hecho en su hogar: escribir en su lengua materna. Uno se siente resguardado en su idioma materno y no cree poder dominar bien un idioma extranjero. Se han de agregar los prejuicios provenientes del romanticismo, que a pesar de cientos de contraejemplos no se han eliminado: aquéllos sobre el vínculo del idioma con «la sangre y la tierra» de un «pueblo». Éstas son, lógicamente, idioteces fascistoides. ¡Hay sólo que querer y tener interés y curiosidad! El idioma es un instrumento. La escritura es componer.

Y creo que soy muy curiosa. Cuando leí una vez, en Ortega y Gasset, que los ojos sorprendidamente abiertos son un símbolo de sabiduría y que por esta razón la lechuza acompaña a Minerva, la diosa de la sabiduría, me sentí personalmente identificada. Así comencé a escribir en alemán, en parte por curiosidad. En parte también por razones prácticas: hubiese sido muy lento (y muy caro) escribir para el diario primero en ruso y luego traducir.

El idioma es un instrumento.

La escritura es componer.

Y creo que soy muy curiosa

¿Cómo se mueve entre prosa y poesía? ¿Cómo identifica si un tema necesita una u otra? ¿O qué viene primero: formato o tema, o algo distinto (obsesiones)?

Si hablamos de poesía, el poema es lo primero. Con todo lo que tiene para ofrecer. Incluso los temas y las imágenes ya están en él, sólo hay que liberarlo. Eso significa: al poema, que ya está, hay que darle forma. Esto es una mezcla compleja entre inspiración y trabajo, que creo que cada poeta conoce bien. Y con la prosa es exactamente lo contrario: se tiene un material, un tema, un sujeto, una idea (o varias). Y se espera hasta que surja el formato adecuado. En mi caso funciona así. Por eso escribo relativamente lento.

La relación entre los escritores emigrantes con el mercado editorial del país de origen no es fácil, ya que las redes entre ambos se resuelven comúnmente *in situ*. ¿Cómo es la relación entre sus textos en ruso y las editoriales rusas?

La literatura rusa se encuentra diseminada por el mundo. Pero naturalmente (y lamentablemente) existe en ciertos círculos una hostilidad contra los emigrantes; la idea de que se está obligado a quedarse en la patria y que aquello es un acto de heroísmo, que la patria necesita y que debe sustentar. En concreto, para los colegas que viven fuera de Rusia es cada vez más difícil ser editados y leídos en Rusia. Esto no me toca demasiado. Mi marido, Oleg Jurjew, y yo estamos en contacto con muchos poetas rusos y mantenemos una página de internet dedicada a la poesía rusa contemporánea y que reúne a poetas de distintas generaciones. Publicamos nuestros poemas en Rusia y somos parte de la actual escena poética rusa.

¿Qué significa para usted el premio que acaba de recibir? Sentirse más en casa es ya imposible, ¿no?

El Premio Ingeborg Bachmann significa mucho para mí. Es reconocimiento y también la prueba de que no se me juzga por mi procedencia, sino por mi literatura. Es una prueba de la normalidad y humanidad de la cultura en la que vivo y en la que realmente me siento en casa. Lo dije una vez: Rusia es mi tierra natal y Alemania (o el espacio germanoparlante) mi hogar. El premio es también una confirmación de esto •

Siete tesis para recordar a Octavio Paz

ENRICO MARIO SANTÍ

I
EL 31 DE MARZO de este año Octavio Paz habría cumplido un siglo de vida. Un poeta laureado con el Premio Nobel que también escribió sobre historia y desafió por igual a estados y gobiernos. Un intelectual entregado a la causa de la libertad y, en particular, la libertad de pensar y crear. Un hombre que cantó al amor, al tiempo que analizó la soledad: la del mundo actual y también la suya propia.

Pero en realidad es imposible resumir la carrera de Octavio Paz. Sus *Obras completas* abarcarán más de catorce tomos, cada uno de los cuales, en promedio, consta de quinientas páginas, con temas que van de la poética y la teoría literaria a la antropología y la crítica de las artes plásticas. Igualmente difícil sería encontrar una vida paralela a la suya. Como Reyes, su paisano, o Borges, su contemporáneo, fue un humanista, un poeta y un ensayista de amplios alcances. Pero el repertorio de la obra de Paz excede los límites de Reyes y Borges, quienes no incursionaron ni en la crítica de las artes visuales ni en debates sobre política e historia. Valéry y Eliot, por tomar dos casos más o menos semejantes de medio siglo, fueron sobre todo poetas y ensayistas, pero escribieron relativamente poca crítica de la cultura. Tanto Unamuno como Ortega y Gasset, dos ejemplos preclaros del dominio hispánico, produjeron obras en grandes cantidades, que toman sus temas de una amplia gama de la filosofía. Pero ni uno ni otro mostraron una sensibilidad semejante hacia las artes visuales, la cual perdura como una de las mayores contribuciones de Paz. Ninguno de los dos españoles tampoco reflexionó sobre el Oriente, nuestro gran Otro, a la manera creativa y perseverante de Paz; como tampoco lo hizo, por cierto, Neruda, el único poeta latinoamericano de importancia al que Paz se puede comparar, quien pasó temporadas en Oriente, aunque a disgusto.

Pocos han sostenido el poder *convocatorio*, en el preciso sentido de «llamar a su lado», comparable al de Octavio Paz. Fundó, a lo largo de su vida, por lo menos seis revistas. En ellas escribió sobre todos a quienes consideró dignos de promoción, realizando así las carreras no sólo de poetas y escritores, sino también de pintores, críticos literarios, filósofos y personajes de la cultura. Su influencia va más allá del

mundo hispánico, y llega hasta casi todos los países de Europa y algunos de Asia. Esa influencia se debe, en gran medida, a la variedad de temas presentes en su obra, rasgo inusual que permite a todo lector identificarse con la voz que escribe. El vocero mundial de la hoy tan cacareada «cultura global» fue, precisamente, Octavio Paz. En su obra convergen culturas, tiempos, espacios, idiomas y tradiciones. Dijo Borges alguna vez sobre Quevedo, el mayor poeta de España, que había escrito tanto que, más que un escritor, era una literatura. No menos puede decirse de Octavio Paz.

II

CÓMO FUE QUE Octavio Paz se convirtió en esta clase de escritor puede explicarse, en parte, por sus circunstancias históricas. Estuvo presente, como se sabe, en los principales acontecimientos de este siglo: de la Revolución mexicana, en medio de la cual nació, a la Guerra Civil española, en la que participó. Del París y el Tokio de la posguerra, donde vivió como diplomático, a los hechos sangrientos de 1968, tras los cuales renunció a su cargo de embajador, en señal de protesta; de la Guerra Fría a la caída del Muro de Berlín, asuntos sobre los cuales escribió en cantidad. Pero a pesar de haber presenciado todos estos eventos históricos y políticos, la obra de este escritor mexicano se distinguió sobre todo por privilegiar a la poesía. No exagero al decir que toda su obra constituye una extensa y poderosa defensa de la poesía. Contadas veces a lo largo de la historia intelectual de Occidente, y sólo una o dos en lengua española, un escritor ha concedido a la poesía semejante importancia, rebasando así los estrechos límites de lo que llamamos las Bellas Artes. Llegó a hacer de la poesía el cimiento de la cultura, y defendió su prioridad en relación con otros discursos o modos de conocimiento, incluso del instinto religioso. Porque según Paz, la experiencia de la Poesía, que para él era la experiencia de la otredad, la extrañeza del ser, es anterior a la experiencia de lo Sagrado. Esto implicó, para Paz y para todos nosotros, que la antigua disputa entre filosofía y poesía en Occidente quedara a un lado. Dice Paz:

La poesía, como la filosofía [...] es una actividad anfibia [...] que participa en las aguas movientes de la historia y de la limpidez del movimiento filosófico, pero que no es ni historia ni filosofía. La poesía siempre es concreta, es singular, nunca es abstracta, nunca es general.

III

LA TENSION QUE SOSTIENE la totalidad de la obra de Paz asombra a cualquiera que se acerca a ella. A falta de una descripción más precisa, es posible decir que esta tensión se establece entre pureza estética y contaminación social. El propio Paz solía contar una anécdota que la ilustra. Comiendo un día a finales de la década de los treinta con los poetas del grupo Contemporáneos —Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet—, éstos apuntaron la perturbador contradicción que atravesaba su joven obra. Su

poesía, heredera de la tradición simbolista, trataba los temas acostumbrados en un lenguaje tradicional: naturaleza, deseo, el yo. Pero sus opiniones políticas, cerca de marxistas y anarquistas, favorecían, en términos por demás estridentes, una revolución social. Tal vez a resultas de esa reunión con sus mentores, Paz escribió poemas políticos, de los cuales unos pocos, como la oda a la segunda República española, «¡No pasarán!», llegó a incluir, como excepción, en sus *Obras completas*. Pero a lo largo de su vida, Paz siguió siendo una especie de figura de Jano en lo que toca a la relación entre Poesía e Historia. Tal vez sea esta característica la consecuencia menos conocida de los lazos entre Paz y el Surrealismo. Porque en la opinión de los surrealistas, la revolución de la sociedad no debía confundirse con la del poema ni, para el caso, con la del espíritu.

Edward Hirsch, el distinguido poeta estadounidense y autor de un conmovedor ensayo en homenaje a Paz, ha escrito sobre esta partición:

Paz tenía un agudo sentido de las responsabilidades cívicas del poeta. Participó en la lidia política con energía como enviado diplomático, como fundador de numerosas revistas, como polémico pensador crítico. La reputación erudita de Paz, sus libros sobre historia y política contemporáneas, amenazaron hacer sombra sobre su obra poética, a pesar de que todo lo que escribió nació de su entrega a la poesía.

Paz defendió esta partición, esta doble actitud hacia Poesía e Historia, a veces contra sus críticos. Interesado por las dos, no por ello dejaba de sentir que cada una tenía sus propios géneros literarios, sus manifestaciones y hasta sus ocasiones. Reaccionaba, de esta manera, contra la historia más reciente de la poesía moderna, cuya posición frente a las convulsiones políticas del siglo había extremado las opciones poéticas. Poetas como Yeats, Valéry, Juan Ramón, Rilke o Eliot habían continuado la tradición por igual de románticos y simbolistas: lejanía de la sociedad e indiferencia hacia ella con el fin de aislar a la imaginación de la barbarie cotidiana a través de la impersonalidad poética. Otros, como Pound, Neruda o Brecht, se fueron al otro extremo al reclamar del lenguaje poético una retórica civil y del poeta un compromiso político. Así fue que Paz, aun de joven, se llegó a separar de sus primeros dos modelos, inmediatos y opuestos: Xavier Villaurrutia y Pablo Neruda. El primero, poeta introspectivo de la muerte y el idioma; el otro, bardo apasionado del amor corporal y el «compromiso». Se acercó, en cambio, a otros cuyo uso del idioma cotidiano le era más afín: Machado, Cernuda y Frost, a quienes llegó a conocer personalmente. Como Machado y Frost, Paz emprendió la tarea de acercarse al lenguaje a la experiencia humana sin ser traicionado ni por la imaginación abstracta ni por el sectarismo político. En 1979, años después de haber rebasado estos modelos, resumió todo ese peligroso funambulismo en una poderosa declaración:

Entre la persona más o menos real y la figura del poeta las relaciones son a un tiempo íntimas y circunspetas. Si la ficción del poeta devora a la persona real, lo que queda es un personaje: la máscara devora al rostro. Si la persona real se sobrepone

al poeta, la máscara se evapora y con ella el poema mismo, que deja de ser una obra para convertirse en un documento. Esto es lo que ha ocurrido con gran parte de la poesía moderna.

Al escoger esta poética de la «cuerda floja», como aquel que dice, donde la poesía no es confesión ni documento, y al reconocer la naturaleza precaria de todo lenguaje poético, Paz se percató, hacia fines de los años cuarenta, de que debía dirigir su fústica curiosidad hacia dos actividades paralelas: la poesía y el ensayo. A veces, es cierto, no pudo separarlos. Contra todos los imperativos racionales y geométricos, terminó juntándolos. Así, muchas veces cuando transitamos por la poesía de Paz —de las reflexiones introspectivas de *Libertad bajo palabra* a la pasión desesperada de *La estación violenta*, de las meditaciones orientales de *Ladera este* a la conciencia histórica de *Vuelta y Árbol adentro* — encontramos una creciente incorporación de especulaciones filosóficas y comentarios históricos, como si la percepción poética debiera sostenerse cada vez más sobre un razonamiento metódico. Lo contrario, es decir, la incorporación del procedimiento poético a la prosa, tal vez sea menos frecuente. Y sin embargo, tras su definitivo regreso a México, a principios de los años setenta, empieza a producirse una paulatina fusión de sus personalidades poética y política.

IV

TAL VEZ LO MÁS CRUCIAL sea que, bien escribiendo prosa o verso, bien sobre sí mismo o sobre historia, la experiencia que Octavio Paz invocaba sin falta era la poesía: atalaya desde la cual todo debate contemporáneo sobre cultura y sociedad podía ser atendido y juzgado. Para Paz, Poesía no era meramente la actividad de escribir versos, sino una manera, a la vez escurridiza e implacable, de acercarse a la condición humana. Fue el discurso poético el que le otorgó una autoridad moral fuera del tiempo, trascendiendo así a la historia misma. No es otro el argumento de *El arco y la lira* (1956), piedra angular de su poética, y algunas de cuyas líneas principales ya estaban presentes durante los años treinta y cuarenta. Para Paz, la Poesía es el núcleo alrededor del cual gira toda la cultura humana. También era, por tanto, el centro privilegiado desde el cual podía interpretarla.

Al recibir el Premio Alexis de Tocqueville, en 1989, Paz dijo:

Quise ser poeta y nada más. En mis libros de prosa me propuse servir a la poesía, justificarla y defenderla, explicarla ante los otros y ante mí mismo. Pronto descubrí que la defensa de la poesía, menospreciada en nuestro siglo, era inseparable de la defensa de la libertad. De ahí mi interés apasionado por los asuntos políticos y sociales que han agitado a nuestro tiempo.

Uno de los peores malentendidos que persiguieron a Octavio Paz a lo largo de su vida, y podría decirse que aún después de su muerte, es que ese descubrimiento y construcción de la poesía como plataforma para juzgar hechos históricos fue

interpretado como un intento por parte de Paz de erigirse en autoridad divina: especie de oráculo a la mexicana. Importa comprender que Paz siempre habló de la defensa de la *Poesía*, no del poeta. A diferencia de Shelley, quien alegaba que los poetas eran «irreconocidos legisladores de la humanidad», pensaba que había otra ley: la Poesía. ¿Pero entonces cómo distinguir, al decir de Yeats, *the dancer from the dance*? ¿Es acaso posible separar las opiniones personales e interesadas del poeta de los requisitos impersonales de la moral poética? Contestó con sencillez. La legitimidad de toda ciudadanía poética se encuentra no tanto en la dicción personal del poeta como en la capacidad que demuestre para incluir a los otros en su discurso. Esto es, la fascinante habilidad que posee el poeta para incluir a quienes se encuentran más allá de su propia experiencia personal incluso cuando —como el loco, o como el niño— hable consigo mismo.

A esta sencilla verdad le siguen otros corolarios. Más allá del poeta, está el poema; más allá del poema, está la Poesía; más allá de la Poesía, está el lenguaje; y más allá del lenguaje, están la Naturaleza y, por supuesto, el tiempo. Así como la Poesía habla a través del poema, es el lenguaje el que habla a través de la poesía y, por tanto, a través de cada uno de nosotros. Poesía y lenguaje fueron para él, en última instancia, dos horizontes ontológicos que, junto al tiempo, circunscriben la experiencia humana y ponen en claro los límites del sujeto. No es la persona quien construye el lenguaje; es el lenguaje quien construye a la persona. Y lo mismo vale para la Poesía, el poema y el poeta. Es la Poesía la que habla a través de todos ellos.

V

RESULTA CONSECUENTE identificar en esta declaración una polémica entre Paz y la mayor presencia filosófica de nuestro siglo: Martin Heidegger. En efecto, Heidegger pensaba que el último horizonte ontológico era el tiempo. Así, Heidegger privilegió el lenguaje, y en especial el lenguaje poético tal como lo maneja el poeta lírico —cuyo prototipo, a sus ojos, era Hölderlin—, porque la poesía revelaba el Ser, con lo cual el poeta pasaba a convertirse en lo que Heidegger llamó «el pastor del Ser»: *Hirt des Seins*. Paz pone distancia de por medio con respecto a Heidegger para acercarse a Wittgenstein, la otra gran presencia filosófica de nuestro siglo, para declarar que el poeta es el siervo, no el pastor de la Poesía, y que la meta de la Poesía no es Lenguaje, o ni siquiera el Ser, sino el silencio. Poco antes de fallecer, escribía:

El escritor dice literalmente lo indecible, lo no dicho, lo que nadie puede o quiere decir. Por tanto, todas las grandes obras literarias son cables de alta tensión, pero no eléctricos sino morales, estéticos y críticos.

Durante su estancia en la India había escrito, a su vez:

No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible.

Los críticos concuerdan, y con razón, en vincular estas ideas con el contacto que tuvo Paz con el pensamiento oriental, y en especial el budismo y su notoria abolición del sujeto. Pienso, sin embargo, que a pesar de la evidente importancia que el budismo y el pensamiento oriental tuvieron en Paz, él mismo preferiría que viéramos la experiencia poética no a la luz de una experiencia filosófica o religiosa dada sino como la condición suficiente de cualquier experiencia subjetiva. Me atrevo a sugerir, sin embargo, que a Paz sólo le interesaba Buda en tanto su silencio pudiera convertirse en meta del conocimiento y, por tanto, pudiera servirnos de modelo para comprender el fenómeno poético.

VI

IGUALMENTE GRAVE fue el malentendido con que fueron recibidas las posiciones políticas de Paz, en especial tras su regreso definitivo a México en 1971. Resulta a todas luces irónico que después de ese regreso haya habido temporadas en que Paz llegara a ser más conocido en México por sus opiniones políticas que por su poesía, mientras que en el resto del mundo (y en especial en Francia y Estados Unidos) la situación era diametralmente opuesta. Es precisamente durante estos años que Paz renuncia a su cargo de embajador en la India, en repudio del sistema de gobierno unipartidista mexicano; cuando también propone la llamada «crítica de la pirámide» contra las izquierdas mexicana y latinoamericana, muchas veces a través de sus revistas *Plural* y *Vuelta*. En su propia tierra, sus enemigos, cuya inmensa mayoría proviene de la clase privilegiada del partido oficialista, lo tildaron o bien de reaccionario y anticomunista rabioso, o bien de haber abandonado sus orígenes revolucionarios para abrazar las conspiraciones neoliberales del propio PRI y del imperialismo estadounidense. Es bien sabido que cuando Paz se atrevió a criticar públicamente las tendencias violentas del sandinismo en 1984, una turba organizada quemó al poeta en efígie frente a la embajada norteamericana. Poco después, la Unión Soviética se desplomaba con el resto del bloque socialista, bajo el peso de su autoritarismo e incompetencia. Paz recibió el Premio Nobel en 1990 y luego fue recibido triunfalmente en México, con todo y mariachis y botellas de tequila. Pero a pesar de esta victoria, sin importar que el sistema político mexicano en parte deba su reciente apertura gracias a sus fuertes y oportunas críticas, sin importar ni siquiera su propia desaparición, nadie en México ha tenido la delicadeza, sensibilidad o cordura de retractarse públicamente para tratar de limpiar este bochornoso incidente.

Incluso en Estados Unidos, donde se le aclama como poeta y pensador, se pasan por alto la gran mayoría de sus ensayos históricos y políticos, y su pensamiento se ve con desdén en ciertos círculos, en especial entre académicos estadounidenses de dudosa filiación ideológica. En algunas universidades del Oeste, por ejemplo, el nombre de Paz es anatema, debido en parte al absurdo resentimiento de un puña-

do de influyentes profesores méxico-americanos que se niegan a leer sus obras y a veces hasta llegan a prohibir su lectura a estudiantes. En cambio, en los tiempos turbulentos que corrieron a partir de los años setenta, lo que Paz celebró fue la causa de la libertad, y no precisamente la derrota de la izquierda o el desplome del comunismo. Poco antes de recibir el Premio Nobel escribió:

La libertad es la dimensión histórica del hombre, porque es una experiencia en la que aparece siempre el otro. Al decir sí o no, me descubro a mí mismo y, al descubrirme, descubro a los otros. Sin ellos, yo no soy. Pero ese descubrimiento también es una invención: al verme a mí mismo, veo a los otros, mis semejantes: al verlos a ellos, me veo. Ejercicio de la imaginación activa, la libertad es una perpetua invención.

VII

SÍ: LA POESÍA tiene derechos. Tiene el poder que proviene de un poder superior: la marginalidad a la que la modernidad ha relegado el discurso poético, incapaz de producir nada de valor, salvo tal vez las preguntas que la poesía siempre plantea. A saber: ¿Quién soy yo? ¿Por qué estoy aquí? ¿A quién amo? O ¿quién me ama a mí? La poesía tiene el derecho de inventarme mientras la escribo, tanto como yo invento al otro mientras el otro me inventa a mí. Así pues, la poesía no es sólo un derecho sino un ritual o ceremonia que comienza en el mutuo reconocimiento y termina en la experiencia que llamamos amor. Uno de los grandes poemas de su última época dice:

Memoria: cicatriz:
—¿de donde fuimos arrancados?,
cicatriz
memoria: sed de presencia,
querencia
de la mitad perdida.
El Uno
es el prisionero de sí mismo,
es,
solamente es,
no tiene memoria,
no tiene cicatriz:
amar es dos,
siempre dos,
abrazo y pelea,
dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra;
dos no reposa,
no está completo nunca,
gira
en torno a su sombra,
busca
lo que perdimos al nacer;
la cicatriz se abre:
fuente de visiones;
dos: arco sobre el vacío,
puente de vértigos;

dos:
Espejo de las mutaciones.¹

La poesía tiene el derecho a nombrar la libertad en nombre del lenguaje, y a nombrarse a sí misma en nombre de la libertad. Tiene también el derecho a cuestionar el lenguaje, y tiene el derecho a cuestionarse a sí misma, e incluso a destruirse a sí misma junto al lenguaje en nombre de la vida y del amor.

CODA

VI A OCTAVIO PAZ por última vez en vida el primero de abril de 1998. Había ido a llevarles flores a él y a su esposa Marie-José a la Casa de Alvarado, en Coyoacán, mansión colonial que fue su último hogar y hoy es sede de la fundación que lleva su nombre. El día anterior había viajado a México para presenciar un homenaje especial con motivo de su octogésimo cuarto cumpleaños. Esa noche me entristeció que se sintiera demasiado débil para asistir, y que ninguno de los amigos ahí reunidos lo pudiese llegar a ver. Había ido a Coyoacán con la esperanza de verlo, y tal vez de despedirme antes de regresar a Washington.

Era un día soleado, con aire de primavera. En cuanto llegué, Marie-José me informó que su esposo se sentía mal y que, por desgracia, no podía recibirme. Pensé: *Abril es el mes más cruel*. Maté el tiempo conversando con mis amigos Guillermo Sheridan, director de la Fundación, y Eliot Weinberger, el traductor norteamericano de su poesía, cuando de pronto volvió a aparecer Marie-José anunciando que su esposo había despertado y quería que lo llevaran al patio, donde brillaba el sol y una fuente cantaba. Vimos a Marie-José empujar la silla de ruedas. El poeta vestía un suéter grueso y una manta cubría sus piernas. A pesar de su aspecto débil y estragado, me llenó de emoción volver a verlo. Recuerdo haber saltado y estrechado sus manos. Perdido en el silencio, miró las mías y alzó un rostro radiante, todo dientes y ojos azules, rostro inocente que, sin embargo, permaneció callado. «Es sonrisa de amigo», dijo su esposa, como traduciendo la cortesía. Pero tanto él como yo sabíamos que no quedaba nada que decir, salvo tal vez lo indecible, que ni uno ni otro dijimos, porque en realidad ya lo sabíamos.

Mis amigos llegaron a recogerme. Musité torpes despedidas, y como de costumbre, a Octavio le di un abrazo. Al tiempo que cruzaba la puerta de esa casa colonial, con su fuente cantarina, no pude evitar una última mirada hacia atrás y pensar que ésa era seguramente la última vez que le vería. No me abandona la tristeza que sentí en ese momento. Sí sé, en cambio, que esa sonrisa, esa mirada, ramo azul, y, sobre todo, ese magnífico silencio suyo nos protegerán y sostendrán, a sus lectores y sus amigos, durante el próximo milenio. Tal vez más ●

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE MAURICIO SANDERS Y EL AUTOR

¹ *Obra poética* (1935-1988). Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 758-759.

¿Águila o sol?

ADOLFO CASTAÑÓN

ES CURIOSO que el libro de poemas en prosa *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz haya tenido que esperar cincuenta y dos años —cifra del ciclo solar azteca— para ser publicado en forma singular, vertido al italiano por el poeta Stefano Strazzabosco en una traducción limpia y compacta como una piedra lavada por el río del tiempo. *¿Águila o sol?* ocupa un lugar clave en la biografía literaria de Octavio Paz. Este libro llegó a las manos de Alfonso Reyes a través de Rufino Tamayo, quien desde Nueva York lo envió por correo a México. En la carta que le manda Octavio Paz a Alfonso Reyes —recogida en el epistolario preparado por Anthony Stanton para el Fondo de Cultura Económica— se lee: «le envió el manuscrito de *¿Águila o sol?* Como usted verá al leerlo, se trata de un “volado” en el que se apuestan muchas cosas. Ojalá que usted no lo encuentre indigno de mis manuscritos anteriores. Ojalá también que Tezontle pueda publicar este librito. Si se tropieza con dificultades económicas, le ruego que me lo diga. Acaso por un sistema de “suscripciones” o a través de otros artificios puedan obviarse los obstáculos financieros. Me doy cuenta perfectamente de que se trata de un libro de venta difícil».¹

El libro iría acompañado de cuatro ilustraciones de Tamayo. La respuesta de Alfonso Reyes —23 de febrero de 1951— no se hizo esperar ni su entusiasmo dejó de tocar las inevitables cuestiones prácticas: «Con su carta de enero me llegó *¿Águila o sol?* Muy bienvenida. Ya procedemos a “Tezontlear”, y ya le diré qué arreglo económico le propongo, pues en esta casa de la Cenicienta andamos como de costumbre». El libro finalmente se publicaría hacia fines de ese año, «sería un “Tezontle chico”» que vendría a costar unos dos mil pesos, de los cuales Octavio Paz abonaría mil. La edición venía cuidada por Alí Chumacero y el tipógrafo malagueño Julián Calvo.

¹ Octavio Paz a Alfonso Reyes, 29 de enero de 1951, p. 137.



Publicado en 1951, *¿Águila o sol?* es una de las encrucijadas que orientan hacia su plenitud la obra de Octavio Paz. El breve libro está escrito en medio de esos años milagrosos, entre 1949 y 1950, en que se suceden y agolpan bajo la pluma de Octavio Paz *El laberinto de la soledad* (1949), los primeros papeles de *El arco y la lira* y el primer ensayo sobre Rufino Tamayo, para culminar en 1957 con *Piedra de sol* y *La estación violenta*. Son años de intensa búsqueda y exploración fecunda.

Cabe decir que de los cincuenta poemas que incluye la primera edición de 1951, aquí sólo se traducen los veintitrés que pertenecen a la sección titulada «¿Águila o sol?» y se excluyen las secciones «Trabajos del poeta» y «Arenas movedizas».

Antes de ser título de un libro de poemas en prosa, «¿Águila o sol?» es una pregunta que los niños y adultos se lanzan en México con expresión retadora cuando dejan una decisión a la suerte resuelta por una moneda lanzada al aire, por un *volado*. *¿Águila o sol?* es la pregunta ritual del volado a cuyo alburero resultado todos los mexicanos nos rendimos. Por eso el libro de Octavio Paz que trae este nombre tiene algo de premonición, de apuesta, reto y desafío. «Se trata de un volado», como dice el mismo Octavio Paz a Reyes, es decir, para rascar los sentidos de la voz mexicana: de un juego y de una jugada fuera de la norma. Recuérdese que *¿Águila o sol?* es el primer libro del poeta Octavio Paz donde éste practica el poema en prosa.

