

Luvina 79

ISSN 1665-1340

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Verano 2015

\$50

EXPERIENCIA DE LAS COSAS

Antonio Gamoneda

Francisco Tario

Miguel Casado

Antonio Deltoro

Bárbara Jacobs

Adolfo García Ortega

B. H. Fairchild

Suzanne Lummis

Raymond Bozier

Marlena Braester

Sergio Cordero

80 AÑOS DE FERNANDO DEL PASO

● **LILIANA PORTER** ●



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 Espinosa, Hugo Gutiérrez Vega, José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

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

Luvina, año 19, no. 79, verano (junio-agosto) de 2015, es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Secretaría de Vinculación y Difusión Cultural del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Periférico Norte Manuel Gómez Morín núm. 1695, colonia Belenes, CP 45100, piso 6, Zapopan, Jalisco, México. Teléfono: 3044-4050. www.luvina.com.mx, scastillero@luvina.com.mx. Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2006-112713455400-102. ISSN 1665-1340, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de título 10984, Licitud de Contenido 7630, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Pandora Impresores, SA de CV, Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, CP 46170. Este número se terminó de imprimir el 5 de junio de 2015 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Diagramación y producción electrónica: Petra Ediciones

Distribuida por: Comercializadora GBN, S.A. de C.V. Tel: 55 5618-8551
comercializadoragbn@yahoo.com.mx, comercializadoragbn@gmail.com

www.luvina.com.mx

DESDE EL ORIGEN de la elaboración de objetos que dieran utilidad a la vida cotidiana del ser humano hasta nuestros días ha transcurrido mucha historia: descubrimientos, desarrollo de la ciencia y de la técnica, progreso desmedido, guerras, desigualdad, nihilismo. Hasta llegar a una realidad cotidiana en que las personas vivimos rodeadas de cosas, las más de las veces inútiles y huecas.

La mancuerna entre conocimiento y experiencia, que durante tantos siglos acompañó a la humanidad, en la vida contemporánea se disocia significativamente, a tal grado que busca desembarazarse de toda experiencia. «Actualmente ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia», comenta Agamben. En la Antigüedad, el problema central del conocimiento no consistía en la relación sujeto-objeto, sino entre lo uno y lo múltiple, entre lo inteligible y lo sensible: entre lo humano y lo divino. Esto significaba conocer con certeza, «aprender únicamente a través y después de un padecer» (Esquilo).

Entonces la imaginación era el médium del conocimiento, la mediadora entre la forma sensible y el intelecto. Pero la llegada de la ciencia volvió irreal a la imaginación, y la confinó a depender de la experiencia, de un yo empírico lejano del conocimiento verdadero. De ser sujeto de la experiencia, la imaginación pasa a ser sujeto de la alienación mental, de todo lo que queda excluido de la experiencia auténtica.

Para Giorgio Agamben, la poesía moderna —de Baudelaire en adelante— no se funda en una nueva experiencia, sino en su carencia, lo que implica un eclipse y una suspensión de ella. Ante esa expropiación de la experiencia, la literatura responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal.

El extrañamiento —que vacía de experimentabilidad los objetos más comunes— se convierte así en procedimiento ejemplar del arte moderno que transforma lo inexperimentable en la nueva experiencia de la humanidad. Este fenómeno es clarísimo en *Las flores del mal*, en Rimbaud, en Rilke y en *En busca del tiempo perdido*.

En este número, **Luvina** publica textos literarios que proponen distintas relaciones con las cosas, en el sentido de las condiciones de la experiencia y del sujeto que le corresponde. Un sujeto suspendido entre dos mundos: por un lado se encuentra liberado de toda experiencia, pero por otro evoca con nostalgia las cosas en las cuales los hombres acumulaban lo humano: aquello que vuelve experimentables las cosas mismas y que por ello eran (son) vivibles y decibles.

Por otra parte, **Luvina** festeja los 80 años de Fernando del Paso, quien nos ha dado una obra resuelta, vívida, plena de historia y experiencia ●

Índice

8 • Poema •

ANTONIO GAMONEDA (Oviedo, 1931). En 2006 obtuvo el Premio Cervantes. Sus memorias de infancia, *Un armario lleno de sombra* (Galaxia Gutenberg, Barcelona), se publicaron en 2010.