¿Águila o sol? Convoca, en el tiempo mexicano, la sombra del azar, el albur del juego, el juego de palabras. Quizá por eso habría que leer este libro como un libro augural —como un calendario, como por lo demás han comprendido perfectamente los editores italianos—, como cartas de una lotería o de un tarot cuyo ganador sería el que reparte las cartas, el que las anuncia y las dice, el conductor del juego, el poeta-lector que echa el volado y pregunta: *¿Águila o sol?*

En la pregunta del volado «¿Águila o sol?» está presente la dualidad de los dos signos míticos de la identidad mexicana: el águila que simboliza la ciudad de los hombres y de la política, el águila que simboliza al político, como bien sabía Paz: «De un hombre que ve de lejos a sus víctimas y las sorprende desde los aires, rápido, para el ataque y para la huida, verdadera ave de rapiña, se dice que “es muy águila”», «águila silenciosa y voraz, agudo pico, garras

terribles y alas poderosas» («Política de altura», en *Obras completas*, tomo XIII, p. 394).

El sol, por su parte, es el símbolo mismo de la vida, pero también el padre de la sequía, el ojo sin párpados de lo sagrado que acecha, el símbolo de Huitzilopochtli y el ojo inmóvil de Lautréamont.

La pregunta que apuesta por un destino todavía no decidido —el poeta tiene treinta y cinco años— le señala una disyuntiva desde nuestra lectura: ¿elegirá la ciudad de los hombres, iniciará desde el poema en prosa el camino de la narrativa (recuérdese que a la hora de escribir ese manuscrito Octavio Paz está muy cerca de Juan José Arreola), o bien escogerá buscar las ciudades sagradas de lo solar e iniciará una heliomaquia? O bien el poeta haría de la convivencia fecunda de estos dos polos —águila y sol— un método para vivir la vivacidad a través de la escritura y la contemplación. De ahí que el autor sea consciente una y otra vez de que «el tiempo se abre en dos» y de que es «hora del salto mortal», hora de lanzarse a sí mismo al aire del azar como una moneda viva y ver de qué lado se cae. Todo está en manos del azar pero toda excepción tiene una regla y cualquiera que haya echado volados una y otra vez sabe que a veces la moneda no da ni cara ni cruz ni águila ni sol, sino que se queda erguida de canto, imantada como por una vida propia, de pie como el poema que ha cortado el cordón umbilical con su autor y va solo en busca de sus lectores. Por eso *¿Águila o sol?* cuenta en filigrana una historia, intenta responder a una pregunta que a su manera cada uno de los textos plantea: ¿cuál es el lugar del canto? ¿Cuál es el sitio desde donde debe escribir el poeta moderno? La búsqueda del lugar del canto, del punto de partida desde donde sería posible la palabra es el hilo conductor de este libro que concluye buscando «salidas», «puntos de partida», líneas para llevar «hacia el poema». Ese lugar del canto se sitúa evidentemente en un altiplano mental, en un desierto o arena.

El hecho de que la primera sección de *¿Águila o sol?* se llame «Trabajos del poeta» y antes se haya llamado «Trabajos forzados» debe llamar la atención. Los «trabajos forzados» son los que realizan los presidiarios, y esa expresión, ahí, sugiere que el joven poeta de treinta y cinco años que escribe esas páginas tiene, ya desde entonces, conciencia de ser un presidiario: más todavía, un cautivo de por vida en el castillo de la poesía y la literatura.

El motivo del poeta como prisionero no ha sido ajeno a la poesía moderna. Ahí está el libro de Jules Supervielle, *Le forçat innocent* (El presidiario inocente), que seguramente Paz no ignoraba, como tampoco ignoraba las imágenes carcelarias de Arthur Rimbaud o de Lautréamont. Sin embargo, el compromiso de Paz con la imaginación de la pérdida o privación de la libertad como una metáfora adecuada para interrogar su propia vocación poética va mucho más allá, como muestra el afortunado título que abarcará toda la producción

poética de su primera época: *Libertad bajo palabra*. Al que está prisionero de por vida por su propia vocación, la única «salida» que le es dable imaginar es la de una «libertad condicional», la de una «libertad bajo palabra» de la cual se hará merecedor si cumple puntualmente los «trabajos forzados», los «trabajos del poeta» que le han sido encomendados. El primero de esos «trabajos» pone al lector ante un paisaje alucinante, demencial. Estamos ante una de esas escenas abigarradas donde proliferan y pululan las criaturas monstruosas: «Tedeavoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio», como las que caracterizan la pintura flamenca del Bosco o de Brueghel el Viejo. También podríamos estar ante uno de esos paisajes medievales donde se exponen simultáneamente *Las tentaciones de San Antonio en el desierto*. De hecho, cuando en la breve introducción de *¿Águila o sol?* Octavio Paz dice: «Hoy lucho a solas con una palabra», está señalando el carácter de ese combate singular y solitario que debe emprender quien decide luchar con el demonio (el demonio de las palabras) para intentar romper el hechizo de sus inclinaciones y declinaciones. El resto de los «trabajos del poeta» está marcado por la idea de la purificación, pues ese combate íntimo es ante todo una lucha con y contra la suciedad y la cobardía del lenguaje público y privado.

Cada uno de los veintitrés textos (veintidós más la introducción) que comprende este libro se erige como retablo, como *misterio* en el camino doloroso y jubiloso de esta vocación apasionada que se pregunta a cada instante ¿águila o sol, cuál es el lugar del canto? Libro de salidas fuera de la «pirámide de lágrimas», fuera del *Laberinto de la soledad*, *¿Águila o sol?* es, como se ha dicho, el libro donde más clara es la filiación, la afinación surrealista de Octavio Paz. No en balde está fraguado como una serie de poemas en prosa. Pero *¿Águila o sol?* es un libro, como bien ha sabido señalar Guillermo Sucre, desde donde arranca esa «nueva exploración del lenguaje que la literatura hispanoamericana —y no sólo la poesía— ha venido explorando desde los años sesenta». La clave tensa de esa exploración está en la combinación y fusión, de un lado, de la fuerza sensible, sensitiva y contemplativa, y del otro en la dolorosa y gozosa intensidad con que el poeta deja estallar en su interior la confianza en el lenguaje. Es un libro de monólogos dramáticos donde el «yo elocuente» es un yo inestable, itinerante, nómada, pues tan pronto le da voz al poeta adolescente que se autorretrata como se la presta a la Diosa dolorosa que se autoconsagra en «Mariposa de obsidiana» (implícitamente dedicado a Tonantzin-Virgen de Guadalupe), uno de los poemas «salidas» donde mejor se transparenta la condición profética del poeta que ha sabido asumir la figura del mitógrafo y vivir como propios los mitos y arquetipos nacionales. Paz sabe bien lo que dice, *lo que lo dice*, el aliento que lo habla y lo hace digno de sus sueños, merecedor de su lenguaje. Esta autoconciencia es la que recorre este breve libro augural

que —así lo demuestra la traducción al italiano—, lejos de haber envejecido, brilla hoy como una moneda recién acuñada.

La edición original llevaba en la portada un dibujo de Rufino Tamayo donde se veía una mano echando al aire un volado, una moneda que en su trayectoria espiral iba preguntando *¿Águila o sol?* Cabe subrayar que el título del libro lanza una pregunta, y la deja suspendida en el aire: *¿Águila o sol?*

Además, al artista oaxaqueño está dedicado el poema en prosa titulado «Ser natural. Homenaje a Rufino Tamayo». Hay que recordar que, por esos años —precisamente en noviembre de 1950—, Tamayo expuso por primera vez en París y Octavio Paz escribió el ensayo de presentación que acompañaba dicha exposición. En ese ensayo habla Paz de la «ferocidad» y la «rabia lúcida» que llevan a Tamayo a pintar el «reverso de la medalla, el rostro nocturno de la sociedad contemporánea»: «La pared ruinoso del suburbio, la pared orinada por los perros y los borrachos, sobre la que los niños escriben palabrotas. El muro de la cárcel, el muro del hogar, el muro del dinero, el muro del poder». Paz concluye que sobre ese muro Tamayo ha pintado «algunos de sus cuadros más terribles». Cabría añadir que también contra ese muro —el muro de la historia— está escrito este libro de poemas en prosa; con él se afirma la conciencia crítica del poeta que ya está consciente de que el lenguaje no está dado: «Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible, un trozo de cielo, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo».

Por último, unas palabras sobre el diseño del libro y sobre los dibujos de Juan Soriano. En la edición traducida al italiano, cada poema está señalado por una página falsa, pero el tipógrafo ha tenido el cuidado de imprimir en cada una de esas páginas falsas en una columna vertical la serie de los veintidós números romanos de que consta la obra y el título del poema respectivo junto al número romano. Este concepto tipográfico presta al libro una cierta apariencia de reloj o de calendario, además de manifestar en cada momento la «hora» que da cada texto, el lugar que en el conjunto del libro ocupa cada poema.

Sobre los dibujos de Juan Soriano cabe decir que manifiestan con soberana sencillez y elegancia un diálogo, tanto con los poemas en prosa de Octavio Paz como con la pintura de Rufino Tamayo. Es como si Soriano hubiese ido a la raíz que en el subsuelo imaginario comunicó por un momento a Rufino Tamayo y a Octavio Paz ●

Hasta siempre, Juan Gelman

MARTHA L. CANFIELD

El 14 de enero pasado, en la Ciudad de México, donde vivía desde hacía varios años, se nos fue Juan Gelman. Sin embargo, como decía Eduardo Galeano, vinculado a él por una antigua amistad, en su caso «la muerte miente». Su voz permanece dentro de nosotros y permanecerá aún en las generaciones venideras, porque él ha sabido entrar en lo profundo de nuestras almas, expresar nuestras angustias y nuestros dolores más tremendos, dándonos todavía esperanzas. Él ha sabido reinventar la lengua española —o mejor debería decir la española-argentina, con todas sus variantes usadas y evocadas con amor y nostalgia en su largo exilio—, ha sabido renovarla para decir lo indecible, para golpearnos con fórmulas inéditas que no eran un «juego», sino el producto de una profunda y auténtica necesidad: la de expresar situaciones y sentimientos que a él y a cada uno de nosotros nos pueden parecer únicos, y por lo tanto nunca dichos anteriormente.

Juan Gelman había nacido en Buenos Aires el 30 de mayo de 1930, hijo de emigrados judíos ucranianos. Muy pronto abandonó los estudios universitarios para dedicarse a la poesía, y desde el principio buscó un lenguaje experimental y al mismo tiempo radicado en la realidad histórica y social. Su realismo crítico e intimista está combinado con una concepción de la poesía como expresión de la aventura verbal que acepta el compromiso político y que se recrea gracias a un constante interrogarse como forma de resistencia a la barbarie.

Entre 1968 y 1975 participa en la revista *Crisis*, junto con numerosos exponentes de la literatura «militante» argentina y uruguaya, entre los cuales está el ya citado Eduardo Galeano. Poco después, la dictadura militar lo obliga al exilio por doce años, que transcurre en parte en Roma, y luego en Madrid, Managua, París, Nueva York y finalmente en México. La trágica historia del hijo y de la nuera embarazada, secuestrados por las fuerzas del régimen y luego declarados *desaparecidos*, hasta la tardía confirmación de la muerte de Marcelo en 1990 y la sucesiva identificación, en 1999, de la nieta, dada en adopción a una familia uruguaya, han sido casos de crónica internacional que han movilizado durante años a los intelectuales de todo el mundo civil. Y a ese propósito Gelman ha reiterado siempre que, mientras luchaba para que la locura terminara y los culpables pagaran, como poeta había recuperado en la subjetividad del pensamiento el espacio en donde seguir cultivando el amor por la vida.

Su obra, traducida a más de diez idiomas, ha recibido una enorme cantidad de premios internacionales, de los que recordamos, en Argentina, el Premio Nacional de Poesía en 1997; en México, el Juan Rulfo, en 2000; en Italia, el Lerici Pea, en 2003; en España, el Reina Sofía de Poesía, en 2005, y el Cervantes, en 2007.

Los rasgos característicos y únicos de su poesía se pueden resumir en tres puntos:

1. La introducción de formas y vocablos procedentes de la lengua coloquial, incluso el uso del pronombre *vos* en lugar del *tú*, rasgo emblemático de la variante dialectal argentina.

2. Las citas y las paráfrasis, a través de las cuales el poeta logra unificar textos consagrados por la tradición y textos de la cultura popular. Por ejemplo, en el poema «Carta abierta», el verso «alma a quien todo un hijo pena ha sido» remite al célebre verso de Quevedo «Alma a quien todo un dios prisión ha sido». En cambio, en los textos procedentes de la cultura popular

sobresalen las palabras del tango, es decir del lunfardo, jerga típica de los arrabales e incluso de la delincuencia, lo cual, en la órbita de la poesía, constituía una evidente transgresión. En la preferencia por las citas y la reescritura como formas de apropiación, nunca pasiva, del discurso ajeno, Gelman resulta en afinidad con el grupo francés del *Oulipo* y con el culto que rendían a la *prothèse littéraire*, grupo al cual estuvo también vinculado Julio Cortázar.

3. El constante aflorar de la temática política. Ya antes de Gelman, los temas políticos, en particular la Revolución soviética y la Guerra Civil española, habían aparecido en la obra de Raúl González Tuñón, y se difundieron en la Generación del 60. Pero en Gelman la temática política resulta inseparable de la personal; y eso se puede entender muy bien después del golpe de 1976, con su triste secuela de muertos, desaparecidos y exiliados, entre los cuales se contaron los dos hijos de Gelman (la hija poco después fue liberada), su nuera y la criatura nacida en la prisión, así como el mismo poeta. No obstante, sería reductivo considerar su obra sólo *poesía política* o *poesía comprometida*. El arma empuñada por Gelman es sobre todo la palabra, por lo cual lo suyo no es simple *denuncia*, sino búsqueda y voluntad de forma. La transgresión de la norma lingüística se transforma en un sistema para recuperar el poder creador de la palabra, renovando el sentido de la vida. Así, historia personal e historia colectiva se anudan, a través del dolor del padre, que se vuelve al mismo tiempo padre/madre lacerada, el mundo se feminiza y la palabra se vuelve la imagen especular del aire renovado y el umbral de la tanto anhelada libertad.

Por todo lo que nos has dado, queridísimo e imperecedero Juan Gelman, por todo lo que de ti nos queda, no puedo decirte adiós. Entonces, con palabras de raíz popular que a ti sin duda te habrían hecho sonreír: *no te digo adiós, te digo hasta siempre* ●

Gelman, la memoria o cómo derrotar la derrota

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

LA MEMORIA en Juan Gelman se convierte, más que en otros poetas, en motivo y energía para la construcción del presente, en sustancia fundamental de la palabra por venir, en nominación del tiempo. Para el poeta la historia no es el acontecimiento pretérito sino la presencia del ayer en el momento que transcurre y en el horizonte del mañana, es sueño y es constancia tangible de lo vivido y por vivir. Dolor y sufrimiento por las ausencias, alegría por su evocación, por la permanencia de sus significados y el sentido de sus presencias, de sus vidas; razón de existir y morir de manera simultánea, reconocimiento de que no se puede claudicar en tiempos de paz contra el agravio, de que no se puede dejar en paz a la injusticia por razones de salud mental, de que las emociones no se pueden guardar en eufemismos y en silencios. La palabra no puede nacer sin riesgos semánticos, sin atributos, sin cargas y reminiscencias, sin marcas, sin voces de los muertos que imaginaron ser, que lucharon por el ser. Gelman lo resumía así en la crónica de la aparición de su nieta tras una larga, penosa e indefectible insistencia en todos los ámbitos: ella estaba viva y había sido entregada a los militares, y ante mi pregunta de si no había sentido la necesidad de abandonar una búsqueda que se advertía inútil, poco menos que imposible, como la exigencia de los restos de su hijo y de su nuera, asesinados por la dictadura argentina: «El hombre no debe renunciar a la memoria a cambio de la comodidad y la placidez que da el olvido, porque el hombre ¿es memoria o qué?».

En Juan Gelman la palabra no es certeza, es hito, es señal de múltiples caminos. Comparte con la mayoría de los escritores la conciencia de la inutilidad de la poesía y la pregunta simultánea: ¿por qué entonces seguir cultivándola, por qué lo mismo no es lo mismo al ser revelado en y por el poema? La poesía de Gelman nos ofrece una visión del pasado inconcluso, de un ayer abierto a la vida que transcurre, a la mente y la

sensibilidad en proceso de aprendizaje, en la praxis. Hay acontecimientos históricos cuya caducidad no ha tenido lugar, permanecen archivados o encapsulados, ocultos como los rollos del Mar Muerto. Hay raíces humanas emergentes desde los profundos y hondos juegos del lenguaje, de la oralidad y de la escritura, de la gestualidad cotidiana, de lo extraordinario y lo divino, de lo mundano y lo íntimo. *En el hoy y mañana y ayer* (antología personal, UNAM, México, 2000), *Pesar todo* (antología, FCE, México, 2001), *Valer la pena* (Era, México, 2001), *País que fue será* (Era, México, 2004), *De atrasalante en la porfía* (Seix Barral, Argentina, 2008), títulos recientes escritos en México, apoyan este ejercicio reflexivo sobre una de las vetas más relevantes en la poesía gelmaniana: exploración y rescate del tiempo, de los sucesos de un ayer insepulto, abierto aún al escrutinio y la conciencia en tránsito.

A la manera de Vallejo en su conjugación invertida del tiempo y de los neologismos, Gelman disloca los acontecimientos para crear espacios abiertos a cualquier posibilidad: «Así vendrán tristumbres, la madre general, las deudas del olvido» («La sed»), o «Allí pasó mañana. Tiembla de siempre en nunca más» («Vínculos»). La invocación del futuro en un ayer que no debió ocurrir de la manera como se vivió, sino en la forma como se escribe en el presente. «La lengua del dolido jadea de amores indecibles, apenas entrevistados, como fuegos que le acechan la boca y ningún daño apaga y arden en lo que no será» («Interrupciones»). Pero lo más trascendente de esta posición indeclinable del poeta y del hombre de principios, del individuo ético que asume su responsabilidad ante la palabra hasta las últimas consecuencias, es no contagiar el edificio poético con la ideología, no sujetar las búsquedas estéticas a la moral que rige su militancia, su insistente y denodado esfuerzo por extraer la verdad del pasado, por su reclamo de justicia. No obstante, dicha actitud ética sí se refleja en los contenidos de su poesía, sí habla a través de sus versos y de su respiración, de sus tonos. Mas no la conforma como una poesía política, pedagógica o moralista; por el contrario, la conciencia de los motivos que avivan la pena no sólo por los hijos torturados y desaparecidos, por la patria violentada, sino por los ausentes antes de tiempo, por lo que debía ser y no fue, empuja hacia la liberación de lo poético atendiendo únicamente a la responsabilidad de sus propios impulsos, de la revelación de sus enigmas, de la aparición del conjuro en la forma y el momento en que la propia sed de decir lo exige; la poesía responde a sí misma.

**La emoción entre mi vida y
la conciencia de mi vida
es una continuidad que no
me pertenece**

(«Torcazas»)

**Siniestra corte es la memoria /el sentido
normal del padecer /pequeño
sería así el pasado
en un rostro que nunca supe dónde
está**

[...]

**La memoria no se quiere apagar/
lo sabe
el animal dolor/razón
del gran silencio/sombra
de lo que ya no fue /vacío
lleno de rostros.**

(De *Incompletamente*)

Insuficiencia del existir y precariedad en el decir, mueca de ironía y de burlón silencio en la negación oximorónica de todo lo que no nos pertenece, y por lo mismo es nuestro. Negar afirmando, afirmar negando, a la manera como lo hicieron los místicos y barrocos. Gelman ya lo apuntaba en sus poemas de 1961, en su «Arte poética»: «Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío [...] A este oficio me obligan los dolores ajenos [...] todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre». Nada es tan lógico como el hablar de los niños, nada tan sincero como su forma de nombrar la realidad, de concebir la función de la lengua, tan cercana al sentir y al imaginar, a la noción del tiempo y de la vida, en donde la muerte no tiene ni tendrá lugar, como lo sugería Dylan Thomas, y el amor es simplemente energía para el juego o para la vida que es juego. La ternura de Gelman parece provenir de un diálogo con sus hijos y sus nietos, con el Juan que goza descubriendo las suertes que se pueden realizar con las palabras por sus contigüidades y sus continuidades, por sus contextos y sus pretextos, por sus trastocamientos y errancias.

Juan no es poeta de un solo registro. Su obra no se circunscribe a una propuesta estética determinada, a un estilo o una voz específicos, sino

a épocas diversas en las que han brotado contenidos y formas distintas pero sin perder vínculos con el pasado, sin abandonar recursos técnicos de otras circunstancias, de escrituras que se deslizan en otras direcciones emotivas y racionales. *Leitmotifs*, marcas, señales, signos, imágenes, indicios, guiños, pueden también hallarse en poemas que poco tienen en común con libros gestados en diversos tiempos en la vida y las situaciones del autor. Por lo mismo, la poesía de Gelman no cae en un solo gusto, no encaja en una misma lectura. Lo que en un libro o en unos versos figura como sugerencia o esbozo, en otros poemarios se despliega sin concesiones, radical y consciente de sus riesgos. No me refiero de manera exclusiva a la utilización de las barras y a ese discurso entrecortado que refiere Evodio Escalante en el prólogo a *En el hoy y mañana y ayer*, o a la recurrencia de neologismos y efectos fonéticos, o a la presencia indiscutible del dolor, a la pérdida, al exilio, a la dimensión de lo sagrado que, anota Eduardo Milán —en *Pesar todo*—, es «la dimensión de la sobrevida o del sobreviviente» y de allí a la búsqueda de «las dimensiones olvidadas de la lengua en *Dibaxu* (1985)», porque, aunque están presentes tales rasgos, es innegable, no siempre usó Gelman las barras ni siempre fue un discurso de tajos, ni vivió siempre en el exilio, aunque tal vez la noción de la mudanza sí haya estado en el sentido de pertenencia e identidad del poeta por su propia biografía familiar, por su estrecha convivencia con el ruso y los recuerdos de una geografía paterna, por la sombra histórica del judío errante. Dejo de lado la infancia, el juego, también la carga política que pueda influir en la lectura de su obra, o el peso de lo ético sobre lo estético. Hallo en la poesía de Juan una recurrencia de fondo y un humor sutil para tragarla, para enfrentar la derrota: «Nunca fui dueño de mis cenizas, mis versos, / rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte» («Arte poética»); «a gelmanear a gelmanear les digo / a conocer a los más bellos / los que vencieron con su derrota» («Héroes», en *Cólera buey*, 1962-1968).

**Nada es tan lógico como el hablar
de los niños, nada tan sincero como
su forma de nombrar la realidad**

El mito de Prometeo resuena en esa declaración gelmaneana donde la «tristumbre» adquiere sentido y carta de naturalización por lo vivido, pero sobre todo por la ausencia, por los ancestros y los nietos, los hijos y los sueños, por la condición humana, por un dios desmemoriado, por los desaparecidos, por la lucha y su dolor sin frutos: «Alma que sólo ves un animal herido al fondo del espejo: cesa ya de jadear» («El espejo»). El héroe (poeta) está consciente —como lo advertía Thomas Carlyle— de su heroísmo en la derrota, de su lucha sorda e inútil, pero al fin lucha en medio de la nada, de la muerte. Como lo expresa en su poema «Babas»: escriben papeles que nadie alcanza a ver. Gelman no encaja en el héroe-poeta de Carlyle representado por la figura de Dante, triunfal en su emergencia del Infierno (del poema), donde salva y condena, según sus filias y fobias políticas, donde el florentino se advierte al lado de los grandes genios literarios.

Gelman, por el contrario, se visualiza como sobreviviente, como el personaje sujeto a la roca de la memoria embestido por los recuerdos y los nombres, los rostros anónimos, el pájaro libertario y la rama de lenguaje rota, la palabra que lo nombra y que lo borra al mismo tiempo. La inutilidad del nacer, pero más del morir, el caer estentóreamente en el silencio absoluto, el que duele en carne viva, con dos filos: la memoria del dolor y el dolor de la memoria. La derrota está en el nombrar, en el decir lo que es pero ya no es, en el pronunciar la palabra *pájaro* para decir *libertad* y dejar un hueco en la palabra, un silencio que exige otra palabra para denominar el deseo, para hacer la luz.

«Cómo sabe Andrea que la poesía no tiene / cuerpo, no tiene corazón y / en su hálito de niña pasa o puede pasar / y habla de lo que siempre no habla / [...] / Un día sabrá que existieron como ella misma, / entre lo imaginario y lo real. / ¡Ah, vida, qué mañana / cuando termines de escribir!» («¿Cómo?»).

La poesía de Gelman está sembrada de símbolos que transmiten un mensaje, que transportan una ofrenda, que refieren un juego de voces del pasado que no cesan de trinar, de aletear, de volar. Toda su obra está poblada y plagada de alas. Aves de todos los colores y estaciones, de todos los estados de ánimos. La ética de Gelman, su ideología, se vuelca en un misticismo *sui generis*, en una abierta admiración por los místicos, pero al mismo tiempo en el descreimiento de sus alcances, de sus encuentros con la divinidad y su metafísica. A su manera, Gelman acude a estos ejercicios ascendentes a través de la palabra para extasiarse, para salir fuera de sí y contemplar, si no a Dios, sí a la belleza de la creación, al amor de ser, al amor por el ser.

Y de una gran hermosura gozan sus versos en *Notas y comentarios*, lo mismo que en *Dibaxu*. No «le ganó la tenurita», como escribe Evodio Escalante, sino la soledad, el descubrimiento del solo que dialoga consigo y sus pesares, que indaga más allá de sí. Como lo había ya hecho en *Los poemas de Sydney West* (1968-1969) en Argentina y lo hizo más tarde en *Com/posiciones* (1984-1985) en el exilio francés, en los que nos ofrece huellas de otros mundos, testimonios de vidas sometidas al olvido. Arquetipos, diría, pensando en Jung. La imaginación del poeta revive acontecimientos y nombres no pronunciados, sólo dichos por otros poetas y sabios que se revelan en la escritura apócrifa. Puede ser la impronta de Gallagher Bentham o las preguntas de Sammy McCoy en un Lejano Oeste, o la carnalidad del misterio que envuelven los rollos del Mar Muerto. Juan desentierra la memoria para llegar a la misma conclusión que Ramprasad: «cuando la Muerte te haga prisionero / tu casa / ¿de qué te servirá?». Mientras tanto, para quien lee esta sencilla reflexión, el poema funge como el ave que trae una ramita de olivo hasta el arca de Noé como señal de que hay tierra firme, de salvación, de continuidad de la vida.