10 • Una lengua materna, el trabajo del mito en la poesía de Antonio Gamoneda •

MIGUEL CASADO (Valladolid, 1954). Uno de sus libros más recientes es *El curso de la edad: lecturas de Antonio Gamoneda (1987-2007)* (Abada Editores, Madrid, 2009).

19 • Tres días y unas horas •

FRANCISCO TARIO (Ciudad de México, 1911-Madrid, 1977). Este cuento se publicará en el segundo tomo de su *Obra completa* (pról. y ed. de Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 2015).

26 • Poemas •

ANTONIO DELTORO (Ciudad de México, 1947). Uno de sus últimos poemarios publicados es *Los árboles que poblarán el ártico* (Era / UNAM, México, 2012).

28 • Entre poetas •

BÁRBARA JACOBS (Ciudad de México, 1947). *Florenia y ruiseñor* (Alfaguara, México, 2012) es su novela más reciente.

30 • Poemas •

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

32 • Mario •

B. H. FAIRCHILD (Houston, 1942). Con el poemario *Usher* (W. W. Norton, Nueva York, 2009) obtuvo el National Books Critics Circle Award.

34 • Una noche de mil •

BRUCE SWANSEY (Ciudad de México, 1955). El año pasado publicó la novela *Edificio La Princesa* (UNAM, México).

46 • Tenemos que largarnos de L.A. •

SUZANNE LUMMIS (San Francisco, 1951). Su poemario más reciente es *Open 24 Hours* (Lynx House Press, Amherst, 2014).

48 • Mar del Néctar •

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

54 • Poemas •

RAYMOND BOZIER (Chauvigny, 1950). Uno de sus últimos títulos es *L'être urbain* (publie.net, Toulouse, 2011).

57 • Hombre de arena [fragmentos] •

NORA ATALLA (El Cairo, 1957). Estos poemas pertenecen a su libro *Hommes de sable* (Écrits des Forges, Trois-Rivières, 2013), finalista en el Premio de Poesía Alain-Grandbois.

59 • Objeto A goza la muerte •

FRANCO FÉLIX (Hermosillo, 1981). Próximamente se publicará su libro *Kafka en traje de baño*.

66 • POEMAS •

EMILIO COCO (San Marco in Lamis, 1940). En español se encuentra su poemario *Sonetos del amor tardío* (Alhulia, Salobreña, 2006).

69 • Juegos de niños •

LUIS ARCE (Ciudad de México, 1989). Es escritor y publicista.

74 • Poemas •

Marlena Braester (Jassy, Rumania). Vive en Israel desde 1980, y es autora, entre otros libros, de *Presque v'île*, (Caractères, Paris, 2009).

76 • Durmiendo como rey •

VÍCTOR VÁSQUEZ QUINTAS (Oaxaca, 1984). Su libro más reciente es *POV* (Pharus, Oaxaca, 2013).

79 • POEMA •

LUIS EDUARDO GARCÍA (Guadalajara, 1984). El año pasado publicó el libro *Una máquina que drena lo celeste* (Zindo & Gafuri, Buenos Aires).

80 • Godzilla monogatari •

SAÚL HERNÁNDEZ (Ciudad de México, 1982). Ha sido antologado en *Contraensayo* (UNAM, México, 2012). Actualmente, mantiene la columna «Goma arábica» en la revista *Tierra Adentro*.

87 • Siete poetas imprescindibles de la generación peruana de los ochenta •

VÍCTOR CORAL (Lima, 1968). Su poemario más reciente es *tvpr* (Mandala Ediciones, Lima, 2014).

97 • POEMAS •

IVÁN GARCÍA (Valencia, 1979). Es autor del libro *Calle Porvenir y otros poemas* (autoeditado, 2014).

99 • POEMAS •

SNORRI HJARTARSON (Hvanneyri, Islandia, 1906-1986). Fue el segundo escritor islandés en recibir el Premio de Literatura del Consejo Nórdico en 1981 por su poemario *Hauströkkrið yfir mér* («Crepúsculo otoñal sobre mí»).