Gelman, como casi todos los poetas, vuelve al punto de partida donde lo estremecieron las incertidumbres y comenzó a ser lo que era, lo que sería, lo que es, lo que fue. «En mi corazón se agitan pájaros que en él sembraste / [...] / Pero no puede ser. Porque estás en mí, tan viva en mí, que si me muero a ti te moriría». (De *Violín y otras cuestiones*, 1956). Convicción no es dogma, sino deseo, y el poeta ya en su madurez exclama: «El día que el corazón aprenda a leer y a escribir / se verán grandes cosas / [...] / será un gran día, encontrarán / la palabra que se perdió / hace millones de dolores. / Véase lo que pasa: / el día que vino y se fue / será un gran día». («El menos pensado», en *País que fue será*). En los escombros del idioma, en los vestigios de la civilización, en el subsuelo del habla, en fosas comunes de la humanidad, en el exilio de algún paraíso o de algún infierno, en el *pío-pío* del tío Juan que gusta de cantar desde la fosa, en las pisadas sobre el agua de un sueño paterno o de un abuelo que amarró una carta a la pata de un pájaro que voló de país en país buscando el cielo, Gelman lee con esa voz que aspira la derrota y nos hace escuchar el ritmo, sí entrecortado, sí difícil, sí doliente, sí incrédulo de las palabras, sí mordaz, sí, a *Pesar todo* •



Revisando el cine mexicano*

PAUL JULIAN SMITH

REPITIENDO Y RENOVANDO

En octubre de 2008, una edición especial de la revista cultural *Letras Libres* puso en su portada una imagen evocativa, basada en un grabado del siglo XIX, del Zócalo de la Ciudad de México. A la izquierda está la catedral, que se ve como siempre se ha visto, pero a la derecha, perfectamente preservado, está el templo azteca, destruido hace mucho tiempo, que originalmente se encontraba en ese lugar, con todo y la bandera mexicana, izada con orgullo en su cima.

Dentro de dicha edición se publicó una colección de ensayos consistentes en versiones alternativas (o «revisiones») de la historia mexicana que imaginaban (como en la imagen de la portada) que las culturas española y azteca habían llegado a un acuerdo, o incluso que las civilizaciones indígenas habían conquistado a los conquistadores y sobrevivido hasta nuestros tiempos. De acuerdo con el editor de la revista, «México es, para bien y para mal, lo que es. Pero pudo haber sido de otro modo». Estos «pasados imaginados» o «Méxicos invisibles» son «fantasmas», utilizados para «combatir el determinismo histórico y la resignación intelectual».

Este primer capítulo explora algunas revisiones recientes de la narrativa nacional del cine mexicano, que quizá son similares a las sugeridas por *Letras Libres* en el caso de la nación mexicana, y las cuales ofrecen perspectivas radicalmente diferentes en cuanto al desarrollo de este cine. Estas revisiones son: la edición especial de *Artes de México*, titulada precisamente «Revisión del cine mexicano», que se enfoca en la llamada Época de Oro; la reinterpretación de Julia Tuñón de dicha Época de Oro desde la perspectiva de género y estudios de la mujer (una aproximación feminista mucho menos familiar en México que en Estados Unidos o el Reino Unido); y dos recientes estudios de caso sobre el cine mexicano, del Reino Unido y México, por Andrea Noble y Lucila Hinojosa Córdova respectivamente. El capítulo concluye con una discusión de tres largometrajes

* Primer capítulo de la primera parte, «Setting Scenes», del libro *Mexican ScreenFiction. Between Cinema and Television*. Polity Press, Cambridge, Reino Unido y Malden, Estados Unidos, 2014.

del milenio que ejemplifican este proceso de revisión (de repetición y re-creación) que he propuesto como un proceso central del cine mexicano actual y su relación con el pasado. No es coincidencia que los tres traten el tema de la adolescencia, emblemática en un cine que, a pesar de una larga y rica historia, todavía se contempla a sí mismo como algo inmaduro y subdesarrollado.

Pero primero debo plantear unos cuantos comentarios sobre el concepto de «revisión» que propongo. En un contexto historiográfico, el término «revisionismo» tiene matices en inglés que son contradictorios, e incluso perturbadores. Por un lado, se usa en casos de transparente deshonestidad ideológicamente motivada, como la negación del Holocausto; pero también se utiliza, como en su cognado en español, para nombrar un proceso continuo y necesario en el que las ideas canónicas son cuestionadas, y se citan nuevos materiales y nuevas hipótesis.

De igual forma, de acuerdo al *Diccionario* de la Real Academia Española, «revisionismo» es la «tendencia a someter a revisión metódica doctrinas, interpretaciones o prácticas establecidas con la pretensión de actualizarlas». De esa manera es como entiendo «revisión» en el contexto del cine mexicano, independiente de lo que puedan ser las versiones sucesivas de este fenómeno. En palabras de *Letras Libres*, de nuevo, dichas revisiones luchan contra el determinismo histórico y la resignación intelectual. Segundo: si he de retornar a un modelo teórico que es ahora un poco obsoleto, la revisión como se presenta aquí es un «suplemento» en ambos sentidos del uso que da Jacques Derrida al término: es tanto la inserción de un elemento adicional que sirve para llenar un hueco o ausencia, o el reemplazo de un elemento existente con uno nuevo. Sugiero que la lógica de la revisión, entonces, como es el caso del suplemento, es tanto cumulativa como sustitutiva.

Este proceso es visible incluso en el menos ambicioso de mis materiales, la edición especial de *Artes de México*, que se originó en una exhibición de fotografías de las leyendas del cine mexicano llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes en 1990 (el número se volvió a publicar en 2001). La revista, bellamente producida, se presenta en términos generales como una enciclopedia de las culturas de México, resucitada (fue fundada en 1951) para llevar a una nueva perspectiva de la cultura visual, utilizando un método que «oscila entre la historia de las mentalidades y los estudios culturales».

La edición en sí es presentada de una forma voluntariamente paradójica como una «narrativa visual» y un «ensayo de imágenes», los cuales se concretan por medio de las fotos glamurosas que ocupan la vasta mayoría de sus páginas. Los textos, por otro lado, son bastante breves y se basan en entrevistas con figuras conocidas en sus respectivos campos (el comentarista cultural Carlos Monsiváis, el investigador histórico Emilio García Riera y el director Arturo Ripstein). De acuerdo con los editores, constituyen «de alguna manera imágenes escritas» que documentan las relaciones estéticas y emocionales de los colaboradores con el cine mexicano, y se basan en «momentos favoritos [...] elementos [...] que se podrían retomar para formular una nueva estética de final del siglo».



Si bien los editores están conscientes de que la revista, entre imagen y texto, es sólo «uno de los múltiples recorridos posibles [...] rutas de la memoria», y afirman que esta edición es un «recuento global», como herramienta, falsamente totalizante, es claro que esta revisión autoproclamada incluye varias perspectivas tanto como excluye otras.

Por ejemplo, en términos historiográficos, el énfasis en la Época de Oro es sobrecolector, empezando con las muchas caras de la portada: vemos a Dolores del Río y Pedro Armendáriz, luminosos en *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), y, cuando desdoblamos la portada, a María Félix con un hermoso vestido en *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1948) y a Jorge Negrete como un bien parecido ranchero en *El rapto* (Emilio Fernández, 1954). Incluso un crítico tan iconoclasta como Jorge Ayala Blanco examina en su ensayo un filme de la Época de Oro de amor y pasiones mortales, *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951), con Ninón Sevilla (aunque con el título tendencioso «La necrofilia es cultura»). Sólo el joven Guillermo del Toro se atreve a invocar otra historia del cine mexicano. En un ensayo titulado «Retomar el cine de géneros», el último de la colección, trata, de manera única en el volumen, con los géneros abandonados y rechazados, como las películas de luchadores, de horror y de comedia popular.

De forma algo predecible, entonces, la extravagante visualidad de la Época de Oro se mezcla con la hegemonía de la imagen en una revista que aquí tiene la función de un museo. Pero hay cierta ironía de todos modos: la *escopofilia* fetichista tan gloriosamente expuesta en *Artes de México* se basa no en los filmes mismos, sino en fotos publicitarias de estudio. Dichos cuadros promocionales, «suplementarios» por naturaleza, sirven aquí tanto de sustitutos como de adiciones a las películas de la Época de Oro. Es quizá con buena razón que los editores escriben que las imágenes mentales del cine mexicano fracasan en su propósito de formar secuencias continuas. Es éste el poder de estos cuadros, congelados en la inmovilidad.

Justo como los editores de *Artes de México* proponen los términos híbridos «narrativa visual» y «escritura de imágenes» para abordar la herencia del cine mexicano de una nueva manera, también lo hace la distinguida historiadora Julia Tuñón al incorporar sus propias terminologías textuales y visuales en su detallado estudio de la Época de Oro, que es a la vez visual y textual. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de la imagen* (1998) empieza con lo que la autora llama un «plano general», y procede con un «travelling», un «plano secuencia» e incluso un «ángulo alto», cada uno de ellos, por supuesto, escrito y no filmado.

Para Tuñón, en la introducción de su estudio (característicamente titulado «Trailers»), los filmes mismos no son suficientes, y adquieren su significado sólo en el contexto que los crea, y que ellos a su vez abordan. De acuerdo con la autora, dichas películas están profundamente involucradas en la construcción del sexo y, revelando como lo hacen la ideología dominante del periodo, sirven como fuentes invaluable para el historiador. Sin embargo, este imperativo historiográfico no es limitado por el positivismo. Tuñón desarrolla un nuevo modo de observación (en mis términos, una «revisión») que

incorpora su propia subjetividad y afectividad: «Mi lectura no desarma las imágenes toma por toma, sino que acude más bien a la atención flotante, cuidadosa, anotada de las cintas». De igual forma propone su intención de «trabajar la película así como se hojea un libro [...] con esa reflexión, detención, análisis que provoca la letra impresa». Tuñón incluso sugiere que «trabajar una película cuando una ha sido conmovida o irritada [...] es importante para penetrar en su sentido propio».

Además, al leer «entre líneas, o más bien, entre imágenes», Tuñón descuenta el criterio de calidad como una base para el entendimiento académico, afirmando que «las (películas) burdas y malas son las que [...] muestran esa cara oculta». Incluso, si identifica elementos recurrentes o figuras de fetiche en su gran muestra de filmes (amor, familia, maternidad y sexualidad; la novia, la esposa, la hija, amante, madre y prostituta), incluso dichos elementos no son estables o fácilmente accesibles: «Los filmes no son una ventana al mundo sino una construcción del mundo».

Además de los análisis evocativos de los filmes de la Época de Oro en sí (muchos de los cuales coinciden con los que aparecen en el ensayo visual de *Artes de México*), y la innovadora aproximación metodológica del estudio, Tuñón explícitamente propone una revisión (o «reciclaje») del canon del cine mexicano, que involucra tanto al autor como al lector en un proceso de interpretación analítica y emocional renovada: «Confío [...] en que el lector comparta [...] ese código que permita mi intención de reciclar las cintas pero sin congelarlas [...] solicito una complicidad». Liberadas de la carga voyeurística de la que son sujeto en las lustrosas páginas de *Artes de México*, estas «mujeres de luz y sombra» pueden tener «cuerpos enjaulados» como las mujeres del siglo XIX que Tuñón estudió en otro libro del mismo nombre (2008), pero bajo su íntima inspección, tanto crítica como cómplice, también producen significados que podrían ser latentes o patentes, pero siempre móviles en ambos sentidos de la palabra.

Aunque no es su prioridad, Tuñón también ofrece comentarios bien juzgados en el aspecto transnacional de su revisión del cine mexicano, insistiendo en la distinta personalidad del mismo, incluso cuando reconoce la obvia influencia de Hollywood y concluye al final de su estudio que lo original del cine mexicano se encuentra en el hecho de que «a diferencia [del estadounidense] el amor hombre-mujer no da la felicidad». Como veremos, la interacción del género y el proyecto nacional son también partes centrales del argumento de la investigadora británica Andrea Noble en su monografía *Cine nacional mexicano*, de 2005.

Como otras contribuciones de la colección de Routledge (tal como la excelente *Cine nacional español*, de Nuria Triana Toribio, 2003), el objetivo de la autora no es celebrar, sino cuestionar el concepto citado en su título, y como consecuencia combatir el determinismo histórico. Con esto en mente, el primer capítulo de Noble es llamado, de manera un poco sorprendente, «Rehaciendo el cine mexicano» y se enfoca en un largometraje producido en 1991: *La mujer del puerto*, de Arturo Ripstein, una nueva versión del clásico del mismo nombre realizado por el exiliado soviético Arcady



Boytlér en 1934. Noble comienza su capítulo, de nuevo, de forma sorprendente, examinando las conclusiones de estos dos filmes: en el original, la prostituta-protagonista, habiendo cometido un acto insospechado de incesto con su hermano-marinero, se suicida de forma melodramática; en el *remake* hay, en contraste, un final perturbadoramente feliz: los hermanos han formado una pareja y ahora tienen una hija y otro hijo en camino.

En un argumento bastante complejo que alude tanto al campo académico mexicano como a las cuestiones típicas de lo que Noble llama «Estudios cinematográficos euro-americanos», la autora propone que «la relación entre ambos filmes se convierte en un vehículo que muestra una historia del desarrollo del cine mexicano [...] vinculada a la geopolítica de la nación mexicana y la búsqueda de la modernidad cultural». Todos éstos son temas clave en su libro.

Noble sugiere incluso que la primera *Mujer del puerto*, celebrada hoy como un clásico del cine nacional por críticos tan diferentes como Emilio García y Jorge Ayala Blanco, buscaba en su tiempo ir «más allá de lo nacional, con la intención de articular temas y formas con resonancia internacional». El director mismo, de acuerdo con Noble, explícitamente rechaza filmes que eran demasiado «vernaculares» en sujeto y tono. En su intento de colocar a México en la vanguardia internacional de la cultura moderna, *La mujer del puerto* emplea dicha modernidad tanto como tema (la historia narra las vicisitudes de una vida moderna en la que las certezas sobre las relaciones sociales y sexuales ya no aplican) y como un logro tecnológico (los valores de producción inusualmente altos son comparables con aquellos de Hollywood, y éste conscientemente crea a una estrella local, Andrea Palma, modelada a partir de la cosmopolita Marlene Dietrich). Además, el tema de ruptura familiar se fusiona con aquel de la «forma moderna de organización social, experimentada como desposesión y dislocación», y ambos se comunican en un «sofisticado lenguaje fílmico». De manera bastante derrideana, uno podría afirmar que el término «original» aquí es en sí mismo una repetición, y el filme clásico, propiedad de un cine que se presume nacional, está contaminado desde el principio por la alienación cosmopolita.

Para Noble, el *remake* de Ripstein de *La mujer del puerto*, con su final iconoclasta y su autorreflexión sumamente iconoclasta, irónica y pastiche, «contesta el mito de progreso articulado en el primer filme». El «nacionalismo cosmopolita» de Boytlér y los años treinta fracasó hace mucho, y, para Ripstein, los elementos locales, folclóricos y populares han triunfado, irónicamente para un filme mexicano de los años noventa, primariamente dirigido al circuito internacional del cine de arte. De ahí deriva la importancia del tema inusual del incesto, reminiscente quizá de la «necrofilia» tan irónicamente invocada por Ayala Blanco en *Artes de México*. La relación endogámica por excelencia es rechazada por Boytlér al ser reemplazada por la modernidad (el personaje principal no tiene ninguna opción más que el suicidio), pero es revivida por un Ripstein que se deleita en el continuo subdesarrollo de un México endogámico.

Pero existe para Noble otro elemento que vincula la geopolítica con la modernidad (fallida): el psicoanálisis y la adolescencia nacional. Cita a Samuel Ramos, quien, en su famoso *El perfil del hombre y la cultura en México*, de 1934, posiciona la continua existencia de un trauma infantil nacional basado históricamente en la experiencia de la Conquista. De acuerdo con Ramos, el macho mexicano, aún lisiado por un complejo de inferioridad hacia sus «padres» europeos, requiere reeducación para ser integrado en la civilización occidental. Por supuesto que para Noble (como para Tuñón en el caso del género) dicha hipótesis es evidencia de la construcción de una nacionalidad en cierto momento histórico y no puede tomarse como una verdad esencial o atemporal. Aun así, como lo veremos en mi aproximación a los tres filmes sobre el tema de la adolescencia, la psicología se funde, todavía, con la geopolítica tanto en el cine nacional como en el Estado-nación.

Para concluir este resumen del *status quaestionis*, me gustaría contrastar la revisión geopolítica y psicoanalítica de Noble con otra monografía muy diferente sobre el proyecto cinematográfico nacional: *El cine mexicano: de lo global a lo local*, de Lucila Hinojosa Córdova, publicada en 2003.

Esencialmente cuantitativa más que cualitativa, al contrario de los estudios de Tuñón y Noble, y enfocada no en los textos cinematográficos en sí, sino en las instituciones industriales y gubernamentales, la obra de Hinojosa (como la de Tuñón) utiliza un término cinematográfico para visualizar su metodología: ésta es definida como un «zoom cognoscitivo, una aproximación que intenta crear un horizonte de sentido acerca de cómo la globalidad, en su dinámica incierta y compleja, está modificando el proceso productivo del cine mexicano, así como su exhibición y consumo». Para mis propios propósitos, la contribución «revisionista» del estudio de Hinojosa sobre la narrativa del cine nacional yace en el hecho de que, quizá a pesar de las intenciones de la autora, la historia familiar del subdesarrollo y la modernidad fracasada de México es suplida aquí por otra evolución más positiva, aunque contradictoria, en la que la globalización y liberalización del mercado han facilitado la emergencia de nuevas y frágiles formas de producción y consumo.

En el primer capítulo, Hinojosa, al revisar teorías del nuevo orden global, esboza las posiciones conflictivas de los investigadores «apocalípticos» que predicen un futuro de homogeneización cultural cosmopolita, y los teóricos «integrados» que apoyan la «glocalización». De acuerdo a ésta, «lo global y lo local constituyen, no excluyen, el uno al otro». Es un debate que, como hemos visto, Noble rastrea hasta los años treinta. El segundo capítulo de Hinojosa trata de la reciente batalla del cine mexicano contra las fuerzas del mercado, delineando la historia familiar del gradual abandono gubernamental del proteccionismo industrial, que resultó en el colapso repentino de la producción (de cincuenta y seis largometrajes en 1994 a sólo catorce en 1995). Mientras tanto, la concentración de mercado se incrementaba en el sector de la exhibición, con el cierre de viejas instalaciones y la apertura de nuevas salas de cine de cadenas nacionales de



exhibición dedicadas, con el creciente costo de entrada, a una audiencia más educada y afluente.

Sin embargo (y es aquí donde discierno el elemento «revisiónista» en el estudio de Hinojosa), a pesar de dichas condiciones devastadoras para el cine nacional, desde el inicio del milenio, la producción doméstica comenzó a crecer de nuevo. Las audiencias regresaron a las salas de cine, que ya no eran decrepitas, e incluso sobrepasaron su total anterior (existían mil cuatrocientas treinta y cuatro pantallas en 1994 y dos mil doscientas en 2001). En cuanto a la distribución, los filmes estadounidenses experimentaron un leve declive (si bien no tan pronunciado como el caso de los mexicanos) de doscientos diecinueve en 1990 a ciento cuarenta y cinco en 2001. A diferencia de Canadá, México no había negociado una «excepción cultural» en la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos. Sin embargo, el público mexicano regresó al cine a ver éxitos de taquilla nacionales, que eran pocos pero de gran taquilla, tales como *Amores perros* e *Y tu mamá también*. Dichos títulos fueron producidos con capital privado por fuera del antiguo sistema de proteccionismo y nepotismo. Dichos filmes, aunque muy pocos, lograron un impacto global que superó a los largometrajes canadienses del periodo.

Cambiando el concepto de oferta para establecer un modelo de audiencia y demanda, Hinojosa delinea de nuevo las teorías dominantes en el campo del consumo cultural mexicano. Nota que ya en 1995 Néstor García Canclini había demostrado que existía una audiencia mexicana, específicamente una joven y educada, deseosa de un cine que ofreciera no sólo el entretenimiento ligero típico de Hollywood, sino un «tratamiento problemático de cuestiones actuales, cercanas a la vida cotidiana». Dicha diversificación de gustos puede ser derivada, como García Canclini sugiere, de «la formación de una ciudadanía doméstica». Pero claramente también corresponde a una cierta revisión de las preferencias de las audiencias de las salas de cine en México, cercanamente relacionada con los cambios industriales de la producción y exhibición tan frecuentemente denunciados por los investigadores y productores del cine mexicano.

Hinojosa termina con un análisis empírico de las audiencias de la ciudad industrial nortea de Monterrey, en 2001, una contribución valiosa al estudio de lo local. Los resultados confirman que son los jóvenes y los mejor educados los que frecuentan las salas de cine del área metropolitana (cincuenta y uno por ciento tienen entre veinte y veintinueve años; cincuenta y cinco por ciento de ellos son profesionistas), y que, aunque favorecen las películas estadounidenses, los espectadores no rechazan los productos nacionales. Aunque existe cierta estandarización de la oferta (la mayoría de los teatros exhiben menos filmes de los que mostraban en los noventa), de los espectadores que recuerdan ver algún filme mexicano (cincuenta y seis por ciento de la muestra), setenta y nueve por ciento afirmaron haberlo disfrutado. Interesantemente, en tercera posición después de dos títulos altamente transnacionales (*Y tu mamá también* y *El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro, 2001), el filme más recordado por la audiencia de Monterrey fue una comedia romántica de adolescentes poco reconocida, *Inspiración* (Ángel Mario

Huerta, 2001). Podría no ser accidental que este filme haya sido uno de los pocos largometrajes filmados en la misma ciudad en que la audiencia joven lo vio.

En su epílogo, Hinojosa lamenta el incremento de la convergencia de las industrias culturales y el acceso desigual a su disfrute, tendencias dañinas al interés público y la calidad de vida. La dificultad de hacer y mostrar películas en México no debe ser minimizada. Pero cuando la autora argumenta a favor de un rol más regulatorio del Estado para promover la industria cinematográfica, parece descontar los datos «revisiónistas» que ella misma ha proporcionado: el hecho de que ya hay una audiencia joven dispuesta a consumir filmes locales o nacionales de temáticas serias, si tan sólo pudieran ser producidas y distribuidas. En la segunda sección de este primer capítulo, entonces, discutiré tres filmes de este tipo, colocándolos dentro del contexto de las revisiones múltiples (textuales, sexuales e industriales) que hemos mencionado con anterioridad.

TRES LARGOMETRAJES DE LA «TERCERA VÍA»

Lo que llamó mi atención en estos largometrajes de ficción (dos de los cuales son de directores primerizos) es no sólo el rol privilegiado del tema de la adolescencia, sino su revisión (reciclaje y renovación), en un contexto local, de un género usualmente asociado con Hollywood: el filme juvenil. (Regreso al filme y la televisión juvenil de manera más detallada en el capítulo cinco de este libro).

Dado que sus presupuestos son reducidos, incluso insignificantes para los estándares mexicanos, mis tres filmes no buscan el alto estatus de lo que he llamado en otro momento «películas prestigiosas» (de autores transnacionales como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro); pero tampoco se conforman con los parámetros más austeros y minimalistas de los «filmes de festival» puristas (de directores artistas como Carlos Reygadas, Nicolás Pereda y el relativamente accesible Fernando Eimbcke). Podrían incluso considerarse una «tercera vía» dentro de la producción nacional. En el contexto global, mi joven trío adopta y adapta algunas técnicas estilísticas consideradas típicamente «europeas» sin abandonar totalmente el impulso narrativo y el placer visual percibido como característico de mucho del cine estadounidense. Con esto, intentan sortear el dilema que enfrentan los cineastas mexicanos cuya obra, de acuerdo con Jesús Mario Lozano (recientemente un cineasta establecido), es juzgada y legitimada por los estándares extranjeros, atrapados en un dilema sin salida, un círculo vicioso que exige elegir entre lo que él llama «*cinéma mexicain*» (filmes de autor estilo francés) y «*Mexican Cinema*» (películas comerciales estilo americano).

Los largometrajes son *Así*, del mencionado Jesús Mario Lozano (2005); *Año uña*, de Jonás Cuarón, hijo de Alfonso (2007), y *Voy a explotar* (2008), de Gerardo Naranjo. En el primero, un joven solitario de Monterrey, que tiene un solo amigo, ciego, se involucra y enreda cada vez más con un par de practicantes de *street performance*; en el segundo, un adolescente de la Ciudad de México emprende un amorío incierto e inconcluso con una chica americana un poco mayor; en el tercero, que es más claramente melodramático, dos



chicos de Guanajuato, la chica tan carismática y rebelde como el chico, intentan escapar de sus monótonas vidas provincianas. (Trato este filme de manera más detallada en el capítulo cinco).

A pesar del tema común de la juventud, lo que no encontramos aquí es el dogma familiar del realismo social, en el que la condición adolescente es presentada como uno de los problemas de la línea contemporánea; y, aunque las tres tramas tienen un elemento romántico o erótico, tampoco encontramos las escenas explícitas de actos sexuales como es el caso de los primeros filmes de Carlos Reygadas. De igual manera se reconstruyen o reciclan técnicas filmicas vanguardistas (que podrían llamarse «francesas», en contraste con el estilo más transparente del cine comercial de Estados Unidos), para no interferir demasiado con el disfrute de narrativas un tanto elípticas, pero que concuerdan con el entretenimiento.

Con *Así*, Lozano se conforma en un autoexamen radical de la forma, limitando la gran mayoría de las tomas de su película a una longitud arbitraria de treinta y dos segundos e insertando sobrias disoluciones a negro entre ellas. Pero el espectador es seducido (enredado como el protagonista) en una trama fragmentada y desfasada, pero lineal y consistente, por la frescura de las actuaciones y el transparente placer visual de la paleta de colores y la composición de cuadro. De igual manera, los *sets* y exteriores, filmados en Monterrey, una locación que es marcada como «fea» dentro del mismo filme, ofrecen ciertos elementos exóticos (por ejemplo, las tortugas que el joven tiene como mascotas), incluso al ser presentados como algo cotidiano. Y aunque ciertas secuencias son completamente estáticas y silenciosas (un notable ángulo alto en el que se observa al protagonista semidesnudo en la cama), Lozano también ofrece momentos de movimiento convulsivo, tanto para los actores como para la cámara (el violento y ambiguo ensayo de los dos bailarines, un aparente robo y tiroteo que interrumpe la presentación en la calle). Incluso los intermitentes ejemplos de *temps morts* típicos de Ozu (una repentina lluvia golpea los techos desiertos y árboles de Monterrey) son filmadas de tal manera que proveen una generosa dosis de placer visual.

En *Año uña*, la técnica es todavía más voluntariamente limitada, puesto que el filme está compuesto totalmente de fotogramas fijos, la mayoría en blanco y negro. El ejemplo previo mejor conocido de este caso es *La jetée*, de Chris Marker (1962). Sin embargo (y a diferencia de la alienación glacial de Marker), el imposible, pero entrañable, amorío entre la neoyorquina y el *chilango* evoluciona de una forma que se conecta muy bien con el espectador, que incluso llega a olvidar a veces que éste no es un filme producido de modo convencional. De forma similar, el guión está claramente estructurado alrededor de paralelos entre las dos locaciones que se asocian con los personajes principales (el hogar familiar en la Ciudad de México, y una Nueva York igualmente localista, encarnada por el sórdido pero igual muy querido parque de diversiones en Coney Island). Las secuencias, también, están compuestas en un estilo bastante tradicional, usando

equivalentes en fotogramas fijos de los recursos conocidos de la edición de continuidad: cuadros generales seguidos de *medium shots* y *close-ups*, cuadro/cuadro inverso, contraposición de escenas y planos subjetivos.

Finalmente, *Voy a explotar* toma prestado de Jean-Luc Godard la edición discontinua y salto de montaje de *À bout de souffle* (1960). Al principio algo desorientadora, esta técnica logra sorprender y seducir al espectador, no menos por su paso veloz y vertiginoso, tan diferente de las tomas extendidas típicas de los cineastas mexicanos favoritos del circuito de festivales. Además, aunque en este caso (como en los filmes previamente mencionados) los jóvenes actores tienen poca experiencia, no se les requiere adoptar el estilo de actuación poco afectivo característico de los no-profesionales dirigidos por Reygadas y sus seguidores. Incluso, al rechazar el *casting* antiestético del mismo Reygadas, los atractivos atributos físicos de los protagonistas de los tres filmes forman una parte esencial bienvenida de su innegable atracción al público.