102 • La figura del poeta *rockstar* •

ERICK VÁZQUEZ (San Nicolás de los Garza, 1977). En 2009 publicó el libro *La naturaleza de la memoria* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México).

108 • A la busca de Rilke en el Museo Metropolitano de Arte (Luego de leer *Torso arcaico*) •

LOLA KOUNDAKJIAN (Beirut, 1962). Vive desde 1979 en Nueva York. Su libro *Advice to a Poet*, en edición trilingüe, apareció en 2012 (Amotape Libros, Lima).

100 AÑOS DE EDMUNDO VALADÉS

110 • Las reticencias de Valadés •

SERGIO CORDERO (Guadalajara, 1961). Uno de sus libros más recientes es *Enemigo interior* (UANL, Monterrey, 2008).

114 • la utilidad de una cosa •

ISMAEL VELÁZQUEZ JUÁREZ (Ciudad de México, 1960). Entre sus libros publicados se encuentra *Arte de Beber* (Cal y Arena, México, 2010).

98 • POEMAS •

AVRIL BLANCO (Ciudad de México, 1984). Su primer libro de poesía, *Cosas que nunca dije antes de que estallaran las bombas*, fue publicado en 2012 por el sello editorial Foc (Barcelona).

119 • «Soy un incurable y acaso ingenuo humanista». Entrevista con Valerio Magrelli •

RAÚL OLVERA MIJARES (Saltillo, 1968). Es autor de *Las influencias expuestas. Reseñas de libros* (Calygramma, Querétaro, 2013).

VALERIO MAGRELLI (Roma, 1957). Uno de sus más recientes títulos es *Il sangue amaro* (2014).

⇒ IV CONCURSO LITERARIO LUVINA JOVEN

125 • Festín •

PEDRO ENRÍQUEZ NICASIO (Guadalajara, 1996). Con este poema ganó el IV Concurso Literario Luvina Joven, en la categoría Luvina Joven / Poesía.

80 AÑOS DE FERNANDO DEL PASO

127 • Fernando del Paso •

(Ciudad de México, 1935). Con la novela *Palinuro de México* obtuvo el Premio Rómulo Gallegos en 1982. El Fondo de Cultura Económica acaba de reeditar su novela *José Trigo*.

133 • De límites y verbos en la obra de Fernando del Paso •

SILVIA EUGENIA CASTILLERO (Ciudad de México, 1963). El año pasado se publicó en inglés su libro *Eloise* (trad. de Sarah Pollack, Unicorn Press, Greensboro, NC, 2014).

PLÁSTICA

• El hombre con el hacha y otras situaciones breves •

Liliana Porter (Buenos Aires, 1943). Vive y trabaja en Nueva York desde 1964. Su trabajo se exhibe internacionalmente y se encuentra en varias colecciones públicas y privadas. Es considerada una figura clave para el arte latinoamericano desde los inicios del arte conceptual.

Graciela Speranza (Buenos Aires, 1957). Colaboró en los suplementos culturales de *Página/12*, *Clarín* y *La Nación*, y dirige con Marcelo Cohen la revista de letras y artes *Otra Parte*.

• P Á R A M O •

Cine

• El espacio y el tiempo de Le Clézio a Wenders • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 137

Libros

• *Desandar (poesía reunida)*, de Ricardo Yáñez • CARMEN VILLORO 139

• *A tiro de piedra de la calle Téllez* • JUAN ANTONIO ALFARO 141

• *Octubre. Hay un cielo que baja y es el cielo*, de Nadia Escalante • NIDIA CUAN 144

Entrevista

• *Metal y escoria, memoria y olvido. Una entrevista con Gonzalo Celorio* • ALFREDO SÁNCHEZ 146

Visitaciones

• *Cosas de Juan Rulfo* • JORGE ESQUINCA 151

Polifemo bifocal

• *Santo Santiago novogalaico* • ERNESTO LUMBRERAS 153

Anacrónicas

• *De la docta ignorancia* • MARÍA NEGRONI 156

Nodos

• *La voz amable de las cosas* • NAIIEF YEHYA 157

www.luvina.com.mx

ANTONIO GAMONEDA

Ayer
abrí el armario lleno de sombra.

Vi

cauterios, cánulas, metileno, cintas
con leyendas doradas, crucifijos
y tejidos nupciales, su blancura
inmóvil en sí misma.

Vi

sargas raídas que ocultaron un
rostro sin lágrimas y consideré el óxido
en las monedas del pasado.

Vi,

en rama de cristal, los alcaloides
del estertor azul, los inyectados
por Amelia Lobón, bordadora y asmática,
viuda viviente y
agonizante enamorada.

Un

largo instante, aspiré
el olor a tristeza de sus manos.

Era

ya último el sol.

Suavemente,
acerqué mi silla a la ventana y
descansé la mirada.

Vi

temblar el lauro que habitaron las tórtolas.
Aún sostiene las esferas sangrientas
que en verano seducen a los pájaros
y que Cecilia amor mío
no arrancará nunca del lauro.

Así

es mi atardecer, mi última
serenidad.

A veces,
alzo la mano y saludo a la noche
que ya descende hacia los restos del día.

Así

podrá ser también otro día, otra tarde,
en que, apenas desvelado, alce
mi mano en la costumbre y,
con ignorada dulzura,
con imperceptible
amor, salude
fugazmente
a la muerte.

Una lengua materna

El trabajo del mito en la poesía de Antonio Gamoneda

MIGUEL CASADO

«CLARIDAD SIN DESCANSO», la última parte de *Arden las pérdidas*, propone un balance de la obra de Antonio Gamoneda, mirada sin concesiones del autor sobre el trayecto recorrido. Pero los juicios, la valoración, se ven de pronto atravesados por ráfagas de imágenes que los horadan, obstruyen cualquier clase de cierre. Así, cuando se lee: «Estoy soñando la existencia y es un jardín torturado. Ante mí pasan madres encanecidas en el vértigo»,¹ la afirmación existencial, un tanto codificada, se suspende en el aire al contacto con la súbita visión: qué madres son éstas, a qué responde su extraño plural, de dónde vienen, de qué rincón del sueño salen huyendo... Evoco palabras de Ricoeur, que también podrían estar en Paul de Man —«todo texto, aunque sea sistemáticamente fragmentado, se revela inagotable a la lectura, como si, por su carácter ineluctablemente selectivo, la lectura revelase en el texto un lado no escrito»², y me sirven para nombrar mi impresión de lector. Pesa en Gamoneda siempre la latencia de un espacio no escrito, vibrante en los bordes y las texturas de las palabras, en su cuerpo narrativo o emocional, que me ha llevado a perseguir en su poesía³ lo que —recordando a Blumenberg— podría lla-

1 Todas las citas de Antonio Gamoneda están tomadas de *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* (epílogo de Miguel Casado, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004). Las fechas de aparición de los libros que se mencionan en mi artículo son las siguientes: *Descripción de la mentira*, 1977; *Lápidas*, 1987; *Libro del frío*, 1992; *Arden las pérdidas*, 2003.

2 *Tiempo y narración*, de Paul Ricoeur. Traducción de Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1996, vol. III, p. 883.

3 Ya en mi introducción a *Edad (Poesía 1947-1986)*, de Antonio Gamoneda (edición de Miguel Casado, Cátedra, Madrid, 1987), me refería al papel del mito en la poesía de Gamoneda, y he seguido ocupándome de ello en trabajos posteriores. En esta ocasión, sin embargo, lo tomo por primera vez como eje de mi lectura.

mar el «trabajo del mito»⁴, con esa expresiva ambigüedad: se construye el mito, pero el propio mito trabaja sobre la lengua y la mirada.

El trabajo del mito lo impregna todo; no se comporta como símbolo u otro tipo de mecanismo retórico, tampoco sólo como historia o mundo; es médula de la palabra, aura en la que respira el poema. Viene a manifestarse más como forma de la percepción, sensibilidad de quien lee, que como rasgo material, inventariable, del texto. Detectarlo aquí o allá responde a la inevitable contradicción ente el poema y el crítico, que busca hacer explícito lo que el poema sólo quiso mostrar. Intentaré sugerir primero algunas líneas de lectura, después trataré de abrir un escenario más abarcador.