Dichos actores (cuyos nombres, con la excepción quizá de Diego Cataño en *Año uña*, son poco conocidos) podrían no tener el estatus legendario de las estrellas de la Época de Oro, celebrado en *Artes de México*, pero todavía son sujeto de un poco de esa *escopofilia fetichista* que se hereda de los filmes clásicos. En *Así*, Lozano nos provee de una espléndida historia visual que no se basa en el diálogo, y un *voice-over* a veces lacónico, o la perturbadora persistencia de un momento fijo en el tiempo (11:32 PM) que es mostrado en un reloj digital en cada escena. En *Año uña*, como hemos visto, Cuarón congela la imagen en la inmovilidad, pero sólo para que podamos apreciar más sus cualidades estéticas tan cuidadosamente creadas. Naranjo mismo apunta a la riqueza de recursos de su filme al describir *Voy a explotar* como «un ensayo o diario de ideas con música, palabra escrita y diálogo interior». Reclamando el fragmento, como los textos bautizados como «imágenes escritas» en *Artes de México*, estos filmes también toman una ruta, un camino de memoria, implícitamente invocando el rico legado histórico del cine mexicano, y rechazando el riguroso displacer visual, tan adherido a una gran proporción de la producción actual enfocada a los festivales internacionales. En un estilo suplementario, entonces, ambos añaden y sustituyen a las exhibiciones existentes del museo de la memoria que es el legado del cine mexicano.

En la frontera entre la innovación y la tradición, mi muestra de tres largometrajes revisionistas (filmes que repiten y renuevan los placeres visuales y románticos del pasado) merece esa atención flotante y cuidadosa, análoga a aquella provocada por la palabra escrita, que Tuñón dedica al cine de la Época de Oro. Por supuesto, al ser creados y dirigidos en un contexto sumamente diferente, los tres filmes a los que hago referencia muestran señas de una construcción enteramente renovada del sexo. La cámara se enfoca tanto, o incluso más, en caras y cuerpos masculinos más que femeninos; las mujeres, ya no hechas de luz y sombra, son las protagonistas de la acción. En *Así*, el adolescente se enamora de una hermosa bailarina, pero la carga erótica del filme se enfoca más en él que en ella, ya sea cuando él está solo en su cama, jugueteando algo



ambiguamente con su amigo ciego, o incluso al ser penetrado analmente por el atractivo bailarín, ordenado por su novia. La estrella *Yankee* de *Año uña* fantasea con el joven mexicano, transformando a un simple adolescente cachondo en un perfecto *latin lover*, pero es ella quien controla (y al final abandona) el incipiente amorío entre los dos. La heroína, algo andrógina, de *Voy a explotar* se muestra más comprometida que su compañero, dispuesta incluso a morir por su rebelión sin causa.

Estas figuras femeninas no pueden ser fácilmente reducidas a las típicas hijas, novias o prostitutas de antaño. Parece ser que son los hombres quienes están atrapados y sus cuerpos (y mentes) enjaulados por nuevas narrativas y cines que los presentan como objetos eróticos pasivos, inconscientes de su situación. No es menos cierto, sin embargo, que de manera igual a los melodramas de la Época de Oro a los que se refiere Tuñón (y al contrario de la tradición de Hollywood), el amor entre un hombre y una mujer no trae la felicidad.

Aunque la placentera estética que comparten estos tres filmes no coincide con la escuela más austera de los «filmes de festival», *Así*, *Año uña* y *Voy a explotar* lograron aun así algo de proyección fuera de México: de hecho, los tres se estrenaron en Venecia, el segundo festival en términos de prestigio mundial. Y justo como revisan la construcción del sexo, también renuevan la escena cinematográfica nacional, o, en términos usados por Noble, repiten la geopolítica de la nación mexicana (de Guanajuato a Monterrey, pasando por la Ciudad de México) y la búsqueda de la modernidad cultural.

Tanto las «películas prestigiosas» como los «filmes de festival» se dirigen a un público transnacional. Aunque los primeros exhiben un dominio de los ostentosos recursos (de cinematografía y edición, guión y actuación) que los segundos, más ascéticos y minimalistas, prefieren rechazar, ambas tendencias representan una nueva forma del «nacionalismo cosmopolita» que Noble identifica en Boytler. Son testimonio de este fenómeno los títulos voluntariamente abstrusos, que son o portentosamente abstractos (*Batalla en el cielo*, Carlos Reygadas, 2005) o engañosamente precisos (*Lake Tahoe* [Fernando Eimbcke, 2008], tiene lugar en Yucatán). Como sugiere Pierre Bourdieu, el título enigmático y perturbador es la seña usual del trabajo artístico que tiene pretensiones de distinción cultural.

Mis tres filmes revisionistas, por otro lado, reclaman en cierta extensión lo local y lo vernáculo. Al tomar lugar en la vida diaria de locaciones reconocibles, *Así* y *Voy a explotar* ofrecen sin pretensiones imágenes urbanas de Monterrey y Guanajuato respectivamente, las cuales son muy diferentes entre sí, pero igualmente aburridas para los jóvenes protagonistas. Aunque *Año uña* inicia con una americana recitando los nombres de las estaciones del metro de la Ciudad de México, algo deslumbrada por lo exótico de su ambiente, la imagen más característica que el filme de Cuarón ofrece de la capital es aquella del hogar familiar con sus pequeños placeres (comida, perros) y sus inevitables tragedias (la muerte del abuelo). Aquí, la vida contemporánea de México no se presenta ni (como en el caso de Boytler) como la desposesión y dislocación que ha desintegrado las relaciones sociales, ni (en el caso de Ripstein) como la modernidad fallida que puede ser representada sólo por la autorreflexión, la ironía y el pastiche.

Además, si el foco de las tres tramas es una adolescencia que podría leerse como una alegoría del estado de la nación, los primeros dos filmes muestran poco trauma infantil o complejo de inferioridad. Incluso en *Voy a explotar* el trauma experimentado por los dos protagonistas (la pérdida de la madre y el padre, respectivamente) tiene poco valor representativo, aunque el padre del chico es un político. La rebelión de la pareja no tiene motivo ni objetivo, y se convierte en una parodia de la adultez burguesa de la que tratan de escapar (los chicos construyen un hogar temporal, con todo y televisión y asador, en el techo del hogar de la familia del muchacho). Puede quizá afirmarse que estos tres jóvenes directores mexicanos han tomado algunas técnicas cinematográficas de sus «padres» europeos, pero, obviamente, no buscan ni necesitan integrarse a la civilización occidental como lo prescribían los esquemas histórico-psicoanalíticos del pasado.

De tal manera, puede plantearse que aunque los tres filmes son localistas, se mantienen relativamente accesibles a un público transnacional a través de su revisión de un género de Hollywood (el filme juvenil) y una estética europea (un estilo de encuadre y edición moderadamente experimental). Contradican a los críticos «apocalípticos» citados por Hinojosa Córdova, que predecían la homogenización cultural, y a la vez se identifican con los investigadores «integrados» para los que lo global y local se constituyen mutuamente.

De ahí que, mientras que la distribución internacional de estos tres filmes ha sido inconsistente, los tres se dirigen plausiblemente a una nueva ciudadanía doméstica, y así reflejan la diversificación de gustos que ha transformado al público nacional junto con las condiciones cambiantes de exhibición y consumo. Al mantenerse cercanos, como lo hacen, a la vida diaria, no muestran, a diferencia del cine con tendencias radicales del pasado, ningún compromiso político claro. Pero sí revelan algo de interés en el tratamiento de temas de actualidad (incluso *Así*, cuyo protagonista parece aislado del mundo que lo rodea, recicla un reporte televisivo de una manifestación indígena zapatista). Además, aunque el director de *Así* se quejaba de la falta de interés en el cine mexicano en su ciudad, tan cercana y asediada por Hollywood, el tema de los tres filmes claramente parece coincidir con las características demográficas de la nueva audiencia nacional: joven, educada y bien dispuesta para una oferta mexicana inteligente, y en el caso específico de Monterrey, con preferencia por los pocos filmes realizados en su propia área metropolitana.

En conclusión, el interés público y la calidad de vida en México, definidos en el sentido más amplio, son enriquecidos por los tipos de revisión cinematográfica que he resumido aquí. Éstos ofrecen versiones alternativas del cine mexicano que ponen a prueba los paradigmas existentes de «película de género», «película prestigiosa» y «filme de festival». Al luchar contra el determinismo y la resignación derrotista, constituyen valiosos ejemplos que no sólo revisan (repiten y renuevan) el pasado, sino que también sugieren futuros imaginarios para un cine mexicano que, como México mismo, podría ser de otro modo ●

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE HÉCTOR ORTIZ PARTIDA

Volando bajo

La verdadera historia de Los Jilgueros de Rosarito

GASTÓN SILVESTRE*

No me gusta que me comparen con John Lennon, y de seguro a él tampoco.

CHUYÍN VENEGAS

Todos tenemos algún momento de nuestra vida marcado por Los Jilgueros de Rosarito. Las canciones creadas por Chuyín Venegas y Cornelio Barraza han acompañado a propios y extraños en el amor y el desamor, en la fiesta y la tragedia, en la adolescencia y la adultez, marcando ya a varias generaciones que hacen suyas las composiciones del dueto mexicano, desde que lanzaron su primer disco en 1984 hasta sus actuales carreras en solitario. No menos importante es la aportación de Venegas y Barraza al mundo del Cine B, donde sus exitosas películas de bajo presupuesto y alta imaginación sobre vaqueros, albañiles, «mojados», todos ellos siempre con sobrados momentos para cantar y enamorar a sus novias de pantalla en turno, son ahora objeto de culto y referencia hasta en los círculos creativos más «exquisitos» y en mercados tan insólitos como Rusia, Japón y Finlandia. Incluso viejos modelos de las infaltables sandalias azules de plástico de Chuyín y las botas rojas de Cornelio alcanzan cifras exorbitantes entre sus fervientes fans.

Rastrear los orígenes del dueto nos lleva al pequeño pueblo de Cantamar, Baja California, donde el moreno Chuyín y el rubio Cornelio se conocieron siendo apenas unos niños de diez y nueve años, respectivamente. Se cuenta que los padres de Chuyín lo dejaron al cuidado de su abuelo mientras se iban a buscar suerte a Estados Unidos, y nunca más volvieron. A Cornelio lo abandonaron recién nacido detrás del escenario de un concierto. Por si fuera poco,

* Francisco Payó González, guionista de las películas *Salvando al soldado Pérez* y *Volando bajo*, y director del cortometraje *Floppy*.



Chuyín Venegas y Cornelio Barraza en 1974, cuando apenas tenían diez y nueve años, en su casa rodante en Cantamar. Foto: cortesía de Toribia Venegas.

la leyenda cuenta que la guitarra con la que el par de pequeños músicos comenzó a tocar era un regalo que el mismísimo José Alfredo Jiménez le regaló al abuelo de Chuyín tras ayudarlo en una pelea de cantina.

El hermetismo que Chuyín y Cornelio han guardado desde su separación ha vuelto imposible corroborar éstas y otras historias. De las pocas cosas que compartieron con su público está esa primera canción que compusieron juntos de niños y que irónicamente sería la canción con la que cerrarían varios años después muchos de sus conciertos internacionales. La letra expone en la jerga popular más directa y sencilla la dura infancia de los futuros Jilgueros de Rosarito, pero también una determinación a prueba de cualquier adversidad:

Hoy me caí de muy alto
Toda la gente se rió
Pa' que ya no se anden riendo
La verdad ni me dolió

El que no se haiga caído
Es porque nunca subió
Yo me caí para abajo
La verdad ni me dolió



Una escena del videoclip «Te siento bien lejos», que marcó uno de los momentos más románticos de los años ochenta.

Tuvieron que pasar diez años para que el mundo supiera de Chuyín y Cornelio, cuando su primer sencillo, «Te siento bien lejos», logró saltar a los primeros lugares de popularidad en todo el país. Los Jilgueros de Rosarito comenzaban a escribir su propia historia junto a leyendas similares como Los Terrícolas, Rigo Tovar, Sandro, Los Pecos y Los Bukis. El *videoclip* de «Te siento bien lejos» mostraba al dueto ya en pleno dominio de su *look*, con sus peinados diseñados por su representante y expeluquero Lissandro Beltrani y con unos llamativos vestuarios dorados que hoy son la delicia de los amantes del *kitsch*. La chica del ahora clásico *videoclip* era interpretada por la prima hermana de Chuyín, Toribia Venegas, una rubia y tímida joven de pueblo que fue además la primera fan oficial del grupo. Los Jilgueros de Rosarito terminarían teniendo el club de fans más grande de Latinoamérica, llamado «Aún tengo tu almohada», nombre tomado de una frase de su éxito de 1986 «Apaga la luz cuando te vayas».

Nadie dirá que Chuyín y Cornelio eran grandes actores, pero sin duda eran unas verdaderas estrellas. Asociados con el legendario productor Bruno Sánchez Félix, hicieron varias de las películas más divertidas del cine B mexicano, aun y cuando fuera sin querer. Ellos seguían siendo esos niños cuya imaginación los había llevado ahora del otro lado de la pantalla, donde siempre había una bella chica para cada uno de ellos. Desde Ana Bertha Miranda hasta Yolanda del Mar y Estrellita Martínez, en una lista que no le pediría nada a Mauricio Garcés. Pero los personajes de Chuyín y Cornelio conquistaban a las chicas de

la película no por ser ricos, refinados o famosos, sino por ser humildes albañiles que se enfrentaban al jefe explotador, ilegales que burlaban a la Border Patrol, mozos de caballeriza aguantando duras jornadas con la alegría a veces irracional del mexicano en medio de un presente gris y un futuro incierto. Cuando hicieron canciones en *spanglish* para la trilogía de *Mojados de medianoche*, Chuyín y Cornelio se anticiparon al mestizaje que vendría años después en otros géneros musicales. Eran los únicos cantantes-actores que hacían sus propias escenas de riesgo, aunque en realidad no fueran tan arriesgadas. Existe la leyenda urbana de una película de «ciencia-ficción con canciones» que supuestamente habrían hecho para el mercado asiático. Lo cierto es que quedó pendiente de filmarse la anunciada tercera parte de *La jauría judicial*.

Pero la verdadera tragedia para los fanáticos fue la separación de Chuyín y Cornelio a mediados de los años noventa. No se dijo mucho sobre las razones de la disolución del dueto, pero dado el rumbo que han tomado sus respectivas carreras en solitario es notorio que la ambición de Chuyín ya no era compartida por Cornelio. Y mientras Chuyín hizo de París, Francia, su lugar de residencia para desde ahí continuar su conquista de nuevos públicos, Cornelio regresó a Baja California, presentándose esporádicamente en pequeños escenarios y llevando una vida de bajo perfil público. Ninguno de los dos ha vuelto



Los Jilgueros de Rosarito, justo antes de iniciar su primera gira.



Ana Bertha Miranda y Chuyín Venegas en una escena de la película *Boda, contrabando y traición* (1985), dirigida por Bruno Sánchez Félix.



Cantando su éxito «Los cimientos del amor», en la película *Entre ladrillos y canciones* (1989).



a hablar, ni se sabe nada del disco inconcluso de Los Jilgueros de Rosarito, ese álbum que, se dice, era el mejor trabajo de quienes alguna vez fueron llamados «el Lennon y el McCartney de la música popular mexicana».

Todos tenemos algún momento de nuestra vida marcado por Los Jilgueros de Rosarito, pero nadie sabe las marcas que esa leyenda dejó en sus protagonistas. Y tal vez Chuyín se encuentre en estos momentos en su enorme mansión de París, rodeado de un séquito de bellas mujeres y con sus inseparables chancas azules en los pies, concediendo la primera entrevista en mucho tiempo para hablar de algún nuevo disco solista que ni él sabe para qué grabó. Pero justo entonces...

Esta historia continúa en abril de 2014, con el estreno en salas de la película *Volando bajo*, protagonizada por Gerardo Taracena, Rodrigo Oviedo, Ludwika Paleta, Rafael Inclán, Sandra Echeverría, Randy Vásquez, Roberto Espejo y Ana Brenda Contreras. Dirigida por Beto Gómez. Escrita por Beto Gómez y Francisco Payó González ●



El villano de la pantalla Lorenzo Scarfioti y las bellas Natalie Johnson y Debbie Parker posan junto a Chuyín y Cornelio durante una pausa del rodaje de *Mojados de medianoche III* (1991).



Natalie Johnson y Chuyín Venegas en *Mojados de medianoche III* (1991), la más exitosa de la saga.



Cornelio Barraza y Toribia Venegas, la primera fan oficial del dueto y prima hermana de su compadre Chuyín. Foto tomada por Luis Venegas Reyes.



Cornelio y Chuyín durante una de sus maratónicas presentaciones televisivas, que llegaron a durar hasta el amanecer por petición del público.

SOMOS MARI PEPA

SAMUEL KISHI LEOPOLD

SOFÍA GÓMEZ CÓRDOVA

EXT. PLAZA PÚBLICA (TIANGUIS CULTURAL) - DAY

SOBRE NEGROS SE ESCUCHA EL SONIDO DE TAMBORES Y ESTÁTICA ELÉCTRICA.

SOBRE EL RUIDO DE LA ESTÁTICA APARECE LA IMAGEN DE UN VIDEO GRABADO DE MANERA CASERA:

Una enorme plancha de cemento. Cientos de puestitos se amontonan bajo lonas de diferentes colores. Los vendedores de los puestos visten atuendos extravagantes de distintos tipos: hippies, metaleros, punks, etc. Sus productos son discos, ropa, libros usados. Los compradores visten, en su mayoría, tan estrafalarios como los vendedores.

LA ESTÁTICA SE VA CONVIRTIENDO EN GUITARRAZOS.





Salimos del video casero y vemos a ÁLEX (16), de apariencia desgarrada, cabello largo, flacucho, con camiseta de los Sex Pistols, que rasga las cuerdas de una guitarra eléctrica, CUYO SONIDO SE PIERDE ENTRE EL AMBIENTE DEL TIANGUIS Y DEL TRÁFICO.

ÁLEX está concentrado en su interpretación. BOLTER (16), un poco más alto y de postura más segura, toma fanfarronamente el micrófono. RAFA (17), de ojos claros, nariz grande y gorra, señala con algo de torpeza el tiempo con las baquetas, y MOY (16), rubio, con un gran afro, sentado en un banquito plegable, toca el bajo con notable dificultad.

El grupo empieza a tocar un intento de música grunge.

Entre el ruido apenas se distingue alguna melodía de algún instrumento. Tocan muy mal, con excepción de ÁLEX, que ejecuta con más soltura. Se le ve entusiasmado y concentrado en la música.

BOLTER guashiguashea la canción, que versa así:

BOLTER

Soy un alfa en la mira de dios. Soy
un sueño metafísico. Soy un Nasty
sex machin. Reverendo master
dick... I wanna come in your
face!

MOY mueve torpemente los dedos sobre las cuerdas del bajo y entra descuadrado con los tiempos. ÁLEX se pone frente a él y le señala las pisadas y los tiempos. MOY lo sigue y corrige. RAFA golpea la austera batería con creciente cansancio, mientras BOLTER pega



de gritos en el micrófono y se mueve como todo un rockstar. Sobre el bombo de la batería se lee MARI PEPA.

LA CANCIÓN TERMINA. El grupo queda en espera de los aplausos que tardan en llegar, apenas unos cuantos, desganados, desde algún lugar de la plaza que ÁLEX no alcanza a ubicar.

ÁLEX observa el andar de la plaza, de la gente. A LO LEJOS, SE ESCUCHA EL RITMO DE UNA BATUCADA. Un grupo de hippies bailan alrededor de los percusionistas.

CUATRO CHICOS se acercan al escenario con sus propios instrumentos. Su apariencia es sumamente parecida a la de ÁLEX, MOY, BOLTER y RAFA.

Los integrantes de ambos grupos se observan unos a otros un instante. Los MARI PEPA se apresuran a recoger sus instrumentos. ÁLEX desconecta su guitarra. RAFA recoge los contratiempos. MOY, su bajo. BOLTER desconecta el micrófono y enreda su cable, mientras observa a las DOS CHICAS que pasan.

Los cuatro se retiran cargando sus instrumentos. ÁLEX, además de su guitarra, ayuda a RAFA con la tarola. Un JOVEN FLYER le da el flyer de la guerra de bandas a ÁLEX.

El grupo nuevo conecta su guitarra y su bajo y comienzan a tocar algo que suena muy parecido a lo que tocaron los MARI PEPA.

2 EXT. AFUERA DEL PARQUE TUCSON - DAY

CHAVITA (16) y QUESITOS (14) se encuentran afuera del parque, los MARI PEPA llegan. A sus espaldas, una malla ciclónica separa la calle del parque. Frente a ellos, al otro lado de la calle, un gimnasio todavía sin gente.

ÁLEX

No mamen, estuvo de la verga. Ni
nos escuchábamos.

RAFA

Pues pinches toquines culeros que
consigues. Así ni dan ganas.

MOY

Yo digo que estuvo bien.

BOLTER

(hacia MOY)

No mames, wey. Tú nunca te



escuchas. Además, ¿qué pedo con tu banquito? ¿Por qué nunca puedes tocar parado como un bajista de verdad?

INICIA MÚSICA ELECTRÓNICA BARATA TIPO COLECCIÓN MEGAMIX ANTRO.

VOZ FEMENINA (OS)

¡Cinco. Cinco. Cinco, seis, siete, ocho!

Un enorme trasero de mujer en licra verde se contonea de arriba hacia abajo, contra un tubo metálico. Un grupo de mujeres maduras de diferentes edades, y casi todas rechonchas, toman su clase de Pole Dance. Bailan alrededor del tubo dando pasitos sensuales, que las hace ver ridículas. Todas siguen la misma coreografía.

Los muchachos observan idiotizados a través del cristal del gimnasio.

La maestra se trepa lentamente al tubo y, una vez arriba, se deja deslizar con el tubo entre las piernas hasta el piso, pero se atora cada tanto. SE ESCUCHA EL RECHINIDO DE LA PIEL CONTRA EL METAL.

RAFA

No mamar...

BOLTER y MOY se ponen frente a ÁLEX, para tapanlo, mientras éste toma el video de la coreografía.

EN VIDEO CASERO:

La maestra se levanta del piso, pone el trasero contra el tubo y se agacha. ZOOM IN AL TRASERO. Las alumnas observan a la maestra. LA MAESTRA VUELVE A CONTAR y las alumnas imitan el movimiento de la maestra restregando su trasero contra el tubo.

3 INT. / EXT. VIDEO CASERO - DAY *GRABADA*

INICIA UNA MELODÍA PUNK.

APARECE EL TÍTULO DE LA PELÍCULA: SOMOS MARI PEPA.

SIGUE LA CANCIÓN. SECUENCIA DE IMÁGENES DE VIDEO CASERO:

- Nalgas de mujeres en las escaleras eléctricas de una plaza.
- Autos pasando.
- Puente peatonal de Plaza Patria.
- ÁLEX mira hacia cámara.

- RAFA hace señas obscenas.
- Una guitarra.
- Amplificadores.
- ÁLEX acomoda la cámara, apuntando hacia la banda de rock, dentro de una cochera.
- Los MARI PEPA tocan en la cochera.
- Los MARI PEPA están patinando en una llantera abandonada.

(EN CONTINUIDAD CON LA SIGUIENTE ESCENA)

4 EXT. LLANTERA PARQUE - DAY - GRABADA*

(SEGUIMOS EN VIDEO CASERO)

RAFA salta con su patineta un barandal y cae. Está sofocado. MOY y MICKEY (16), chaparro, moreno y dientón, se acercan preocupados. Lo sostienen de las piernas para que recupere el aire. RAFA empieza a moverse y a quejarse. Al darse cuenta de que pasó el peligro, MICKEY bromea y hace sentadillas sobre la cara de RAFA. Luego MOY le separa las piernas simulando que tienen sexo.

RAFA

(tosiendo)

No se pasen de verga.

Todos ríen.

ÁLEX (OS)

Pa la otra sale.

5 EXT. CALLES DEL BARRIO - SUNRISE *ESPECIAL*

Un barrio de clase media en las primeras horas del día.

SECUENCIA DE IMÁGENES:

- Las casas pequeñas, con autos del mismo valor de la casa.
- Las calles parchadas y las banquetas rotas.
- El modesto templo.
- La escuela pública.
- La tienda de abarrotes.
- El pequeño parque que hace meses nadie poda.
- Un edificio de departamentos. Los patios son diminutos, con muebles de jardín oxidados que muy apenas caben.
- Una SEÑORA QUE BARRE su acera.
- Un MOTOCICLISTA pule su casco.
- Un COMERCIANTE abre la cortina de su negocio.



k) Un VAGABUNDO camina por la calle, agitando una campana.

VAGABUNDO

¡A trabajar, viejas huevonas!

La SEÑORA que barre la acera mira al tipo obeso con hostilidad y lo calla con un ¡SHHHHHH!

6 INT. CASA DE ÁLEX - MORNING

Un tocadiscos antiguo. Unas manos ancianas colocan la aguja sobre un disco.

EL BOLERO DE LOS PANCHOS «TE QUIERO, DIJISTE» INUNDA EL LUGAR.

Las mismas manos ancianas toman un paño perfectamente limpio y una botellita de alcohol. Vacían un poco de líquido sobre el paño y se limpian cuidadosamente.

Las mismas manos ancianas limpian y desinfectan la superficie de un teléfono, una repisa, una foto de la mamá de ÁLEX y la cubierta del tocadiscos que vimos antes.

Las manos son de la ABUELA de ÁLEX (80), vestida con una bata verde, un mandil y pantuflas.

De manera automática, la ABUELA se desliza lentamente de un lugar a otro de la casa, con el paño y el alcohol en las manos, limpiando cuanto se le atraviesa.

7 INT. CUARTO DE ÁLEX - DAY

EL BOLERO SE INTRODUCE A LA HABITACIÓN de ÁLEX cuando la puerta se abre, empujada desde el exterior.

Lentamente, la figura de la ABUELA se asoma en el marco de la puerta e inspecciona la habitación.

ÁLEX está dormido junto a MONCHO (perro pequeño). MONCHO para las orejas y mira a la ABUELA, que con su pesada mano golpea fuertemente la puerta tres veces.

El perro mueve las orejas y baja de la cama. ÁLEX se despierta poco a poco. La ABUELA se va.

ÁLEX se levanta pesadamente y le sirve agua y croquetas a MONCHO. Empieza a vestirse.

La habitación está tapizada por imágenes de los Sex Pistols, Jim Morrison, un improvisado póster de MARI PEPA hecho en varias hojas de cuaderno pegadas, un enorme póster de Los Ramones y, pegado sobre el rostro de Joey Ramone, una foto de ÁLEX.

También está el flyer del concurso de la guerra de bandas, algunos diplomas de

primaria, trofeos de declamación, fotografías de ÁLEX de niño, revistas de Guitarra Fácil apiladas junto a una montaña de ropa sucia.

ÁLEX imita la posición de Joey Ramone en el espejo, toma el flyer de la guerra de bandas y se lo guarda en el pantalón.

8 INT. COCINA DE ÁLEX - DAY

En la pequeña cocina, la ABUELA abre la alacena y extrae uno de los muchos cartones tetrapack de jugo de piña que tiene apilados. Después toma una de las muchas latas de piña que están al lado de los jugos.

La ABUELA rompe un par de huevos, los deposita en un recipiente, echa jugo de piña y empieza a revolver.

9 INT. COCINA DE ÁLEX - DAY

EL SONIDO DE UN PROGRAMA DE RADIO CON FORMATO DE REVISTA SE ESCUCHA EN EL FONDO.

ÁLEX desayuna los huevos con piña que preparó la ABUELA.

La ABUELA se acerca, saca un paño, lo humedece con alcohol y le limpia las manos. ÁLEX ni se inmuta y sigue comiendo.

10 EXT. CALLE AFUERA DE CASA DE MOY - DAY

ÁLEX camina en medio de la calle.

Se detiene frente a una casa cuya cochera está repleta de lonas y telas de colores. Bajo éstas, montones de ropa y tiliches. Una etiqueta de color chillante muestra el precio en cada prenda. Los números están cuidadosamente dibujados a mano. También en el piso se apilan cajas, sobre las que se exhiben zapatos y otros objetos en venta.