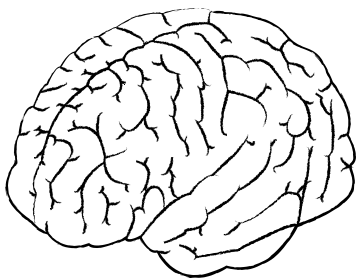
Es quizá en *Descripción de la mentira* donde cristaliza la voz más personal de Gamoneda y se establece la materia que va a desplegarse en el resto de su obra; y este *origen* supone sobre todo un tono, una lógica de personalización de la lengua: un vocabulario ennoblecedor y arcaizante, una voluntad de no decir el nombre directo de las cosas mientras se apunta a su realidad a través de procedimientos metonímicos o se la rodea con perífrasis, una abstracción extrañamente cargada de poder sensorial, un énfasis sostenido, un modo —en definitiva— de deslocalizar y sobredimensionar los términos que sería *mitificador*, portador de un sentido añadido que excede el uso preciso que a la vez, sin embargo, se sigue haciendo de cada palabra y cada frase. Así, las estampas del mercado: «Más allá, fresco en la oscuridad, comienza el vuelo de los grandes cuchillos: grasa y fulgor sobre los mostradores sangrientos. Bellos son los cadáveres azules...»; o un viaje familiar a la playa: «Tu voz en dátiles sangrientos surge de las distancias distribuidas sobre el mar / [...] / Y los aceites femeninos hierven en la celebración del verano». O, en términos aun más abstractos, los rituales y tributos que exige la integración social: «La crueldad nos hizo semejantes a los animales sagrados y nos condujimos con majestad y concertamos grandes sacrificios y ceremonias dentro de nuestro espíritu». El posible sujeto biográfico o la raíz cotidiana de cada escena quedan desbordados, desplazados a un plano mítico que los trasciende. Éste es el gesto que unifica las diversas opciones del lenguaje de Gamoneda, incluso cuando, en *Libro del frío*, la carga verbal del poema experimente un claro adelgazamiento; sentencias e imágenes forman un solo cuerpo en la energía mítica de la voz.

El traslado de plano se da de manera sencilla e inmediata, ya sea por la forma en que se produce una abstención del nombrar: «En los lugares a los que yo acudo al atardecer hay frutos muy espesos de los que

4 Cf. *Trabajo sobre el mito*, de Hans Blumenberg. Traducción de Pedro Madrigal, Paidós, Barcelona, 2003.

hago recolección»; el simple acto de recoger moras en las zarzas cuando cae la tarde queda trascendido por efectos casi imperceptibles: selección léxica, generalización, sustitución por un hiperónimo, adjetivación sensorial, perífrasis... Ya sea por el modo de llevar las sustancias de la realidad a lo absoluto, según un peculiar materialismo idealizador: «a las tiendas del cáñamo, a los lugares donde el vino se alza en reparación». O sea por un acto de aislamiento, al elegir un dato o un momento de la vida y dirigirle el foco de la atención; así, cuando se dice de un personaje: «Te detenías bajo las lámparas y los insectos blancos aparecían sobre ti», donde la luz de una farola callejera y el vuelo de las polillas nocturnas crean un halo de irrealidad, como de supresión de límites entre lo cotidiano y lo maravilloso.

Y es en la suma de estos procesos —desplazamiento, tránsito a lo absoluto, focalización, borrado de límites— como se producen los característicos personajes que recorren los poemas. Figuras marcadas por un extrañamiento —el afilador, el vendedor de higos, el pastor— que los arranca de su normalidad, convirtiéndolos en seres de un mundo sonámbulo en que los sentidos se intensifican y flotan sin fijarse. Figuras antiguas, casi arquetípicas —mujeres que lloran como plañideras, exóticos húngaros, burreros extremeños, mendigos, rogativas, plegarias— que traen a la memoria las celebraciones comunales, los ciclos de la vida social, los ritos de paso. Figuras corales que se llenan de un valor genérico sin perder su vida concreta: los grandes durmientes, los «pálidos judiciales» y, por encima de todo, las madres: las madres blancas, las perseguidas, las encanecidas, las que lloran a los muertos o lavan la ropa con manos irritadas por la lejía. En el cruce de la intimidad y la comunidad, lo cotidiano lleva adherido un suplemento de significado —«la realidad se ahuyenta en estos labios tan sólo expertos en formas invisibles»— que siempre termina remitiendo a un núcleo personal de sentido. Quizá por eso, por su capacidad oscura de conocimiento y explicación, insisto en llamarlo *mito*. Son las formas del mito personal.



Mito personal: espacio en que, sin actuar voluntad ni razonamiento, se manifiestan fundidos la intimidad y el ser de la vida. Un caer en la cuenta, un especial afilado de la conciencia, que desborda las posibilidades de un control racional, consciente, actuando al modo en que lo hacen las obsesiones, fuerza que se impone de por sí y se fija en imágenes.

Aunque el propio Gamoneda defina sus imágenes como «símbolos que se simbolizan a sí mismos», yo hablaría más bien de expresiones que remiten a un mundo personal de vida y sentido, lengua privada: si sus intensidades emocionales no corresponden, en principio, al curso de una anécdota, es porque el texto no la representa, la preserva retirada, privada, realidad que se oculta y late en lo no dicho. Y esto no dicho, no escrito, es de sustancia temporal, pende en lo que la vida tiene de transcurso: «Todas las fuentes manan en otra edad»; de ahí, de «otra edad», viene la tensión que impregna las escenas, las flexiones y gestos de la lengua, y por eso el mito personal —como sugieren, por ejemplo, las piezas en prosa centrales en *Lápidas* o la consideración de *Descripción de la mentira* como «relato incomprensible»— responde a una lógica hondamente narrativa en la que se trama, aunque sólo deje a la vista las puntadas sueltas e inconexas de un hilván. La recurrencia de un sentido mítico subterráneo, que parpadea en sus plurales figuras, será el modo de aflorar un sustrato de obsesiones infantiles, más o menos inconscientes, que prefiguran el desarrollo posterior de la experiencia.

La condición axial de *Descripción de la mentira* vendría dada, sobre todo, porque representa el fin de un largo silencio —«cada distancia tiene su silencio»— y la apertura de diques que bloqueaban la memoria: las fuentes del sentido empiezan a fluir en lengua y mundo, aunque sólo muy lentamente pueda ir comprendiéndose su lógica y su raíz. La memoria tiende a un relato, sí, pero no pretende componerlo ni hacerlo legible: su naturaleza en Gamoneda es siempre la del relámpago, metáfora reiterada que evoca la conocida tesis de Walter Benjamin: «articular históricamente el pasado no significa conocerlo *como realmente ha sido*. Significa apropiarse de un recuerdo tal y como relampaguea en un momento de peligro»;⁵ los relámpagos de la memoria son momentos aislados, sin antecedente ni continuidad, traspasados por una luz mítica que los hace imborrables. Este carácter agudamente fragmentario afecta también al modo en que evolucionan en el curso de la obra, a través de su continuo juego de recurrencias: los recuerdos van dándose en jirones, erosionados

⁵ «Tesis de filosofía de la historia», de Walter Benjamin, en *Angelus novus*. Traducción de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 70.

por su retorno obsesivo, contaminados también por la carga que se ha puesto en ellos, confundidos con las palabras que tienden a asociárseles, acaso transformados en otra cosa, ajenos ya. Así, la memoria combina en Gamoneda dos velocidades, dos formas de constituirse en el tiempo; por un lado, su presencia es permanente, casi inaudible, salvo en instantes de súbita irrupción, como la de los insectos que anidan en las maderas y van royendo su interior sin que a la vista su acción se manifieste. Por otro lado, la sensación de que todo procede de una época muy lejana, tan remota que difícilmente podría situarse como etapa en la vida de una persona, tiempo de absolutos: «El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición». Una vez resquebrajado el dique de la memoria, la conjunción de estas dos temporalidades hará que el poema se sienta como un «temblor de cauces invertidos», como si la vida entera se moviera, remontándose, hacia atrás, con el miedo de así sentirlo.