En la cochera, la MAMÁ DE MOY (40) juega dominó y toma cerveza con AMIGA DOMINÓ 1 y AMIGA DOMINÓ 2 (40).

ÁLEX

¿Está MOY?

La mamá de MOY voltea a ver a ÁLEX y luego hacia la puerta de la casa.

MAMÁ DE MOY

¡¡Moooooy!! (inmediatamente voltea a ver a ÁLEX) ...Pásale, mijo

ÁLEX entra a la casa.

**11 INT. CASA DE MOY – DAY**

Entre la decoración de la casa, resaltan varios cuadros enmarcados y ubicados muy a la vista. En uno, MOY, de niño, vestido de smoking; en otro, MOY niño es protagonista de una publicidad de pañales. Ambos tienen el mismo tipo de marco. El siguiente cuadro es MOY, ya adolescente, con un intento sin éxito de peinado y un diploma entre las manos.

En diferentes partes de la sala permanecen los adornos de navidad de hace seis meses: botitas, coronas de adviento, velas decoradas.

ÁLEX está sentado en un sillón, observando su alrededor. A su lado, un cojín decorado con lentejuelas y santaclores.

SAMUEL (30) come cereal y mira dibujos animados en la TV, junto con su hijo SAMUELITO (3). El televisor es inmenso, apenas cabe en la sala. SAMUEL le sirve más cereal a su hijo.

SAMUELITO
Es mucho.

SAMUEL
(indiferente)
Cómetelo.

MOY aparece. ÁLEX y él se saludan juntando los puños; al separarlos simulan una explosión.

SAMUEL
Préstame 20 pesos, wey.

MOY ignora a Samuel y hace para sí mismo un gesto de fastidio. ÁLEX y él se dirigen a la salida.

SAMUEL
Adiós, Pampers.

ÁLEX y MOY salen de la casa.

12 EXT. CASA DE MOY - DAY

MOY y ÁLEX tienen que sortear los obstáculos de la vendimia para llegar hasta la madre de MOY. De paso, MOY tropieza con un par de cajas y las vuelve a colocar como estaban.

La mamá deja de jugar al ver a MOY. Sus amigas también. Todas voltean a ver a MOY, que por fin llega junto a su madre.

MOY
Ma, ¿me das 20 pesos para el camión?

MAMÁ DE MOY
(juguetona)
Pinche MOY, primero saluda. No seas maleducado.

MOY mira a las señoras y las saluda con un gesto de mano. Luego mira de nuevo a su mamá.

MOY
¿Entonces sí?

La mamá saca de su bolsa 20 pesos. Se los muestra a MOY y éste intenta tomarlos. La mamá le hace finta.

MOY
¡Ya!

MAMÁ DE MOY
Primero mi beso.

La mamá de MOY pone el cachete para que MOY la bese. MOY se acerca y la besa. La mamá lo abraza y no lo suelta.

MAMÁ DE MOY
(hacia las amigas)
¿A poco no está bien guapo?

Las señoras miran a MOY sonriendo.

MOY
¡Ya! ¡Suéltame!

MAMÁ DE MOY
De regreso traes pan.

La MAMÁ saca otros 20 pesos y se los da. MOY, avergonzado, toma el dinero y se dirige a la salida.

MOY y ÁLEX salen.

AMIGA DOMINÓ 1 (OS)
(al unísono)
¡Adiós, MOY!

AMIGA DOMINÓ 2 (OS)
(al unísono)
¡Adiós, MOY!

**13 INT. CASA DE RAFA - DAY**

RAFA desayuna en silencio con su PAPÁ RAFA (50, canoso, cabizabajo, desarreglado y sin rasurar), su MAMÁ RAFA (40, de gesto severo, delgada, rubia, vestida con traje sastre y con algunos mechones de canas), y con su HERMANA RAFA (19, vestida con gorra y playera polo con un logotipo de una tienda de helados, y de expresión malhumorada).

La MAMÁ da un bocado y mira de reojo al PAPÁ. En su mirada hay un aire lastimero. Rápidamente, recupera su severidad y dirige su mirada a RAFA.

MAMÁ RAFA
¿Cuándo vencen las fechas de inscripción?

RAFA deja caer la cuchara en el plato, impaciente. La MAMÁ observa fijamente a RAFA. El PAPÁ come su comida sin levantar la mirada. Junto a su plato, un periódico y un marcador. La HERMANA mira con impaciencia a RAFA.

Silencio.

RAFA
(impaciente)
En dos semanas.

MAMÁ RAFA
¿Ya te tomaste las fotos?

Silencio.

La MAMÁ mira fijamente a RAFA.

RAFA
(sin levantar su vista del plato)
¡Mañana, mamá!

La HERMANA termina su comida y se levanta. Empieza a fregar los platos.

HERMANA
(con la vista en el fregadero)
Como si lo fueran a aceptar. Es un burro.

RAFA mira con coraje a su HERMANA.

MAMÁ RAFA
¿Sacaste las cajas que te dije a la basura?

RAFA
¡Ya te dije que ahorita!

La MAMÁ se levanta de un impulso, molesta y sale de la cocina. SE ESCUCHA QUE LA MAMÁ HACE ESFUERZO POR MOVER ALGO.

RAFA
(fastidiado)
¿Qué estás haciendo?

MAMÁ RAFA (OS)
Nada.

RAFA
¡Que ya te dije que ahorita, chingado!
¡SHHHHH!

La HERMANA se levanta y empieza a recoger los platos, incluyendo el de RAFA, que no ha terminado.

RAFA se levanta de un brinco, muy molesto, y desaparece tras la puerta.

RAFA entra empujando la caja por la cocina, con mucho esfuerzo, hacia la salida. La MAMÁ entra, ya muy tranquila, tras él y le señala con el índice por dónde debe ir.

MAMÁ RAFA
Con verdadero cuidado, ¿eh? No vayas a tirar.

La HERMANA friega los platos. El PAPÁ mira el movimiento desde la mesa. Sigue comiendo.

14 INT. / EXT. COCHERA DE BOLTER - DAY

Una gruesa aguja penetra la piel. La sangre brota. El contenido de la jeringa se vacía poco a poco. BOLTER está inyectando a su hermano, CARLOS (II).

Los MARI PEPA observan atentamente. BOLTER retira la jeringa y el hermano se incorpora de manera rutinaria. BOLTER desecha la jeringa también de manera rutinaria.

BOLTER
Órale pues. A la verga.

El hermano de BOLTER se levanta de un brinco y sale corriendo a la calle, donde lo esperan sus AMIGOS de la misma edad.

BOLTER
¡Llévate tus llaves!



El hermano regresa corriendo, toma sus llaves y se va.

Los MARI PEPA empiezan a acomodar sus instrumentos.

CORTE A:

RAFA afloja los contratiempos y comienzan a ensayar. Tocan la misma canción que en el tianguis cultural.

La cochera está adornada con pósters arrugados de The Clash, Sex Pistols, The White Stripes. Sobre las paredes, de manera irregular, hay cartones de huevos y cajas desbaratadas adheridas. Una bicicleta oxidada, un viejo televisor, una mesa de ping pong doblada, un petate enrollado, una sombrilla de playa y otros muchos tiliches.

LA CANCIÓN AUMENTA VERTIGINOSAMENTE DE TIEMPO.

BOLTER empieza a gritar como loco. A MOY se le dificulta seguir el tiempo y se descuadra. ÁLEX toca concentrado y emocionado, con cierta soltura. BOLTER se cuelga de una barra que está en el techo y se balancea, y ÁLEX comienza a patear tiliches, emocionado. BOLTER patea accidentalmente una computadora vieja que se encuentra en el suelo.

CORTE A:

Los MARI PEPA barren y limpian el desmadre ●



Resumen del fuego: el límite inalcanzable

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

«Mi método de trabajo como escultor es el mismo que como arquitecto: primero concibo las obras sin tocar el lápiz, después hago trazos libres en papel milimetrado; en esos bocetos está todo, función, estructura, forma, escala, materiales, colores... Luego sólo hay que dejarlos fluir, y representarlos», declara en entrevista Fernando González Gortázar. Su obra —como ese lápiz libre— toca la realidad en ese continuo que Aristóteles definiera como algo más allá de lo cual se halla siempre algo más. Así, la obra arquitectónica y escultórica de Fernando encara el más allá, lo inconmensurable, lo insólito, lo incomprensible. Pero lo hace desde la simplicidad de las formas básicas, con líneas y polígonos. Cada volumen creado es un acotamiento a la eternidad. En su cuaderno milimetrado empiezan a sucederse los puntos, «esa mediación armónica entre dos infinitudes de segmentos», como lo quería Plotino en sus *Enéadas*. Comienzan entonces a aparecer sus *Desconfines*, al fin y al cabo confines delimitadores. Allí —en las líneas onduladas que le abren el espacio a la espiral o a la esfera— el punto en la obra de Fernando se percibe como un pulso que posee lo ilimitado de forma latente. Y de ese latir interno se levantan cauces —muros, piedras, volúmenes que llenan el cielo— por donde fluyen reenvíos sucesivos de sentido en superficies, volúmenes, esculturas, casas, edificios.

Entre ese Uno indefinido y las criaturas finitas que somos todos nosotros media una distancia insalvable, distancia que las esculturas-monumentos de González Gortázar transforman en entidades corpóreas que nos albergan y, de peatones disgregados e inseguros, nos convierten en habitantes. Quiero

decir con esto que la obra urbana de Fernando nos rescata de la nada, nos salva del despeñadero y del caos, para dotar de sentido nuestra ciudad, nuestro camino, nuestro bosque. González Gortázar ha esculpido por el mundo acantilados que celebran en su forma el encuentro con el agua, construidos en medio de avenidas donde los peatones sin más los encuentran como un advenimiento: tal es el caso de la fuente de La Hermana Agua, en Guadalajara. O esos remolinos de sus esculturas que son espirales que son galaxias. Es cuerpo y es lenguaje, sus formas sensuales nos cobijan, su voluptuosidad nos vuelve cómplices del sol, y, como hamacas, sus formas plásticas nos mecen y nos integran a su plasticidad, nos vuelven duendes de ciudades dormidas y ciudades despiertas, habitantes reales de nuestras propias ciudades y soñadores de ciudades imaginarias. En las casas que construye ha sabido tejer el cielo, la vegetación y la cueva. Logra —en mero centro de la ciudad de Guadalajara— crear, al interior del Edificio San Pedro, los jardines colgantes de Babilonia, que cruzan de lado a lado un espacio descubierto, sembrados en sus diez pisos. O los cubos cortados en diagonal que dan origen a las espigas, a la Gran Espiga de la Ciudad de México.

González Gortázar trabaja la forma con líneas, puntos, volúmenes, pero sobre todo con la luz y la sombra. Así es como suele bordarle texturas al concreto. Como afirma Manuel Larrosa, Fernando abandona la planicie de la geometría euclidiana para abrir la puerta hacia los espacios de la articulación entre forma y emoción. De ahí proviene la contundencia de sus creaciones, pues en ese imbricar lo sensual-corporal y combinarlo, a la manera del alquimista, transmuta los elementos y materiales para lograr el salto que captura la esencia. Es así que ante ellas sentimos un arrobamiento que nos acompaña en la memoria y en la vida. Son viscerales, memorables y a fuerza de mirarlas y transitarlas son siempre otras: hay en ellas la vitalidad de lo verdadero.

La obra de González Gortázar posee en su interior una fuerza conciliadora y al mismo tiempo eficaz y propulsora, pues considera «el arte como la única actividad humana que nació adulta y perfecta, no progresa, no camina hacia delante sino hacia adentro». El arte de Fernando posee esa aptitud de mago encantador e ilusionista; en su interior se percibe un movimiento de expansión y reabsorción

que va de su centro a la periferia. En esa tensión orientada radica su capacidad de contener la potencialidad ilimitada del cosmos. Por ello, frente a las esculturas o edificios erigidos, sentimos un centro magnético que nos atrae para mostrarnos la divergencia y la contradicción de la vida, pero al mismo tiempo nos abrigan y nos ofrecen la reconciliación del estado infantil con la madurez, el disparate con la cordura, el sueño atado a su propia raíz de realidad. *Art nouveau* y *art déco* se unen en la obra de González Gortázar y se transgreden a través de formas insólitas como los muros celosías o las fuentes transitables, o la pérgola-estancia-palacio que encontramos en el bosque de Los Colomos, donde de pronto vemos avanzar hacia nosotros una gran araña que se posa a medio bosque y que, una vez que la encaramos, es una araña cueva de concreto que alberga la tienda del bosque. El elemento lúdico nunca abandona su arquitectura urbana, ese estar en ella permite a la imaginación seguirle creando formas a los muros, a los valles, a las texturas esculpidas.

El reino vegetal es variado en su obra escultórica, surge de una concienzuda observación para crear cipreses de hierro y columnas con una flexibilidad orgánica, así como palmeras fértiles que fue sembrando a las afueras de Madrid, en el parque Las Palomeras. Formas naturales, desde las que brota agua, espinas, mares diversos, selvas, montañas, llanuras. En la monografía sobre González Gortázar, Antonio Riggen escribe que para Fernando las formas arquitectónicas o escultóricas —o pictóricas, musicales, etcétera— no son producto del capricho. Surgen de las entrañas de una cultura y de la voluntad de estilo de su autor: heredan una sensibilidad colectiva y la enriquecen con las aportaciones de otros sitios y del tiempo. En el caso de la arquitectura, las formas nacen de la función, de un clima, de una orientación, de un contexto cultural. Nacen de un padre —el creador— y de una madre —la tierra, el sitio—; revelan la sensibilidad de su época y hacen una radiografía de la sociedad en la que brotan. Son producto y motor de una cultura.

En el libro *Resumen del fuego*, donde se glosa la exposición con el mismo nombre que ha inaugurado el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, tanto en las imágenes como en los textos que las acompañan, queda explícito el hecho de que la arquitectura y

la escultura de Fernando González Gortázar poseen un sentido ético, una realización social, pues se trata de obra plástica pública, con un claro anhelo de transformación integral del entorno y una explícita vocación utópica. Esto conlleva a un compromiso con los ciudadanos, un compromiso cívico desde una actitud crítica. Sin embargo, para González Gortázar el arte no es portador de mensajes políticos ni pódium de merolicos. La escultura pública la concibe como un instrumento simbolizante y dinamizador de nuevos comportamientos colectivos. Sus creaciones nunca olvidan el escenario para el que han sido concebidas y el entorno del que nacen. Esa intuición de la obra de Fernando se percibe en la capacidad de metáfora de sus creaciones que se resuelve en sus metamórficas formas, donde lo que se exalta es la exuberancia de la vida y la incitación al juego.

Esa intuición que palpita en las formas logradas es fruto de un tiempo descifrado, y el tiempo de tal manera intelectualizado —según lo concibe Herni Bergson— es espacio. El espacio de estas obras reconquista la realidad en el movimiento que es su esencia. Se trata entonces de una movilidad que nos instala en nuestra propia duración interior, ese crecimiento hacia el adentro de cada uno: el prolongamiento ininterrumpido del pasado en un presente que se monta sobre el porvenir. Dentro de estos prismas una cara es el espacio y la otra es lenguaje: estados del alma contiguos que se convierten en palabras, es decir, en conciencia, pero se trata de una conciencia que es visión y apenas se distingue del objeto visto, conocimiento que es contacto e incluso coincidencia.

Al amparo de estas creaciones la conciencia se ensancha y capturamos los intervalos del Tiempo, imaginamos que los recorremos, y, al acotar ese infinito, bordeamos también el inconsciente que cede y se resiste, se rinde y se recupera en un constante alternarse de oscuridad y luz. La obra de Fernando González Gortázar nos brinda el umbral desde donde nos percatamos del tiempo como ese límite inferior de perceptibilidad con el que vamos sintiendo y percibiendo el otro límite inalcanzable de lo eterno ●

Fernando
GONZÁLEZ
Gortázar



Icónico



◀ *Sombras del bosque 2, a través de Sombras del bosque 4, 2012-2013.*
Cuernos de venado y piedra
(foto de Pedro Hiriart)

Sombras del bosque 2 / Sombras del bosque 3, 2012-2013.
Cuernos de venado y piedra
(foto de Pedro Hiriart)

Este enamoramiento perdura en mí sin mella alguna; aunque no siempre haya sido un amor bien correspondido, sigo creyendo en la arquitectura como servicio, como creadora de cultura, forjadora de identidad y promotora de cierta forma de justicia. Sigo creyendo en la ciudad como la mayor invención del espíritu humano, la más original, radical e inacabada productora de un mundo que debe acercarse a la felicidad a quienes lo habitamos. Sigo creyendo en la cultura como aquello que nos conecta críticamente y autocriticamente con el pasado y el porvenir, como aquello que permite a las sociedades evolucionar y aprender del ancho mundo sin que dejen de ser ellas mismas; sigo creyendo en el arte como definidor de nuestra condición de humanos, como la única realización nuestra que nació adulta y la única también en la que encuentro la grandeza, la diversidad, la verdad y la limpia intención de la naturaleza. Sigo creyendo en la naturaleza como la gran maestra, fuente de toda ética, toda moral y toda estética.



Sombras del bosque 4, 2012-2013.
Cuernos de venado y piedra
(foto de Pedro Hiriart)

Hay que ver siempre a la arquitectura como una amistad y una reconciliación; nuestro trabajo no debe pelear con la historia y sus herencias, ni con la tradición, ni con la lógica del sentido común y la economía, ni con los materiales y técnicas constructivas, ni con el mundo y la naturaleza, ni menos todavía con las personas de carne y hueso, ni con nuestra propia individualidad como creadores. Tenemos que mirar la realidad cara a cara y con ojos escrutadores, no para acatarla sin más, sino para intentar, desde nuestro pequeño campo de acción profesional y ciudadana, transformarla y superar sus muchas lacras, sus repulsivas inequidades e iniquidades, su íntimo y esencial malestar que ha producido la atroz situación en la que viven las mayorías de este país y de este planeta.

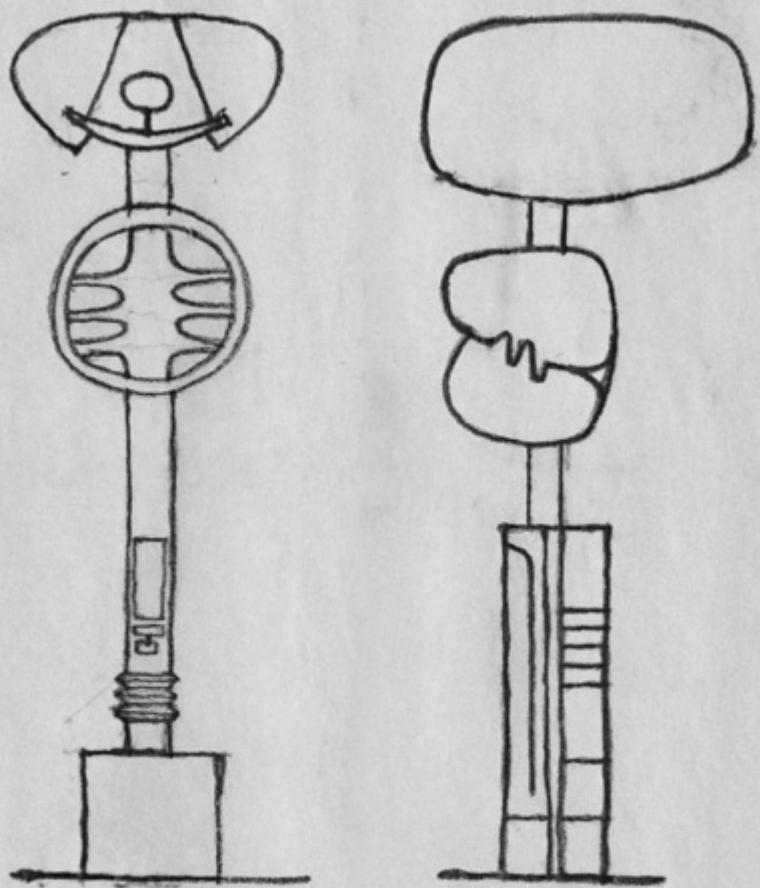


Danzante, 1963. Barro engretado

► Mujer, 1963. Barro

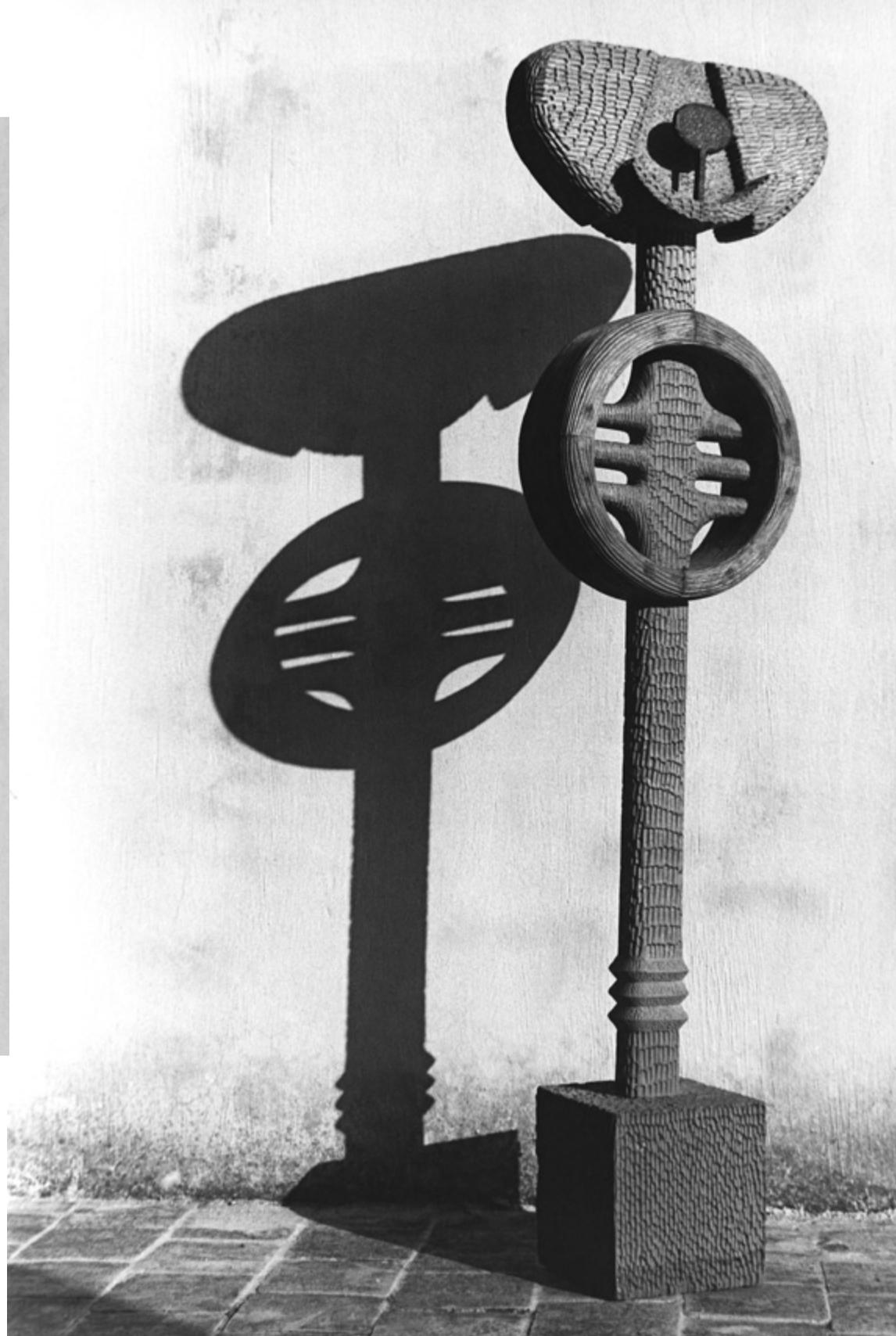
Como tarea prioritaria saquemos a la arquitectura de esa forma de automarginación que es el elitismo y de veras hagamos de ella un bien común. Las ciudades y las piezas que la componen deben ser funcionales y eficaces, desde luego, pero también hermosas, justas, y sobre todo alentadoras. Cuando uno las recorre y las habita, algo bueno debe ocurrir en el alma. Sigo creyendo, pues, en la necesidad de soñar, de concebir vías posibles y de nuevo partimos el alma por incorporarlas aunque sea parcialmente a la realidad cotidiana de todos. Con frecuencia, en mis pláticas ante públicos diversos, a los que tienen la gentileza de invitarme menciono el sabio, lúcido y aleccionante lema de esta Universidad de Guadalajara: «Piensa y trabaja». Dentro de su sencillez, o quizá por ella, estas dos palabras resumen todo un ideario, un programa de vida: ni acción sin un pensamiento, un análisis y una reflexión previos que la sustenten y le den sentido, ni pensamiento que quede como especulación fatua y ociosa y no ayude al mundo a vivir.





África I y II, 1965.
Tinta y lápiz sobre papel

▶ África I, 1965.
Madera y cobre





Homenaje C5, 1997.
Cerámica de alta temperatura

► Homenaje C3, 1997.
Cerámica de alta temperatura

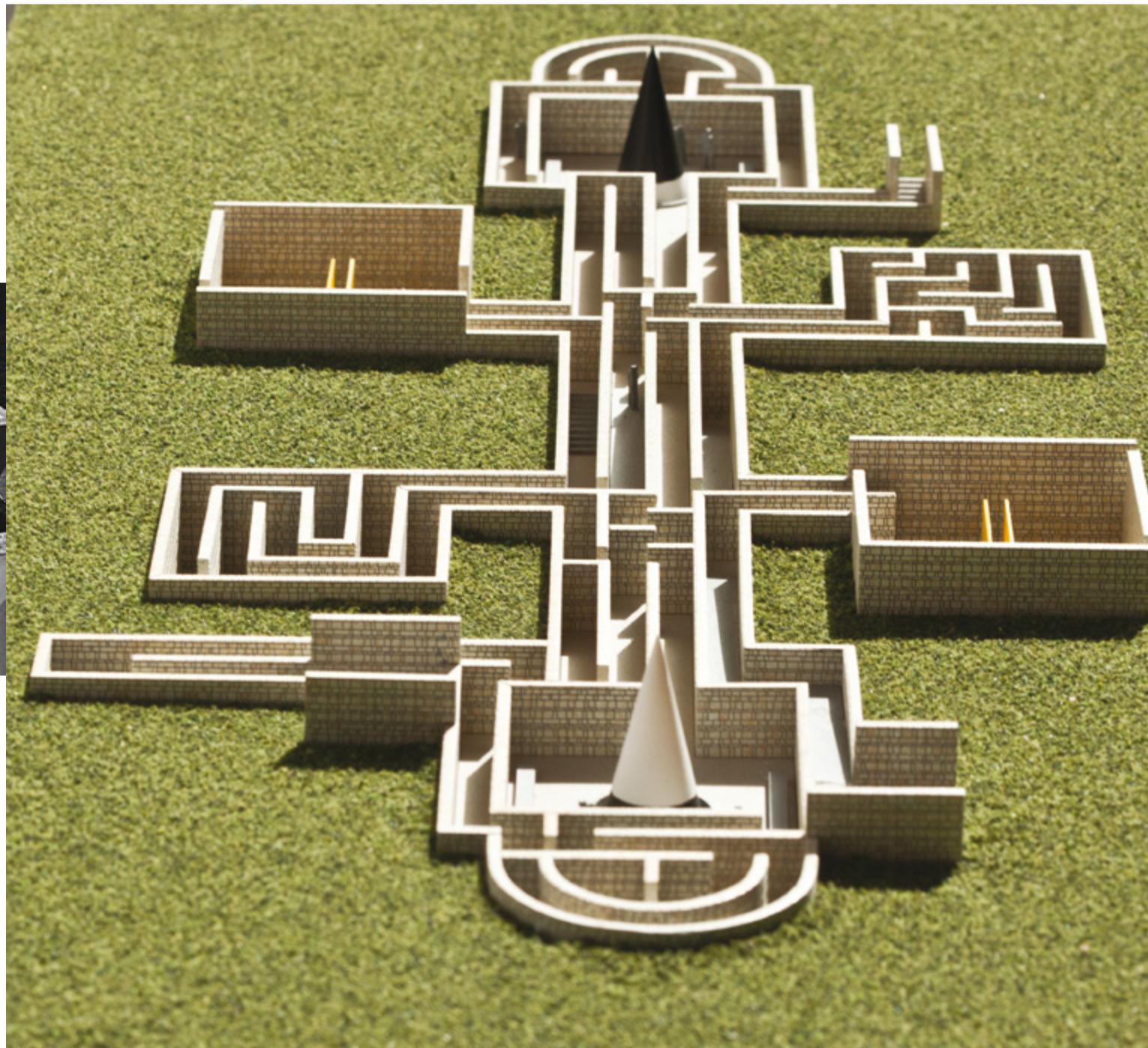
Los seres humanos estamos contruidos con muchos estratos, desde los más externos de nuestras necesidades biológicas hasta los más profundos de la sensibilidad y el corazón, y la arquitectura —tanto como su manifestación mayor, el urbanismo— debe satisfacerlos a todos. Repito viejas ideas: el arte en la ciudad, el arte urbano es parte de la justa distribución de los bienes del espíritu y por ello de la democratización de la cultura. La belleza no es un adorno prescindible, sino un artículo de primera necesidad, sólo en un mundo bello se puede aspirar a la existencia plena, y las cosas útiles, para ser cabalmente útiles, deben ser bellas también. La naturaleza está en nuestra esencia mas íntima y primera y no debemos aceptar jamás que parezca incompatible con la civilización o con el desarrollo material, porque eso es falso.

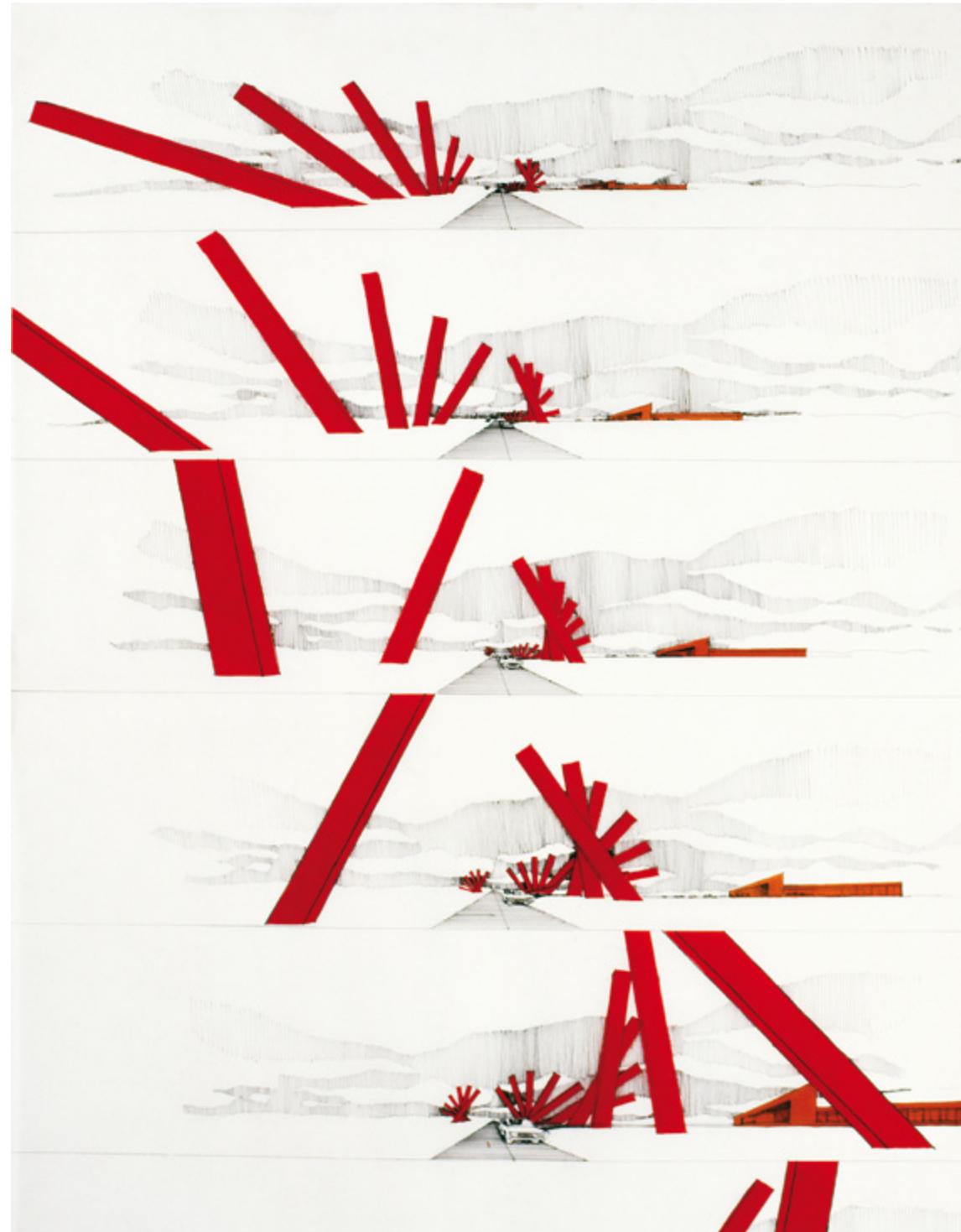
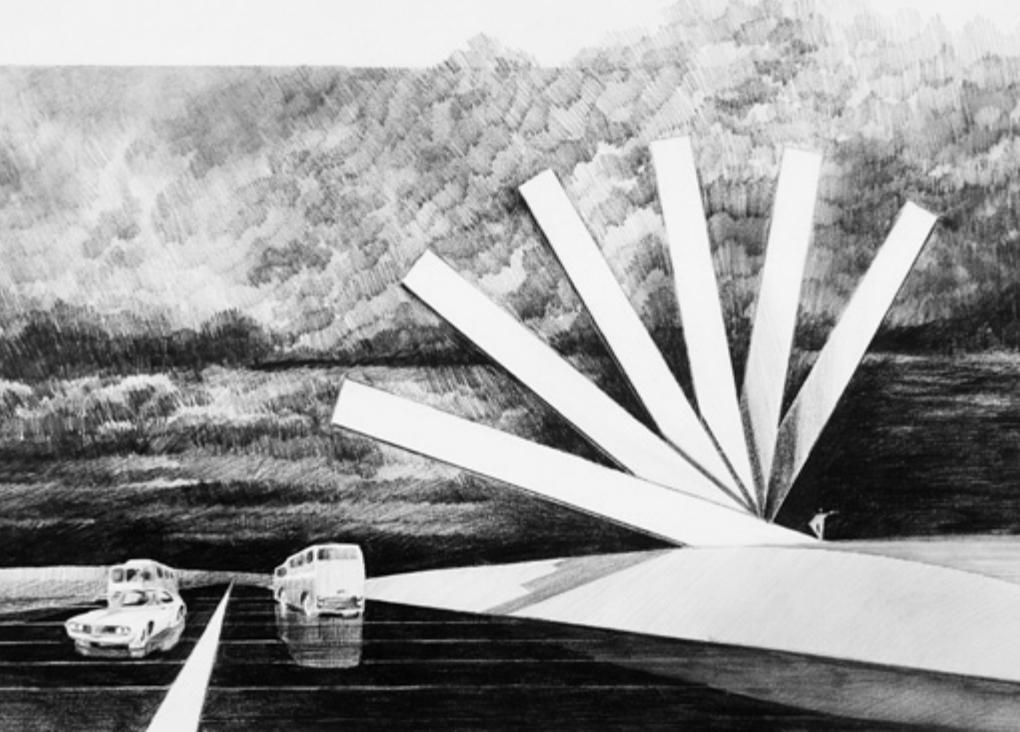




Laberinto, 1969.
Guadalajara, Jalisco. Destruído

- ▶ *Laberinto de la libertad*, 2009.
Entre Guanajuato y Silao,
Guanajuato. Dentro del proyecto
Parque del Bicentenario. No
construido (foto de Pedro Hiriart)

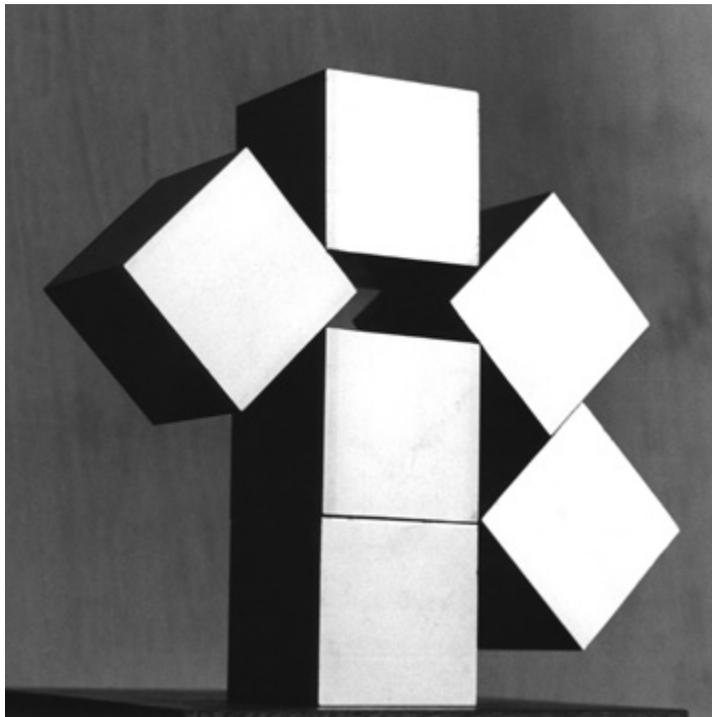
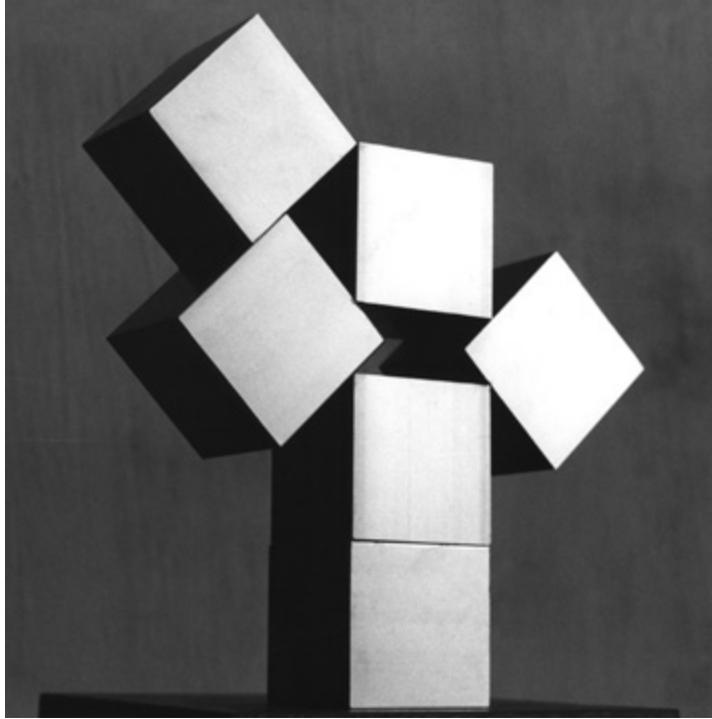




El logro de mejores ciudades es impensable si no tenemos mejores sociedades, y éstas son impensables si no creamos condiciones de justicia y aprendemos a respetar y convivir con el mundo. La arquitectura es siempre una ciencia y una técnica; ocasionalmente es un arte, pero debe ser, por encima de todo, una forma de urbanismo. John Dos Passos dijo: «Sólo se puede ser artista verdadero si se tiene compasión, esa compasión que en su sentido verdadero es la comprensión y la aceptación del otro, sin la que muchas cosas de la vida serían insoportables». Si no entendemos así la arquitectura es que no la entendemos en absoluto. El usuario es quien dice la primera y la última palabra porque los libros y las revistas de arquitectura están llenos de edificios que los críticos elogian y los usuarios maldicen. Nadie puede sentirse ajeno a ello, la arquitectura nos da cobijo, es como nuestra segunda piel, el ámbito dentro del cual transcurre nuestra existencia y que determina para bien o para mal buena parte de la calidad de vida de todos los habitantes de la tierra.

Monumento a Yanga, 1971.
Cercanías de Córdoba, Veracruz.
No construido

► Conjunto Paralelo 28, 1971.
Carretera Transpeninsular, frontera
entre Baja California y Baja California
Sur, recorrido 2. No construido



a, b y c. *Escultura múltiple variable I*, 1971-1974. Aluminio anodizado en dos colores

LUVINA / PRIMAVERA / 2014

XIV



Cubo II, 1978. Madera laqueada

LUVINA / PRIMAVERA / 2014

XV



Ciudad cerrada I, 1994. Piedra volcánica

LUVINA / PRIMAVERA / 2014

La arquitectura y el urbanismo, con todas su ramificaciones, son, pues, asuntos de la más grande importancia y deben ser parte de toda política pública, de todo plan de desarrollo, de la preocupación constante de autoridades legítimas, organizaciones civiles y ciudadanos rasos.



Ciudad despierta 2, 1992-1996. Piedra volcánica, cristal de plomo y mármol negro

LUVINA / PRIMAVERA / 2014



H. I. | 2007 | Espinoza

Geometría animada, 2007. Pintura sobre cuerpo / Colaboración con Norma Itzel Espinoza

► *Homenaje P3*, 1993-1997. Piedra volcánica y mármol negro

Y también declaro que hacer arquitectura es algo muy difícil, tanto que con frecuencia la siento más allá de mis fuerzas y mis capacidades. Cuando un arquitecto se equivoca, equivoca a muchos otros; hacer arquitectura conlleva una responsabilidad tan grande que su peso casi me aplasta con frecuencia.

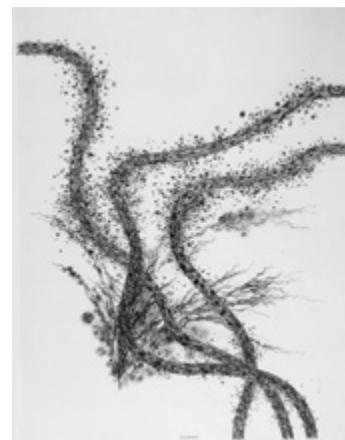
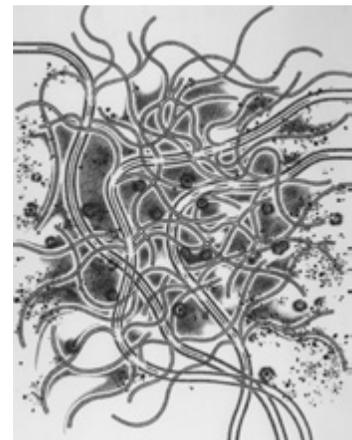
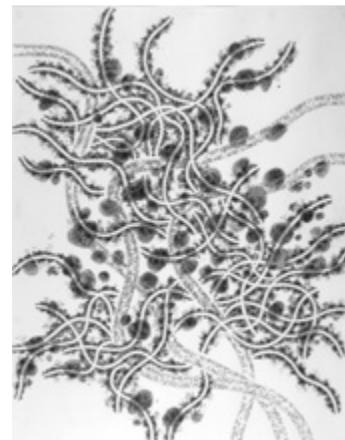
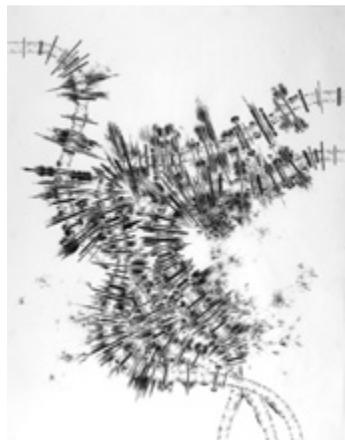




Bosque de Los Colomos, 1974.
Guadalajara, Jalisco. Elemento
construido

- ▶ *Homenaje a lo que crece, 1993.*
Acero pintado. México, DF





De la serie *Desconfines*, 2000-2002.
Tinta sobre papel



Desconfines I, 2001-2011. Acero
pintado y piedra

LUVINA / PRIMAVERA / 2014

XXIV



Columna 5, 1983-1985. Acero
pintado

LUVINA / PRIMAVERA / 2014

XXV



Tetéotl / Dios de piedra II, 2003.
Mixta sobre madera aglomerada



Arbolito secreto 7, 2004. Placa de
hierro pintado y arena sílica



El animal del desierto, 2009. Piedra de adoquín. Cerca de Real de Catorce, San Luis Potosí

- ▶ *La mano roja*, 2005. Acero pintado. Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México





Fuegos de San Telmo xx, 1986.
Lápices de colores sobre papel
milimetrado



Fuegos de San Telmo xxx, 1986.
Lápices de colores sobre papel
milimetrado

No porque yo lo haya buscado. Así de sencillas son las cosas. En el inicio de su autobiografía, el insigne José Clemente Orozco —junto con Juan Rulfo y Luis Barragán nuestro artista capital, en mi opinión— resumió así su vida: «Sólo las continuadas y tremendas luchas de un pintor mexicano por aprender su oficio y tener oportunidades de trabajar». Yo podría decir exactamente lo mismo: «Son las continuadas y tremendas luchas de un arquitecto y escultor mexicano por aprender su oficio y tener oportunidades de trabajar».



Hallazgo I, 1997. Dos tipos de
piedra y mármol blanco

Imágenes de la obra de Fernando González Gortázar. Las piezas formaron parte de la exposición *Resumen del Fuego*. *Fernando González Gortázar*, que se presentó en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara (MUSA), del 21 de noviembre de 2013 al 18 de febrero de 2014.

Fragmentos del discurso pronunciado por Fernando González Gortázar al recibir el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Guadalajara, en el Paraninfo Enrique Díaz de León, el 21 de noviembre de 2013.



Coordenadas básicas del cine de Quebec

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

A lo largo de las cuatro últimas décadas las novedades que nos llegan del cine de Quebec son cortesía de Denys Arcand. La habitual presencia de sus películas en los festivales internacionales más importantes del orbe hicieron posible que el realizador cobrara notoriedad y se convirtiera en un hito. Recientemente este paisaje se ha enriquecido con la irrupción de algunos jóvenes: Denis Villeneuve, Philippe Falardeau, Jean-Marc Vallée y Xavier Dolan. Alrededor de la filmografía de estos cinco realizadores se pueden trazar las coordenadas básicas del cine *québécois*.

Desde sus primeras cintas, Denys Arcand mostró un ánimo crítico y un afán de hacer del cine una herramienta política. Lo mismo en el documental que en la ficción, en cortos y largometrajes, no ha dejado de hacer eco, en sus obras, de los debates que sacuden Quebec. Su primer largo documental, *Quebec: Duplessis y después...* (*Québec: Duplessis et après...*, 1972), por ejemplo, gira alrededor de la polémica figura del personaje epónimo, conservador y nacionalista, responsable del

período conocido como «Gran Oscuridad» (1945-1959). Años después abordó en casi tres horas y en otro documental, *On est au coton* (1976), las contrariedades de la industria textil. Seis años después, y aún en el ámbito de la no ficción, explora el asunto del referéndum para la independencia de Quebec en *Le confort et l'indifférence* (1982).

En los años ochenta, pero ahora desde la ficción, entregó dos de sus mejores películas: *La decadencia del imperio americano* (*Le déclin de l'empire américain*, 1986) y *Jesús de Montreal* (*Jésus de Montréal*, 1989). En la primera sigue los encuentros y desencuentros de un grupo de amigos —maestros, casi todos— que pasan un fin de semana en una casa en el campo. Unos y otras se dan a la tarea de analizar el género y el cuerpo opuestos, y posteriormente surgen incómodas revelaciones sexuales. La picardía y agudeza de los diálogos, así como una puesta en cámara ágil, ayudaron a que la cinta obtuviera el premio de la crítica (Fipresci) en Cannes y el de mejor película canadiense en Toronto. *Jesús de Montreal* registra las vicisitudes de un grupo de actores que montan una original puesta en escena de la Pasión. Y mientras encaran la crítica de la Iglesia, comienzan a vivir en carne propia lo que implica su representación. De Cannes salió, en esta ocasión, con los premios del Jurado y del Jurado Ecueménico.

Acaso su mayor éxito llegaría con la «secuela» de *La decadencia...: Mis últimos días* (*Les invasions barbares*, 2003). Diecisiete años después, sigue en particular la debacle del personaje principal de aquélla, quien encara la muerte en un hospital y arregla cuentas con su hijo y su circunstancia. La

efervescencia de los diálogos una vez más es impresionante. De ahí que en Cannes obtuviera el premio a mejor guión (el cual es una verdadera delicia, dicho sea de paso: también reserva gozo como pieza literaria). Óscar, por su parte, lo distinguió con el premio a mejor película en lengua extranjera. Su crítica a los tiempos que corren puede apreciarse en *La edad de la ignorancia* (*L'âge des ténèbres*, 2007), que, por medio de un hombre gris, da cuenta de la indiferencia ambiente.

Denis Villeneuve no ha dejado de cosechar aplausos y premios desde su segundo largometraje, *Maelström* (2000), que recoge los tormentos de una joven mujer y se embolsó el premio de la crítica en la sección Panorama de Cannes. La prensa cinematográfica valoró en particular su «innovadora estructura dramática, su gracia y su sensibilidad contemporánea». Esos atributos están presentes, también, en *La mujer que cantaba* (*Incendies*, 2010), en la que alterna dos tiempos para elucidar el drama de una mujer que nació en el Medio Oriente y emigró a Canadá. La agudeza para iluminar el drama individual que se presenta por la sinrazón ambiente invita a una amplia reflexión sobre asuntos históricos, de género, de filiación. De su madurez como realizador Villeneuve ha dejado constancia en sus dos entregas más recientes, ambas de 2013: *Intriga* (*Prisoners*) y *Enemy*. La primera sigue las pesquisas de un policía que busca a dos niñas desaparecidas. Con brío y un ritmo apacible, el cineasta mantiene la curiosidad y la emoción del espectador a lo largo de las dos horas y media que dura su propuesta. El resultado: una de las mejores películas del año pasado. La segunda se inspira en

El hombre duplicado, de José Saramago, y explora, por rutas kafkianas, los meandros de la identidad.

Con *Monsieur Lazhar* (2011), que recibió premios en abundancia lo mismo en Valladolid que en Locarno, Philippe Falardeau confirmó las virtudes mostradas en *C'est pas moi, je le jure!* (2008). En ésta acompaña, en tono de comedia, a un niño que arregla como puede las adversidades que le plantea la indiferencia de su conflictiva familia y la hostilidad de sus vecinos. *Monsieur Lazhar* se inspira en una obra de teatro de Evelyne de la Chenelière y acompaña al personaje del título, un inmigrante argelino que sustituye en una escuela a una maestra que se suicidó en el salón de clase. El dolor de los alumnos encuentra eco en los padecimientos del profesor, cuyo pasado —en el que también hay pérdidas— se revela poco a poco.

A lo largo de su filmografía, Jean-Marc Vallée ha mostrado habilidad para transitar con fortuna entre diversos géneros. En *C.R.A.Z.Y.* (2005) va de la comedia al drama y se asoma con calidez a una familia singular, es decir, como cualquier otra. *La reina Victoria* (*The Young Victoria*, 2009) se inscribe en los terrenos del cine biográfico y explora la juventud de la epónima jerarca británica, quien después hizo época. *Dallas Buyers Club* (2013), su más reciente entrega, relata las hazañas de un electricista y ocasional jinete de rodeo que, en 1985, ayuda a los enfermos de sida. Ahí consigue interpretaciones valiosas de dos de sus actores principales (Matthew McConaughey y Jared Leto), quienes obtuvieron el Globo de Oro por su desempeño.

Xavier Dolan es el más joven de todos (nació en 1989) y con su incipiente

filmografía ha generado dosis de escándalo apreciables. Su obra tiene ecos autobiográficos —y a menudo lleva él mismo uno de los roles principales— y da cuenta de una juventud atormentada e incomprendida por los mayores. *Yo maté a mi madre* (*J'ai tué ma mère*, 2009) recoge los encononazos de un joven homosexual con su madre; *Los amores imaginarios* (*Les amours imaginaires*, 2010) explora la geometría afectiva de tres amigos que configuran un triángulo tórrido; *Laurence Anyways* (2012) registra la animadversión que vive un profesor que decide cambiar de sexo; *Tom à la ferme* (2013), su más reciente entrega, sigue a un joven que visita a la familia de su amante, quien recién murió, y descubre que nadie conocía las preferencias sexuales del difunto.

Como toda cinematografía que se respete, la de Quebec ha sabido dar cuenta de su circunstancia, pero también ha manifestado un aliento sostenido para ocuparse de asuntos ajenos sólo geográficamente y sólo en apariencia. En el seno del cine se han dado lugar, por ejemplo, los debates sobre la nacionalidad y la independencia, las políticas sociales y las preocupaciones cotidianas del ciudadano común y pensante. Pero también, como ilustran *La mujer que cantaba* y *Monsieur Lazhar*, ha sabido estar atenta a los dramas que se suscitan al otro lado del mundo. La capacidad de sus cineastas ha permitido, por otra parte, que se involucren en proyectos financiados por los grandes estudios norteamericanos; y no sería extraño que, gracias a ello, cada vez tengamos novedades de sus trayectorias con mayor frecuencia ●

Un premio a la diversidad sexual

El Festival Internacional de Cine

en Guadalajara (FICG) es el festival de cine más sólido de Latinoamérica y un acontecimiento cultural de gran relevancia para la ciudad y el país; un verdadero escaparate para mostrarle al mundo el cine que Iberoamérica produce. Durante diez días se celebra una fiesta dedicada a la apreciación, difusión, promoción y distribución del cine mexicano e iberoamericano; asimismo es una ventana para ver filmes de otros puntos del globo gracias a las secciones fuera de competencia, y funciona también como un foro para la formación, instrucción e intercambio creativo entre los profesionales, críticos de la cinematografía internacional y estudiantes de Iberoamérica.

Además de sus secciones clásicas en competencia (Largometraje Iberoamericano, Documental Mexicano y Cortometraje Iberoamericano), existe una sección oficial en competencia que en sólo dos ediciones ha adquirido la atención y curiosidad entre los cinéfilos: se trata del Premio Maguey, una sección dedicada a la diversidad sexual, en

la que el público tapatío podrá ver filmes con temáticas lésbica, gay, bisexual, transexual, transgénero, travesti e intersexual (LGBTTI), provenientes de distintas partes del mundo.

En su vigésima séptima edición, en 2012, el Festival estrenó el Premio Maguey, dedicado a las producciones fílmicas con temáticas de diversidad sexual. Este premio celebra el trabajo de todos los cineastas que dan voz y rostro a las personas que viven historias de una sexualidad diversa, filmes que nos presentan testimonios íntimos y transgresores de estos personajes incomprendidos que muchas veces experimentan el rechazo de sus familias y la sociedad.

Sobre la motivación para crear y apoyar esta sección, su director, Pavel Cortés, afirma: «Queremos erradicar una cultura de la discriminación, de segregación, que señala todo lo que es diferente, todo lo que rompe con una heteronormatividad establecida; deseamos abrir las mentes de los espectadores y traer un tipo de cine distinto».

El objetivo de esta sección es que la audiencia pueda sensibilizarse en torno a lo que es tener una preferencia sexual distinta y acercar al espectador a las diversas problemáticas que se desprenden de ello, dentro de una sociedad que mundialmente sigue siendo aún muy cerrada a la diversidad sexual.

Cortés pidió apoyo a reconocidos festivales de diversidad sexual en otras latitudes, como el premio Teddy Award, del Festival Internacional de Cine de Berlín, el Vancouver Queer Film Festival y el Festival Frame Line, de San Francisco, que apoyaron con una selección de grandes filmes para ser exhibidos durante la primera edición

del premio. Justo en el año en que el Premio Maguey cobró vida, la Asociación Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans e Intersexuales (ILGA) denunció en su informe anual que existen setenta y ocho naciones del mundo donde se considera ilegal la homosexualidad; en Uganda se castiga con cadena perpetua, y en Arabia Saudita, Yemen, Sudán, Irán y Mauritania con la pena de muerte.

El Premio Maguey otorga cuatro preseas: a la Mejor Película, al Cine de Culto, el Homenaje Póstumo y el Premio Maguey Ícono Queer. Entre los acontecimientos destacados de la primera edición del premio estuvo la distinción al cineasta británico Derek Jarman (1942-1994), a quien se le otorgó el Premio Maguey Homenaje Póstumo. Jarman se destacó en la industria fílmica por la calidad de sus producciones y por ser un importante activista en pro de los derechos homosexuales a nivel internacional, labor que cobró aún mayor fuerza cuando anunció públicamente su condición de seropositivo, la cual le generó graves complicaciones de salud que lo llevarían a la muerte. En esa misma edición se le otorgó el Premio Maguey al Cine de Culto a Bruce LaBruce, cineasta canadiense que ha generado gran controversia, ya que algunos de sus trabajos han sido prohibidos para su exhibición en Estados Unidos debido a su alta carga pornográfica, como el caso de *L. A. Zombie*, película que fue proyectada como parte de la sección Maguey en el FIGG 27.

La primera película en ganar el Premio Maguey a la Mejor Película fue *Mía*, filme argentino y *opera prima* del director Javier Van de Couter, que narra la historia de Ale,

una travesti que se dedica a recolectar cartón y que, haciendo sus tareas habituales, encuentra el diario de Mía, una mujer que ha muerto dejando solos a su esposo y su hija. En la segunda edición del premio se reconoció la trayectoria de Lisa Tulin y se le otorgó el Premio Maguey Cine de Culto. Tulin es una animadora nórdica que ha tocado temas de diversidad sexual, incluso presentándose ella misma algunas veces como mujer y otras como hombre. El Premio Maguey a la Mejor Película fue para el documental mexicano *Quebranto*, del director Roberto Fiesco, que presenta la historia de Fernando García, actor infantil de los años setenta conocido como *Pinolito* que, ya adulto, se reidentificó como Coral Boneli y vive con su made, Lilia Ortega, también actriz. Juntas recuerdan sus momentos de gloria y comparten el día a día.

Tras estas dos ediciones del Premio Maguey la respuesta del público ha sido muy favorable, con la retroalimentación de muchos espectadores que desconocían algunas de las problemáticas que enfrentan las personas con una orientación sexual distinta. La sección recibió seis mil espectadores por edición, lo que implica que mil personas acudieron cada día de proyección.

En su tercera edición, el Premio Maguey presenta una selección en competencia de dieciocho filmes que representan a trece países, los cuales serán proyectados del 24 al 28 de marzo dentro del marco del FIGG 29, teniendo como sede principal el Centro Cultural LARVA en Guadalajara. En esas mismas fechas, la última función diaria del Cineforo de la Universidad de

Guadalajara proyectará una película de contenido pornográfico como parte de una colaboración con el Porn Film Festival de Berlín. Estas películas pornográficas no serán exclusivas de cine *gay*, sino que el público podrá ver una variedad para todos los gustos. Sobre esta colaboración con el Porn Film Festival de Berlín, Pavel Cortés comenta: «Creemos que las colaboraciones ayudan a consolidar el premio al exterior, y al ser una sección internacional sería ilógico no generar este tipo de vínculos a nivel internacional. Tratamos de consolidar una red de festivales, directores, productores y distribuidores, todos enfocados en la diversidad sexual». El Premio Maguey también cuenta con una colaboración con el Festival de Cine Gay de Argentina y con el Festival Donostia de San Sebastián, cuya película ganadora del Premio Sebastiane (premio a filmes de diversidad sexual) será proyectada como parte de la sección de Maguey. Este año también se realizará un homenaje a Wieland Speck, fundador del Teddy Award del Festival Internacional de Cine de Berín, premio a la diversidad sexual que cumple veintiocho años. El Teddy Award ha sido inspiración para muchos otros festivales de cine, que han integrado secciones de diversidad sexual en su programación, por lo que la visita de Speck resulta un honor para el FIGG y especialmente para esta sección.

El Premio Maguey Homenaje Póstumo será otorgado a la figura de Divine (1945-1988), cantante y actor, musa del cineasta estadounidense John Waters. Divine es un ícono *queer* por excelencia; representa la libertad, la aceptación de uno mismo, de ir contra el sistema social y ser radical.

Como parte del homenaje se proyectará el documental *I'm Divine*, del director Jeffrey Schwarz, dedicado a la figura del artista. El Premio Maguey Cine de Culto y el Premio Maguey Ícono Queer serán una sorpresa para todos los asistentes.

El premio más importante de la sección, que es el Premio Maguey a la Mejor Película, se entregará a una de las dieciocho películas en competencia; el trabajo de deliberación corre a cargo de cinco jurados, los cuales son miembros de una comunidad representativa de los diferentes festivales y realizadores enfocados a la diversidad sexual. Este año el panel está integrado por Michael Stutz, director del festival Xpose de Cine Queer de Berlín; Benoit Arnulf, director del festival In and Out en Niza; Kim Yutani, programadora del Sundance Film Festival; Katharine Setzer, programadora del festival Image Nation de Montreal, y David Ramón, crítico de cine mexicano y uno de los fundadores de FICUNAM, quien a lo largo de su trayectoria ha estado enfocado en el cine de diversidad sexual.

La presea del Premio Maguey es una escultura en dos secciones que forma una letra *m*, creación del artista y arquitecto Adrián Guerrero, y que en la primera edición fue intervenida por artesanos de Tonalá. En la segunda edición del premio la escultura fue intervenida por artistas tapatías, todas ellas mujeres: Rita Basulto, Julia y Renata Franco, Mariana Ramos y Mónica Leyva. En la tercera edición, la intervención de las piezas también correrá a cargo de artistas locales.

La programación está disponible en el sitio oficial del FICG 29 (ficc.mx), y en el sitio de Premio Maguey (ficc.mx/maguey) ●

Las formas de la cortesía

● RICARDO SOLÍS

Aunque incluida en prácticamente todas las listas que consignaron «los mejores libros» de 2013, la más reciente novela de Antonio Ortuño, *La fila india*, se ha convertido en un ejemplo más de cómo una campaña promocional se centra en una visión sesgada del contenido temático de la obra y refiere a duras penas las —no pocas— virtudes de un libro que representa en varios sentidos, para su autor, la confirmación de algunos rasgos de estilo pero, asimismo, algunas apuestas no exentas de riesgo que permiten suponer nuevos derroteros para la narrativa del jalisciense.

Conviene decir que, a pesar de que la mayoría de las entrevistas que ha concedido el escritor aborden su opinión acerca del fenómeno migratorio en este país y las condiciones en que se presenta de cara a la opinión pública (desde los diversos peligros que enfrentan los migrantes hasta el modo como nuestros prejuicios nos hacen apreciarlo), no hay que dejar de insistir en que *La fila india* es, ante todo, una novela y que, como tal, ofrece desde la ficción sus puntos de vista, exponiendo algunos de forma directa y

omitiendo otros en función de que puedan «entrar en juego» —tal vez— desde la manera en que cada lector se acerque a la historia.

Así, respecto del tema, en la novela de Ortuño priman aspectos que vinculan a los personajes principales con la dinámica institucional —la Comisión Nacional de Migración (Conami)— y su relación con el crimen organizado, lo que hace de los migrantes en la novela meros objetos de mercadería en un «negocio» que, como cualquiera, obliga a quienes lo llevan a cabo a brindar «resultados» sin tomar en cuenta la condición humana de su «materia prima» (la relación que se establece con distintas realidades que acosan a este país es clara, y queda de manifiesto desde el segundo epígrafe —de Brecht— que elige Ortuño para abrir su narración, pues, con todo y que la novela «no es más que un teatro», es claro que «los mataderos que se encuentran detrás son reales»).

En ésta, su cuarta novela, Ortuño puede mostrarse quizá «más» comprometido con aspectos de índole social que en sus trabajos anteriores, pero, como escritor, elige también tomar distancia del modo en que sus personajes se pueden erigir como relatores de una historia; para empezar, aunque los eventos se cuentan a partir de varias voces, la principal es La Negra, una mujer que llega a Santa Rita para ocupar un puesto en la Conami como trabajadora social (su antecesora fue asesinada), pero que trae consigo un pesado fardo emocional (y una hija pequeña), algo que significa la primera vez que en la obra del tapatío una voz femenina encara el rol protagónico (y de excelente forma: sus ojos nos permiten apreciar lo que acontece; sus sensaciones,

percibir la intensidad de los hechos que se le escapan; sus conclusiones, aproximarnos a una conclusión oculta para ella, al menos hasta el desenlace).

Por otra parte, Vidal, encargado de la Dirección de Prensa, Difusión y Vinculación de la Conami, es una presencia constante que opera desde un lado opuesto a los acontecimientos y, a diferencia de un periodista que viene de la capital del país (Luna) o la joven víctima sobreviviente de un primer atentado en un albergue de la dependencia (Yein), no se manifiesta a través de una convencional tercera persona —la excepción es el marido abandonado por La Negra, quien, desde otra ciudad, exhibe en un delirante monólogo interior múltiples facetas del desprecio encubierto y el miedo hacia los «otros» que le incordian—, sino, hábilmente, por medio de boletines de prensa que «informan» a partir de sus omisiones —que, además, el lector conoce de antemano.

Ahora, el alternado capitular de estas «voces» —más «perspectivas», creo— deviene en una estructura que no se aleja mucho de la linealidad temporal y, como bien se anuncia desde la contraportada, coloca a la historia «a medio paso de la Novela Negra»; sin embargo, no parece que a Ortuño le preocupen mucho ciertos «resultados» (algunas conclusiones se adivinan apenas se rebasa la mitad del libro), sino, más bien, el modo como ciertos puntos de tensión en la narrativa pueden ser intercambiables o dar paso a una nueva línea de acontecimientos —ésta sí sorpresiva— que «refresque» el interés de su lector.

Con todo, no hay que olvidar o pasar por alto que *La fila india* es, también, por decirlo de alguna forma, la novela «más política» de Ortuño; el título es una metáfora que persigue

dar cuenta del *modus operandi* de cierta burocracia nacional marcada por un ejercicio profesional que no puede deslindarse de la simulación, la práctica delincinencial y rituales (tan ominosos como conocidos) que determinan su buena marcha; ahora, a pesar de ello, el libro extiende sus alcances y prodiga una serie de, puede decirse, «retratos» que desde su múltiple perspectiva logran producir la impresión de cercanía respecto de conductas humanas que no por vergonzosas o reprobables dejan de resultar sorprendentes, perturbadoras, censurables o, por qué no, incluso atractivas.

Sería injusto adelantar parte de los «finales» que reserva esta historia; si bien, por momentos, se puede tener la impresión de dilucidar una clave o detalle revelador en la historia, lo cierto es que la habilidad del autor se «muestra» en el grado de concisión que concede a su prosa —concreta y precisa—, porque elude con eficiencia detenerse en cuestiones «de paisaje» o entornos que no sean interiores, para mantener lo que Edmundo Paz Soldán llama su «estilo inconfundible», un modo de exhibir —a contrapelo de los propósitos o creencias de sus personajes— las siempre conflictivas relaciones entre los seres humanos y la imprecisa idea de cómo se pertenece a una comunidad y se adapta (en lo cotidiano) a sus delimitaciones políticas, ideológicas, sociales, etcétera.

Finalmente, si de acuerdo con Jean Genet «la dificultad es la cortesía del autor con el lector», en *La fila india* podemos descubrir a un autor efectivamente cortés, aunque, por supuesto, no deje de repartir una que otra bofetada para recordar a quien lea esta historia que, en lo que concierne a

nuestras concepciones acerca de la «realidad nacional», lo único cierto es que «Nadie sabe lo que pasa aquí, nadie entiende lo que pasa en ninguna parte» ●

● *La fila india*, de Antonio Ortuño. Océano, México, 2013.

Joya de artesanía narrativa a la Deniz

● RAÚL OLVERA MIJARES

Experimento a título doble, como libro objeto y como las tentativas narratorias de un poeta, *IMDINB* es una novela corta o relato singular. Su autor, Gerardo Deniz, nacido en Madrid el año 1934, bajo el nombre real de Juan Almela, es uno de los poetas del exilio español más notables. Difícil resulta colocarlo entre los llamados poetas hispanomexicanos, que trataron de hacer una doble vida de éste y del otro lado del Atlántico. Juan Almela, quien llegaría a la edad de ocho años, pasando antes por Suiza, cursó en México estudios de química, haciéndose traductor de varias lenguas y ensayista notable, autor de *Anticuerpos* (1998) y *Paños menores* (1999), si bien su vertiente de narrador quedará expuesta en el volumen de relatos *Alebrijes* (1992). Su celo por el idioma, la terminología de las ciencias, los neologismos grecolatinos, la grafía de voces extranjeras y

su incorporación en la lengua lo condujeron bien pronto al mejor oficio que podía desempeñar con mayor solvencia: el de hacer y cuidar libros, en calidad de editor.

Un deslinde fundamental que es necesario emprender en el caso de los hombres de letras, que son conocidos por cultivar una vertiente particular, cuando incursionan en otra, consiste en hacer *tabula rasa* de su trayectoria anterior e intentar acometer la nueva manifestación, en forma independiente y autónoma, como si se tratase de la propuesta de un autor ajeno o bien desconocido. A fin de mantener clara la percepción, debía realizarse en pureza este ejercicio; si bien, en ocasiones, resulta arduo e incluso imposible, como en el caso de tantos que han conocido primero al Deniz poeta que al Deniz narrador. Entre la prosa y el verso de un mismo autor existen vasos comunicantes insoslayables. En el caso de Gerardo Deniz, el idioma es español e igualmente los juegos con palabras inventadas pero que se entienden a la perfección, el gusto por mezclar distintos registros, popular o elevado, en sentido poético y científico, o bien los giros sintácticos complejos y algo arcaizantes, los contrastes entre mexicanismos y españolismos, adjetivación insólita y tantas cosas más.

¿Qué es el *IMDINB*? Es un instituto de señoritas, consagrado a la investigación de las ciencias ocultas. Como el mismo autor aclara en una breve pero reveladora nota preliminar: «Es un hecho —y no estimulante sino grotesco— que hemos entrado en nuestro tercer milenio llevando a cuestras un cargamento vergonzoso de supersticiones. Cunden astrologías, alquimias y otras curiosidades que fueron divertidas en siglos

pasados, pero representan una ridícula mezcla con otros discutibles productos de esta época. Este cuaderno, donde ha habido lectores secretos suficientemente estúpidos como para descubrir nada menos que antifeminismo —pues al parecer el feminismo limpio está condenado a la tontería— no pretende ser sino una sátira ingenua orientada a unas cuantas manías de ayer, y por desgracia parece que de siempre». Una sátira, encajada en la rica tradición que va desde Petronio y Apuleyo, hunde raíces en la cultura inglesa con nombres que abarcan desde clásicos del género como Jonathan Swift, Laurence Sterne o Samuel Butler hasta autores aficionados a la ciencia ficción como H. G. Wells, Aldous Huxley o George Orwell, combinada con cierto gusto por la sordidez y la lascivia —ése sí muy francés— con el Marqués de Sade, Georges Bataille y Pierre Klossowski a la cabeza, sin mencionar el rico arsenal en las letras hispánicas con el Arcipreste de Hita, Pero López de Ayala, Francisco de Quevedo y la picaresca en general, Camilo José Cela y Juan Goytisolo, por nombrar a los más recientes y conspicuos.

En el *IMDINB* hay siempre setenta y dos muchachas, llamadas mistas, quienes, repartidas en tres grupos de igual número, cubren veinticuatro horas, trabajando un tercio, durmiendo otro y el restante consagrándolo al ocio, casi siempre de naturaleza amoratoria. Todas viven en un hotel en Tetiaroa, ubicada en las inmediaciones de la capital mexicana. Tetiaroa originalmente es un atolón formado por trece islotes, sito en el archipiélago de la Polinesia Francesa. Aquí comienzan las pistas falsas, con las cansinas aunque, en ocasiones, reveladoras consultas en la red. Hoy en día Google facilita

o hace más ardua, por minuciosa, la labor de desciframiento con la escritura de Gerardo Deniz. Hacia la parte final del texto, el autor reflexionará sobre el término, asentando: «La reacción de las mistas era en cambio, mucho más mixta. Algunas hablaban de modas, otras se aburrían visiblemente». *Mistas* haría entonces alusión a la composición desigual o heterogénea del grupo de mujeres jóvenes. *Misto* es la ortografía del adjetivo latino en italiano y en portugués, y acaso también en la simplificación juanramoniana del castellano. La alusión al italiano trae a cuento la pretendida nación de procedencia de Clema, quien funge como cabecilla del grupo, a guisa de la *madame* que regenteara un burdel.

Nada de lupanar tiene el *IMDINB*, que quede claro, más bien es un centro místico, *topos uranos* o pensatorio. Los requisitos de ingreso son estrictos, vaya aquí un pasaje, como una muestra del tono de sarcasmo intelectual o ironía fina del texto: «Incorporarse al *Imdinb* no es fácil. Para detalles exhaustivos consúltense los folletos. Hacen falta certificaciones, exámenes de conducta, de conciencia, de sangre, de virus, de orina, vacuna, papanicoláus. Todo acontece en las oficinas de la capital. Se requieren asimismo ciertos estudios y pruebas previas nada fáciles, donde muchas aspirantes naufragan. Por último, les es preciso demostrar una boyancia económica considerable, disponer de dos automóviles flamantes y aportar una piel de oso blanco, que por razones ecológicas será examinada hasta alcanzar la seguridad de que tiene cuando menos 35 años».

Los nombres de los personajes son bastante curiosos: Tiquis, Pituka, Queca, Fidelfita, don Telmo Gordosojos, su hija la rica heredera Itzel, casi una débil mental con

la cual deben hacer una excepción, debido a que el padre es un mecenas del instituto; como se ve, el *IMDINB* se parece mucho al mundo real, con todo y sus connivencias. Otros nombres son Colémbola, Nadia, Tyrifeta, Undecimilia, Ascanio Sobrero, novio de esta última. Pentti Kulonen (culo) e Yrjö Kojonen (cojones) son unos reporteros fineses que llegan de visita. Un swami de la India aparece, Prafulla Chandra Ray, y un libro sobre un supuesto loro sacro, el *Dhākalapātham* (daca la pata, perico), sin olvidar los macrones sobre las vocales que las hacen largas. El vietnamita Ho Chi-Minh queda como «Juchimín». Estas peculiaridades en el léxico y otras más como «bodrio chinés, ráfaga calipigia (fila de muchachas de bellos traseros como la famosa estatua de Venus), atanor (cañería de barro), intertet (escote)». Cultismos como «cohonestar, escarpa, matacán, gurriato, losange, especioso, sumerso, estridular, crotorar, malaxar (amasar en medicina), aciculares, alvéolo, itifálico (con el miembro erecto), kilojulios (unidad de calorías), ejercicios coreoyóguicos, bodhisattva (encarnación del Buda), jatakas, mahayánica, psicocinesis (mover objetos con la mente), neomenia (luna nueva), catamenia (menstruación), hierogamia (nupcias sagradas), sóroks (antiguos distritos en Rusia)». Voces escritas juntas como «causinegras, el chipichipi, enseguida y en seguida, mediocayó». Diminutivos cultos, de fuerte resabio hispánico, como «picarueta, carnezuela y talluelo». Palabras francamente inventadas como «pateladas, absfumia, namosfe, trasvanar, impaucar, dimbra, huesomear, encogerse de hugos, documéntica, camaleonizar,

autonomización, psafitas, reposuchar, pantimantel, pantiboína, pantipasamontañas, taciturbio, barbiníveo, azabachesco». Expresiones mitad en castellano, mitad en otras lenguas, o bien con el descenso hacia el tono popular: «eingeklammert como Husserl habría querido pedírselo a talcual vieja pedorra, acababa yo de lavar our first sin away, inglés golliwog [golly dolly, una especie de muñeca], cataflaco, gizmo, pinche viejito, morrocotuda, pareja fornicaria, caca chantilly». Expresiones con algún elemento extraño como «un fogoncito impune que vendía salchipapa, dos buenos platos de café caliente, porras y goyas». Expresiones insólitas en plural: «zigzagues, entre estremecerses, modusvivendis, bottlenecks, ambos dedámenes». Hasta voces con ortografía poco socorrida como «ajá, ajú, jiga, paspartú, Oxidente, trosquista, anarreno». Expresiones que, por lo normal, no van en femenino como «las aprendizas y las mistagogas». Expresiones extranjeras: «liagò (balcón de ornato), à bout de forces (sin aliento), la flapper (mujer con falda corta en 1920), sulcus (surco en latín con diversas acepciones en geología, botánica, zoología, anatomía humana), lapis niger (piedra negra con inscripciones que se halla en el Foro Romano), Quo non ascendet? [Quo non ascendam?, ¿Hasta dónde no llegaré?, siempre en futuro], rumugava [rumugare en italiano arcaico o bien popular es ruminare, rimuginare, rumiar en español, remugar en catalán]». Las alusiones místicas son copiosas, se menciona a Lobsang Rampa, Wilhelm Reich, también las alusiones psicológicas abundan como Wilhelm Fliess, kleksografía y contratransferencial. El humor, sobre cualquier otra consideración, campea en el texto:

Deslumbrados los periodistas finlandeses charlaban con Clema en castiza lengua urálica. La dicción de la joven era perfecta: para «propaganda» decía «ropakanta», &c. Abusaba un poco del verbo negativo si bien tendría seguramente sus razones. Con sin par soltura, conocimiento de causa y hasta humor describió lo alcanzado a ratos perdidos por el grupo nocturno de trabajo, tocante al diseño de un cinturón de castidad para varones. Una discreta ojeada hacia la clepsidra de pulsera corroboró a los entrevistadores, hechizados, que se hacía tarde.

—Volveremos o volveré entonces la semana próxima —tartamudeó Kulonen, recogiendo su grabadora.

—Ujú —respondió Clema en finés.

Con esta observación sobre el cinturón de castidad para varones, queda zanjada la acusación de antifeminismo. Libro fascinante y divertido, cuando se tiene el gusto de leer. Desde el punto de vista de la distribución, la nueva edición facsimilar, en tiraje de 500 ejemplares, vuelve algo más accesible el *Unikat*, verdadera joya artesanal que Taller Ditoria sacara el 2006 en una edición numerada y firmada por el autor. El Deniz narrador se sostiene por sí mismo sin necesidad de recurrir a la imagen del poeta. Es sólo por una deformación de ciertos críticos que se desmerece su obra en prosa a favor de su obra lírica. El texto es tal que —aun en una edición ordinaria— resistiría la prueba de un lector exigente, que maneje con soltura la narrativa moderna. Este libro de un hombre, pronto octogenario, tiene el ímpetu de los relatos alegóricos y algo herméticos de algunos narradores actuales, que difícilmente sobrepasarán los cincuenta años, entre los que descuellan escritores del Japón, el mundo anglosajón y también el

ámbito de la lengua española. Texto vivo, no sólo material de estudio para el filólogo. Huelga decir que, como en el caso de la mejor narrativa desde Flaubert, el tema es lo de menos: todo principia y termina con el lenguaje. ●

● *IMDINB*, de Gerardo Deniz. Fondo de Cultura Económica / Taller Ditoria, México, 2012.

El primer cine mexicano

● SERGIO TÉLLEZ-PON

El gran aporte del primer cine mexicano al del orbe es haberle dado un tinte documental, aun antes de que el cine se propusiera entretener y crear realidades alternas, dice Aurelio de los Reyes en su libro *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, cuya primera edición es de 1972. Escribe el autor que, hasta 1917, los cineastas mexicanos sólo filmaron «acontecimientos revolucionarios y casi no hicieron películas con argumento». Y agrega: «había en los autores un deseo de apegarse a la realidad, haciendo el montaje en un riguroso orden geográfico y cronológico». Es así como la gran mayoría recordamos las escenas del presidente Porfirio Díaz cabalgando en Chapultepec, en un tren, saludando a

sus ministros o con su familia, y después a Francisco I. Madero en sus giras por el país, y varios otros filmes realistas.

La que fuera la tesis de licenciatura de De los Reyes, pionera de las investigaciones sobre el cine mexicano, y que con esta edición cumple treinta años de haberse publicado, arroja muchos datos útiles sobre los primeros años del cine en México, desde su llegada a nuestro país con el emisario de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre, quien abrió la primera sala de cine —a quien seguirían otros empresarios, como el ingeniero Salvador Toscano, quien montó su propia sala—, hasta las primeras cintas («vistas», se les llamaba) que filmó el propio Veyre, pues el cinematógrafo traído de Francia no sólo proyectaba sino que también filmaba. Sin embargo, su principal interés es centrarse en la repercusión del cine en la sociedad mexicana de esos años: De los Reyes define *Los orígenes del cine en México* como «una historia social vista a través del cine». Con el fracaso del teatro dramático (que llevó a la quiebra a Virginia Fábregas) y la implantación de obras más ligeras como la zarzuela, «el cine fue básico en el disfrute del ocio de la sociedad porfiriana», pues pronto se convirtió en parte importante del «progreso científico» que el porfirismo pregonaba.

Las primeras funciones se dieron en agosto de 1896 (año de la quinta reelección de Díaz), en el número 9 de la calle Plateros (hoy Madero), y a partir de noviembre en el número 4 de la calle Espíritu Santo (hoy Isabel la Católica), en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El primer local fue llamado Cinematógrafo Lumière y varios periódicos de la época, como *El Universal*, dieron cuenta

del hecho en entusiastas crónicas que no escondían su estupor ante el invento del nuevo siglo. Pocos días antes, Porfirio Díaz había presenciado una función privada en su residencia del Castillo de Chapultepec junto con su familia y otras cuarenta personas de su círculo. Y un año después, el propio Díaz fue invitado por el ingeniero Toscano a presenciar una función, pero el presidente declinó la invitación en una carta «por impedirme las muchas atenciones que me rodean». El cine se popularizó muy rápido: en los primeros tres años, afirma De los Reyes, hubo esparcidos hasta veintidós salones en una ciudad de apenas trescientos mil habitantes. Después, el cinematógrafo inició su recorrido por distintas ciudades del país: Puebla, Durango, San Luis Potosí, Celaya, Guadalajara, Zamora, Zacatecas, Matehuala y Chihuahua.

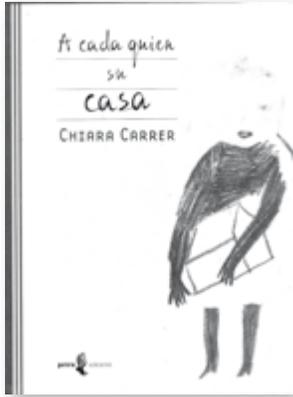
Las circunstancias fueron favorables para que se diera una buena aceptación del cinematógrafo, pues ante la falta de espectáculos en la ciudad y de fiestas populares, aunada a la desigualdad social y el desempleo, la sociedad mexicana, según los periódicos de la época, se refugiaba en el alcohol o en el suicidio (uno de cuyos primeros casos fue el del poeta romántico Manuel Acuña). Sin embargo, al estar en la calle de moda, la sala de cine de Veyre primero estuvo dirigida a «científicos», luego a la burguesía que paseaba por allí y al final se convirtió en una diversión para «el bajo pueblo» que no tenía sensibilidad científica, con lo que se ganó la antipatía de los círculos intelectuales. Así, y gracias a la competencia, la entrada pasó de costar un peso a tan sólo cinco o tres centavos.

Más que un suceso que registrar en las páginas de los diarios, la llegada del cinematógrafo fue todo un fenómeno

social, según documenta De los Reyes; hubo funciones para «hombres solos» en las que se proyectaban películas «subidas de color» o «nada edificantes e impropias de ser exhibidas» que causaron un gran escándalo; por su parte, algunos intelectuales como Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada lo vieron como un sustituto del libro al difundir el conocimiento; estaban entusiasmados por la manera en que representaba la realidad, pero cuando empezaron a darse tandas que insertaban escenas de zarzuela y a proyectarse las películas fantásticas se sintieron defraudados; por último, la religión, a través de la prensa católica, se unió a la cruzada por el progreso que se vivía y, salvo en los casos de las funciones para «hombres solos», no puso reparos al revolucionario invento: un caso ilustrativo es el del papa León XIII, quien se dejó filmar, convirtiéndose en el primer pontífice en aparecer en el cine. También hubo un problema por la patente entre los hermanos Lumière y Edison, lo cual llevó a que el invento tuviera múltiples nombres, pero la sociedad mexicana afrancesada siempre se refirió a él como «cinematógrafo». Poco después llegarían las películas fantásticas de George Méliès y del italiano Leopoldo Fregoli.

La puntual investigación de Aurelio de los Reyes (Aguascalientes, 1942) recrea la sociedad mexicana del fin de siglo XIX en una amena crónica y la función que tuvo el séptimo arte en ella. Lo único que habría que lamentar es que la mayor parte de esta investigación sólo se basó en las notas de la prensa y no en las películas mudas y en blanco y negro que marcaron esos primeros años del cine en nuestro país ●

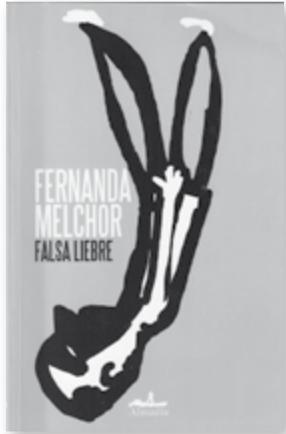
● *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, de Aurelio de los Reyes. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.



● *A cada quien su casa*, de Chiara Carrer. Petra Ediciones, Guadalajara, 2013.

CASA DE ARTE

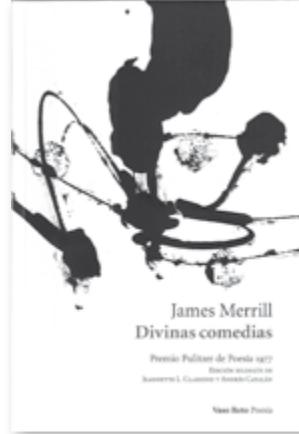
Chiara Carrer habita desde ahora la casa de su arte. En *A cada quien su casa*, su libro más reciente, potencia sus dotes de artista plástica y de artista literaria. En este bello objeto lleno de imágenes, colores, texturas, formas, letras, historias, voces y personajes, ella crea «la casa / de siempre de nunca de tal vez / del tiempo». Parte de la definición poética de *casa*, pero desde el principio se insta una narrativa plena de evocaciones y misterios. «He olvidado / el lugar, cuándo / y dónde, / He olvidado / con quién / y por qué / He olvidado», dice una mujer de pelo rosa, manos amarillas y ojos cerrados, para proseguir la aventura sin igual que propone este libro ●



● *Falsa liebre*, de Fernanda Melchor. Almadía, Oaxaca, 2013.

AL LÍMITE

En la novela *Falsa liebre* se narra una historia de extrema violencia y, al mismo tiempo, de extremo amor. La violencia la viven los personajes Andrik y Zahir, Pachi y Vinicio, en dos historias paralelas que tendrán un sangriento encuentro, luego de un camino resbaloso de sangre. El extremo amor lo quiere vivir Zahir al lado de Andrik, con quien comparte un pasado; aunque en donde realmente vive pleno el extremo amor es en la estructura, la trama y el lenguaje de esta primera novela de Fernanda Melchor, quien sitúa la historia en un puerto lleno de luz pero al mismo tiempo aterrador y oscuro, un mundo derrumbado en el que aún es posible hundirse más ●



● *Divinas comedias*, de James Merrill. Vaso Roto Ediciones, México, 2013.

DE PÉRDIDAS

«But nothing's lost. Or else: all is translation / And every bit of us is lost in it»: «Pero nada se pierde. O quizá todo sea traducción / y cada parte de nosotros se pierde en ella», dice James Merrill en su célebre poema «Lost in Translation», «Perdido en la traducción», que Jeannette L. Clariond define como «uno de los grandes poemas de la lírica norteamericana del siglo XX». Este poema forma parte del libro *Divine comedies / Divinas comedias*, Premio Pulitzer de Poesía 1977, que ahora aparece en Vaso Roto Ediciones, en edición bilingüe, traducido por la propia Clariond y Andrés Catalán. Continúa James Merrill: «y en esa pérdida un árbol se oculta a sí mismo / adquiere el color del contexto, imperceptiblemente / luchando contra su ángel, y transforma lo perdido / en sombra y fibra, leche y memoria» ●



In memoriam

Félix Grande, a tumba abierta

● FRANCISCO JOSÉ CRUZ

Lo primero que me atrajo de Félix Grande, antes incluso de conocerlo, fue su seductor y envolvente tono de voz, cuyas dotes interpretativas daban a veces la engañosa impresión, en sus intervenciones públicas, de cierta pose afectada, cuando, en el fondo, ese pausado regodeo verbal obedecía al obsesivo afán de precisión de alguien incapaz de esconder sus angustias.

Al enterarnos de su vertiginosa muerte, Chari y yo abrimos sus libros y leímos, con más recogimiento que nunca, las dedicatorias, como buscando en esas entrañables frases un ínfimo consuelo por la pérdida de veintitrés años de amistad. Luego, repitiendo, compungidos, algunos poemas suyos, sentí de golpe que los versos vividos, auténticos, dicen de alguna manera todo aquello que el hombre que los escribió no puede ya decirnos desde su ausencia definitiva. Si la poesía es, entre otras cosas, un arte anticipatorio —y no sólo un arte del recuerdo—, la de Félix Grande lo es en grado sumo por su trágica concepción de la existencia, que la cálida timidez de su trato personal apenas

disimulaba.

Sólo al cabo de los años nos damos cuenta de la verdadera importancia de ciertos hechos, de su decisiva influencia en nuestra trayectoria vital o literaria. Uno de ellos fue para mí, sin duda alguna, mi encuentro con Félix Grande, a quien mi amigo, el poeta Rafael Adolfo Téllez, me presentó en Sevilla una ya imprecisa noche de 1991. Yo andaba entonces deslumbrado por la inclasificable obra del argentino Antonio Porchia, del que acababa de publicar en el número 3 de la colección Palimpsesto la primera antología de sus *Voces* en España. Sin más prueba que la de mi joven entusiasmo, Félix Grande me animó a escribir un ensayo sobre este autor para *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista señera en el ámbito de la lengua y obligada referencia para quien, como yo, empezaba la modesta aventura de Palimpsesto, cuya premisa principal ya era acercar a Carmona el riquísimo mundo poético del nuevo continente. A partir de aquella fecha, colaboré con frecuencia en los *Cuadernos Hispanoamericanos* hasta que, en 1996, Félix Grande —punto de unión imprescindible entre los escritores de las dos orillas del Atlántico durante tanto tiempo— dejó de dirigirla. Esos estimulantes años los considero hoy —gracias a los sugerentes libros que él me enviaba desde Madrid para que los reseñara— mi escuela literaria, donde me fui haciendo un lector más atento y aprendí la suficiente soltura expresiva para ordenar mis incipientes juicios críticos. Pero mi deuda con Félix Grande no se queda aquí. Amén de su amistad, le debo también —como indiscutible maestro en la materia—

el descubrimiento del inmenso valor poético de la copla flamenca, comparable en sus momentos más altos a cualquier gran poema culto.

La poesía de Félix Grande, como la del cante jondo, se nutre del magma de las emociones primordiales de nuestra especie, donde el amor, el miedo, la piedad, la pena, el odio, la alegría, la lujuria o el coraje de vivir se entrelazan irremisiblemente. Por esto, uno de sus versos descubre «el pánico en el fondo del placer», o son habituales en este rotundo mundo verbal paradojas del tipo «atroz ternura», «misericordiosa crueldad», «humildad abominable», «espantosa dulzura», «huracán de quietud»... que, en su contexto anímico, reflejan con demoledora exactitud, al modo de descargas eléctricas de alto voltaje, una conmoción extrema. De ahí, su singular empleo de la hipérbole, de la insistencia y de la adjetivación enfática e inesperada. Félix Grande concibe, pues, la escritura poética como una catarsis donde no caben las medias tintas. En «Madrigal del odio muerto», perteneciente a su última entrega poética *Libro de familia* (2011), nos remite a una suerte de vértigo de la memoria, cuya antiquísima fórmula, de raigambre mítico-poética, suena aquí con extraordinaria novedad, entre la súplica y la rebeldía contra el olvido. El poeta no duda en ajustar cuentas con su madre muerta, guiado por el remordimiento y la necesidad del perdón:

...Acomódate en tu mecedora de tierra.
Aparta de las cuencas de tus ojos
los gusanitos, los escarabajos,
la mansa podre de la eternidad
y mírame despacio, con amor: lo
necesito, ya soy viejo

y no quiero morirme sin explicarte
cuánto te he querido
chapoteando en aquel charco de odio.

Pese a su gran extensión, que alterna verso y prosa, el poema no se demora en las experiencias concretas que lo originaron: alude a ella lo justo, para regodearse, en cambio, en sus repercusiones afectivas. Este contraste entre el control de la anécdota y sus incontenibles efusiones sentimentales es, quizá, la cualidad más propia de esta obra, púdica e impúdica a un tiempo. Ya en «Nanas de la metralla», escrito en 1976, con el dominio técnico que lo caracteriza y su renovador sentido de la tradición poética, Félix Grande torna las famosas seguidillas de Miguel Hernández en un poema aterrado por el drama de España, cuyo protagonista es más él mismo que su propia hija, a la que trata de dormir. El inocente y persuasivo ritmo de canción de cuna aumenta aún más su escalofriante contenido:

En la cuna del pánico
tu padre estaba.
Con sangre de tabaco
se amamantaba.
[...]
Duerme en tu nido:
tu padre está velando
despavorido.

Visceral y tierna a la vez, la poesía de Félix Grande aborda a tumba abierta, sin mediaciones anecdóticas, los recónditos recovecos de los sentimientos humanos hasta que la propia intimidad y las circunstancias históricas se entreveran, como ocurre en «Recuerdos de infancia», uno de los poemas más estremecedores de *Blanco Spirituals* (1966), en el que

las terribles noticias de la prensa diaria recuerdan al poeta su niñez de cabrero y la sangre manando de los animales sacrificados:

hoy el periódico traía sangre en
volumen considerable
y mientras leo pacientemente
civilizadamente el intento
de justificación de esos destrozos escrito
de sutil manera
recuerdo vacas cabras chotos la gran
orza en el suelo
y recuerdo imagino pienso que unos
cuantos carniceros
continúan desollando troceando
pesando en sus básculas
haciendo su negocio mediante esos
pobres animales sacrificados.

Ambas escenas, la del periódico y la de la memoria, se iluminan mutuamente hasta que la segunda deja de ser la mera comparación de la primera para adquirir en los versos un desarrollo polisémico.

Nacido en 1937, en el seno de una familia humilde, en plena Guerra Civil, su entorno y la aciaga época en que creció fomentaron en Félix Grande su dosis de fatalismo, su exacerbado sentimiento de indefensión y, en definitiva, su visión fatídica del destino humano. Se diría que él es uno de esos «artistas amamantados en la pesadumbre», a los que se refiere en «El abogado del poema» de *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1971). Sin embargo, Félix Grande, como todo poeta verdadero, nos recuerda que sólo quien asume a fondo su dolor sabe agradecer sin paliativos esos momentos de plenitud que nos regala la vida y que, en su obra, alcanzan su máximo sentido en la pasión amorosa. Por esto, su ancestral desconcierto —el mismo que hereda del

hombre de las cavernas— no le priva del puro asombro de existir, que también sentirían nuestros remotos antepasados. Asombro y compasión por sus congéneres, lección que sin duda aprendió de sus maestros Antonio Machado y César Vallejo.

Poesía, pese a todo, del coraje de vivir, narrativa y lírica, en la que el romance y el soneto —formas tradicionales por excelencia de nuestras dos vertientes creadoras, la popular y la culta— se alían con el verso libre y el poema en prosa de largo aliento en este vasto mundo expresivo, en el que casi todos los registros y tonos imaginables caben. No en vano, Félix Grande es, a mi parecer, el poeta español contemporáneo que —contradiendo abiertamente reductoras teorías lingüísticas de la modernidad— más fervor y confianza muestra por la fuerza significativa del lenguaje, por su belleza y capacidad de consuelo, al punto de «sentir por las palabras un profundo respeto» y considerar a la poesía, junto al amor, «un milagro».

Carmona, enero de 2014 ●





Visitaciones

Memoria. Olvido. Imagen

● JORGE ESQUINCA

a Mónica Cárdenas

Memoria. Una caja negra en el fondo de un lago. A su alrededor giran peces transparentes. La caja se abre. Uno de los peces entra. Podemos verlo entonces, en el instante previo a su desaparición.

Olvido. La huella de nuestros pasos en aquel jardín. Una gota de lluvia que se demora, resbala, cae en el cáliz de una flor cuyo nombre nunca sabremos.

Imagen. El ojo del cazador se desplaza con la velocidad del rayo. La mariposa tornasol en su vaivén. Del pasado al futuro en un instante. La mirada es el tiempo presente.

&

Memoria. Una caja negra sobre una sábana blanca. El cuerpo desnudo de la mujer que hemos amado. Un haz de luz enciende su sexo. La caja se abre, brota una mariposa.

Olvido. La nube que surca el cielo de la infancia. El zapato trapecista del alumbrado público. El rostro entrevistado en un espejo.

Imagen. Un trozo de cuarzo en la mano de un

ciego. Las palabras «Hágase la luz», escritas en la marquesina de una óptica.

&

Memoria. Una caja negra en la vitrina del anticuario. La circundan fósiles, relojes, espejos. En el interior de la caja negra, silencioso, crece un jardín.

Olvido. La primera vez que escuchamos el sonido de la palabra «ámbar». La primera vez que percibimos el deseo en una mirada. La primera vez que alguien dijo nuestro nombre en un sueño.

Imagen. A escenarios volátiles, vistas fijas. La espiral de la vía láctea tiene un centro móvil: tu mirada.

&

Memoria. Una caja negra en el centro de una calle vacía. El sol está detenido en su punto más alto. Nubes inmóviles. Un niño se acerca. Pone su cabeza sobre la caja. Escucha el sonido del mar.

Olvido. El brillo de una moneda en el fondo del pozo. El rescoldo de una fogata en la noche del bosque. La flama de la única vela encendida en el interior de una iglesia.

Imagen. Una *resistencia en el tiempo*, la prueba palpable —visible— de nuestra *residencia en la tierra*.

&

Memoria. Una caja negra en la base de una pirámide. La abres, adentro hay otra pirámide...

Olvido. Pero tal vez el olvido no existe y todo está inscrito en el *crystal de esa memoria: el universo*.

Imagen. «No se trata de hacer una imagen. Es preciso que llegue por sus propias alas. La imagen es una creación pura del espíritu» (Pierre Reverdy).

&

Memoria. Una caja negra con inscripciones: recordar, acordarse, concordar; recuerdo, acuerdo, concordia. Todas ellas derivan de una: corazón.

Olvido. Pero tal vez aquello que llamamos memoria es un compuesto de recuerdo y olvido. Con un ingrediente indispensable: la imaginación.

Imagen. Entre la «creación pura» y el «instante decisivo» la imagen es el recuerdo de algo que está a punto de suceder ●

● Este texto forma parte de la agenda fotográfica 2014 *De la memoria y el olvido*, recién publicada por la editorial Los Ojos del Tiempo (losojosdeltiempo.com).



Polifemo bifocal

Elogio de la aguja y del dedal: Julio Chávez (1920-2013)

● ERNESTO LUMBRERAS

para el Dr. Luis Guillermo Martínez

El pasado 23 de diciembre murió en la Ciudad de México el vestuarista Julio Chávez. Pocos medios de comunicación dieron cuenta del deceso de este artista que vistió a las divas más glamorosas del cine y de la farándula en México. Hace algunas décadas, en la librería del Sanborn's de Los Azulejos, Eugenio Partida me mostró un ejemplar de *Vestidas y desvestidas*. El

modisto de las estrellas, de Julio Chávez, publicado por Diana, señalándome en la cuarta de forros el lugar de nacimiento del autor: Ahualulco de Mercado. Luego, con una sonrisa cargada de malicia, me confesó irónicamente su desánimo: «¡Y nosotros que pensábamos ser los únicos escritores del pueblo! ¿Y ya viste? El libro va por la décima edición». Por un momento pensé en comprar el libro, pero mi aritmética de aquel momento se inclinó por pagar media docena de vodkas tónicas en el Bar Gante. Antes de partir hacia aquel refugio báquico me di a la tarea de leer algunas páginas y ver las numerosas fotos del libro. Con esa zambullida tuve para reconocer en nuestro paisano a una figura central del mundo del espectáculo, de los musicales de Agustín Lara a mediados de los cuarenta a las pasarelas de Señorita México que vimos desfilar en el programa *Siempre en Domingo* en los ochenta.

La tentación de conocer a tan singular personaje siempre estuvo latente. Por eso, cuando emprendí la osadía de escribir una microhistoria del terruño —tras el furor de mi lectura de *Pueblo en vilo*, de Luis González, pregunté a mis hermanos si tenían alguna noticia sobre la familia de don Julio o si él mantenía algún contacto en nuestro pueblo. Con elementales pesquisas ubicamos a sus parientes y ellos, sin mayores averiguaciones, me proporcionaron sus señas en la Ciudad de México. El vestuarista pasó su infancia en Ahualulco de Mercado para emigrar a Monterrey por una breve temporada y, tiempo después, dar el salto a la capital del país, donde comenzaría su exitosa carrera. Corría el año 2005 cuando decidí buscarlo; contaba ya con un ejemplar

de sus famosas memorias y conocía en detalle cada una de sus andanzas. Con esa seguridad, marqué su número telefónico y pedí una cita, deseoso de conversar con uno de los protagonistas de las épocas doradas de los teatros de variedad y del cine así como de la naciente televisión mexicana. Además, para mi aspiración de historiador *amateur*, era oro molido contar con su testimonio en torno a personajes y sucesos que conoció y presenció en nuestra comunidad en la década de los veinte, como, por ejemplo, el incendio del cine Venecia, que se llevó al panteón a varias docenas de cristianos.

Como vivíamos en la misma colonia, llegué caminando a su pequeño departamento de la calle de Campeche. No fue necesario que tocara el timbre porque lo encontré regando sus coloridos geranios del jardín del edificio. Me saludó con una sonrisa que no desaparecería a lo largo de la entrevista. El hombre tendría entonces ochenta y cinco años y subía y bajaba las escaleras para llegar a su casa sin complicación alguna. En una de las habitaciones estaba su taller, donde se veían varios maniqués a medio vestir, retazos de telas sobre la mesa, y, en el piso, patrones de papel, carretes de hilos, tijeras, revistas del corazón por todas partes... Después de los protocolos de rigor, su memoria abrió sus esclusas y comenzó a relatarme su vida y su obra. Su conversación era caudalosa y efusiva, acompañada con graciosos movimientos de manos, gestos y cambios de voz. En pocos minutos me contó sus años de gloria y su actual debacle tras dos secuestros que le costaron vender la casona de la calle Florencia —a una cuadra del

Ángel de Reforma— y agotar sus reservas, sobreviviendo gracias a la buena voluntad de clientes fieles como Yolanda Montes *Tongolele* y con la beca «para viejitos» que le daba el gobierno de López Obrador.

Exageraba un tanto la nota, a decir verdad. Sus momentos estelares habían pasado, también era cierto. Sin embargo, para los enterados en la materia, los diseños de Julio Chávez crearon época. Los trajes de sirena que creó para María Victoria, entallados de cintura y caderas, son un hito de la moda en México. Ese modelo lo inmortalizó una foto de Nacho López titulada «Si una mujer guapa parte plaza por Madero». También por sus manos virtuosas pasaron otros cuerpos codiciados a la búsqueda de velos que acentuaran la realidad y el deseo de su carnal materia, a saber: los de Ninón Sevilla, Lilia Prado, Katy Jurado, María Antonieta Pons, Tere y Lorena Velázquez, Kitty de Hoyos, Rosa Carmina, Silvia Pinal, Sonia Furió, Meche Barba, Irán Eory, Rocío Durcal y un largo y sensual etcétera. A no dudarlo, cambiaría mis mejores metáforas por haber sido su aprendiz de alta costura —al menos por un febrero bisesto—, aplicado en las sufridas tareas de quitar los alfileres de las telas ajustadas a tan inauditos monumentos o en pasar la cinta métrica sobre el busto de alguna de las mencionadas, manteniendo la respiración a la manera de un pescador de esponjas.

Con algunos cómplices del pueblo logramos que Expo Moda 2006 de Guadalajara le rindiera un homenaje por su relevante trayectoria. Después de ese apapacho tuvo un enésimo aire y desempolvó figurines y bocetos, pensando en un nuevo desfile en el que vistiera a

las *top model* de las pasarelas mexicas. Por mi parte, lo seguí frecuentando y siempre, al despedirnos, me pedía que en la próxima visita llevara a mi hija, pues quería hacerle un vestido. En plena adolescencia, enamorada de sus *jeans* y de sus camisas rockeras, mi retoño no quería saber nada de modelitos con lentejuelas. Ahora, con la noticia de su muerte, mi hija —estudiante de escenografía en la especialidad de vestuario— me confiesa con cierta frustración su deseo imposible de ver colgado en su guardarropa una minifalda o un traje de sirena, obras del genio de Julio Chávez ●



Nodos

La estética del mal: del gran arte al arte chatarra

● NAIEF YEHYA

No sabemos gran cosa de Hieronymus Bosch, aparte de que vivió entre 1460 y 1516, en una aldea flamenca cercana a la frontera de Bélgica. Su abuelo, su padre y varios de sus tíos fueron también pintores. Su familia pertenecía a un grupo religioso llamado La Hermandad de Nuestra Señora, y se casó a finales de la década de los setenta del siglo xv. Lo que sabemos es que las

visiones infernales que pintó han nutrido desde entonces el imaginario grotesco de la humanidad e influenciado la concepción del horror de incontables artistas y autores en todo el mundo. Bosch era un pesimista, aparentemente convencido de la vulnerabilidad humana ante la seducción del pecado. La esplendorosa colección de atrocidades y espantos que plasmó en las treinta y cinco o cuarenta pinturas que se le atribuyen (y de las cuales sólo siete están firmadas), reúne mitos, parodias, alegorías y folclor en *collages* escatológicos, dementes y deliciosamente provocadores. Las «diablerías» de Bosch, que a su vez habían sido anticipadas por Jan van Eyck, se volvieron muy atractivas para los coleccionistas de la época, por lo que engendró a numerosos imitadores, deseosos de explotar ese estilo oscuro cargado de ironía, desesperanza y cáustico humor negro. Algunos de sus seguidores fueron artistas notables como Pieter Brueghel, y en menor grado sus hijos, Jan y Pieter, o bien Pieter Huys y Jan Mandyn, entre muchos otros que recibían jugosas y frecuentes comisiones de diversas iglesias y cortes de Europa para proveer visiones pesadillescas y apocalípticas.

Probablemente la fascinación popular con el mal y sus efectos tiene raíces aún más antiguas, sin embargo el éxito comercial y el impacto cultural de estas pinturas es un buen punto de referencia para contar la historia del poder de seducción de la estetización del horror. El imaginario macabro conquistaba las sensibilidades de la aristocracia y el clero. Las representaciones del averno, poblado por toda clase de demonios e incubos

que atormentaban y abusaban de pobres mortales, eran admiradas y apreciadas mucho más que temidas. En esas pinturas abundaban horrores inspirados en la Biblia y una variedad de tradiciones, pero el propio Satanás brillaba por su ausencia en las pinturas de Bosch y la mayoría de sus seguidores. De acuerdo con *La historia del diablo*, de Robert Muchembled, Belcebú «fue discreto durante el primer milenio cristiano», ya que si bien interesaba a los teólogos (quienes tenían serios problemas de lógica y coherencia al querer unificar al Satán del Antiguo con el del Nuevo Testamento, el de la serpiente con el seductor tiránico) muy pocos se preocupaban por él y rara vez aparecía en el arte.

En cambio, en los siglos XVI y XVII tuvo lugar «un verdadero maremoto diabólico», como lo describe Muchembled. El demonio comienza a invadir todos los ámbitos de la cultura. Es entonces cuando Martín Lutero se muestra obsesionado por el Príncipe del Mal, a quien ve como una presencia constante y concreta en la vida cotidiana, capaz de incorporarse en dragones, serpientes, perros, cerdos y muy particularmente en moscas. La presencia de Satán simplificaba nuestra relación con el mal, sin embargo hacia el siglo XVIII el Diabolo fue perdiendo su posición como explicación convincente del mal, como señala Lars Svendsen en su libro *A Philosophy of Evil*, y fue siendo desplazado y borrado de la historia al volverse redundante.

Ahora bien, es importante reconocer que hay una línea sesgada que va de las pinturas de Bosch hasta la pornotortura fílmica de cintas como la franquicia *Saw* (2004, James Wan; 2005, 2006 y 2007,

Darren Lynn Bousman; 2008, David Hackl; 2009 y 2010, Kevin Greutert) u *Hostel* (2005 y 2007, Eli Roth; 2011, Scott Spiegel), por mencionar dos ejemplos bien conocidos y exitosos de un cine que explota la noción de los infiernos terrenales. Estas cintas se caracterizan por su capacidad deshumanizadora y el poderoso realismo de sus efectos especiales; sin embargo, y a pesar de sus clichés y abuso de las convenciones, su relevancia radica en plantear dilemas morales y castigos ejemplares a los pecadores. Y si bien podemos argumentar que la pintura de Bosch es gran arte y estas películas son meros productos comerciales, ambas obras son reflexiones estéticas del mal que responden a su momento histórico: expresiones provocadoras y heterodoxas, repletas de resonancias contradictorias con igual intención de escandalizar que de despertar la morbosidad y jugar con cierto humor perverso que explota toda clase de abusos y atrocidades corporales.

Nuestra obsesión con el infierno es el antecedente de la idealización del mal en general y de los villanos en la cultura moderna. De hecho, cuesta trabajo imaginar lo que serían algunos de los géneros fílmicos y literarios más populares sin la celebración del mal. Sin embargo, no debemos olvidar las muy citadas palabras de Simone Weil: «El mal imaginario es romántico y variado; el mal real es sombrío, monótono, estéril, aburrido. El bien imaginario es aburrido; el bien real es siempre nuevo, maravilloso, embriagante» ●



Distrito Federal: Librerías El Sótano • Librerías Educal • Librería Héctor Fuentes (Foro Shakespeare) • Cafetería El Péndulo (Sucursales Roma y Condesa) • Centro Cultural El Foco • Librería Julio Torri • CEUVOZ • Museo Universitario del Chopo Interior de la república: Librería Luciérnaga Azul (Guanajuato) • Librería Auctoris (San Luis Potosí) • Teatro Diana (Guadalajara) • Librerías Educal • Con el voceador local
En el extranjero: Chile FCE • Librería Prólogo • Colombia FCE Colombia • Venezuela Teatro San Martín • España Librería Yorick • Argentina Libros del Balcón • Librería Ávila • Librería Antígona • Librería Vive leyendo



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



TENDIENDO PUENTES

f Red Radio UDG



@redradioudg

www.radio.udg.mx

Petra Ediciones

presenta sus nuevos títulos:
imágenes para leer,
letras que son colores,
páginas transfiguradas en

Arte + Letras + Imágenes