Esta memoria y esta duración remiten a la primera infancia; «el fermento de mi infancia», escribe Gamoneda, con metáfora orgánica que anuncia una acción nada lineal. Está esa etapa en la base de la experiencia y del pensamiento, en la base de la voz, pero como lo hacen los contenidos inconscientes, semejantes al olvido pese a considerarse recuerdo, obturados, contaminados, irreales. «Hubo un tiempo habitado por madres y por iluminaciones», dice el poema, y esa época de violentas luces míticas remite, como su núcleo exclusivo, a la madre, a las madres. El mito personal de Gamoneda es, en verdad, una lengua materna. Porque aquí el plural no sólo es el genérico del énfasis, sino que aparece, en el momento de la rotura de los diques —junto a la presencia continua de la madre, compartiendo el niño y ella viudez y orfandad—, un segundo personaje que podría llamarse *materno*: una anciana ciega, oracular en su porte y en su discurso, que «habla de mí», dice el texto, «en un tiempo conmemorado», le cuenta al *yo* su propia historia infantil, le confiere la misma estatura de los demás que ocupan el poema: «mi nombre aumenta en formas invisibles».

El mito personal de Gamoneda es, en verdad, una lengua materna.

El poder le viene dado a la anciana porque «es madre de muertos». Los fragmentos nucleares de la memoria remiten siempre a la muerte con la perspectiva de quienes lloran a los muertos, sufren su pérdida. En el fondo histórico de la guerra civil, los protagonistas son las víctimas de la represión masiva que la acompañó y que aun se acentuó a su término: los fusilamientos, los cadáveres en las cunetas o los lavaderos, los insectos hurgando en la sangre y los órganos, el llanto y los gritos al amanecer, el lavado de las ropas fúnebres..., y todo ello toma forma en la solemne y plástica lengua que se ha descrito: «una extracción de hombres hacia lugares fosforescentes, hacia los lavaderos comunales, bajo el milano del amanecer, / y, macerados en sus dientes, sacrificados en sus cálices, días bajo las aguas infectadas», «una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos son blancos entre la noche y el agua». El niño, en quien todo ello se hará carne, no es sólo un testigo, sino que, a través de la madre, va a procesar esta atmósfera como miedo, un miedo fundador inseparable de la muerte, experiencia directa y personal de ella. En el dolor de «las madres» el niño asimila, hace suyo, el dolor de su madre; el miedo de ellas y del ambiente le entrega una herencia de miedo; y con ella elabora un sordo sentimiento de culpa, un saber de su constitutiva insuficiencia, ya para siempre en conflicto con la ira o la rebeldía: «Le mythe», escribe Gilbert Durand, «apparaît donc comme discours ultime, récit fondateur où se constitue, loin du principe du “tiers exclu”, la tension antagoniste fondamentale à tout développement du sens».⁶ En *Arden las pérdidas* se expresa la certeza sobre el papel fundador de aquella edad: «Entré en un tiempo en que mi cuerpo participaba de la luz, que, a su vez, estaba en mí y fuera de mí; eran la fiebre y la revelación en el instante de rasgarse la infancia». Con palabras en parte coincidentes, piensa Pavese que «el mito es una norma, el esquema de un hecho ocurrido de una vez por todas, y su valor le viene de esta singularidad absoluta que lo eleva fuera del tiempo y lo consagra como revelación. Por eso acontece siempre en los orígenes, como en la infancia: está fuera del tiempo».⁷

Tomar como guía o pauta el mito personal que acabo brevemente de evocar, sería sin duda una de las posibles formas de leer la poesía de Gamoneda; sus recurrencias, sus metamorfosis, sus contradicciones atraviesan de principio a fin los poemas, antes y después de hacerse explícito. En efecto —y vuelvo a Pavese, en cuyos ensayos encuentro la más

⁶ *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, de Gilbert Durand. Berg, París, 1979, p. 34.

⁷ *El oficio de poeta*, de Cesare Pavese. Traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola, Poesía y Poética, México, 1994, p. 51.

sencilla y lúcida comprensión de este fenómeno—, «el concebir mítico de la infancia es un elevar a la esfera de acontecimientos únicos y absolutos las sucesivas revelaciones de las cosas, por medio de las cuales éstas vibran en la conciencia como esquemas normativos de la imaginación afectiva».⁸ No sólo hechos grabados en el inconsciente y la memoria, pues, sino formas de la imaginación que después actuará. Y concluye Pavese, con significativo retorno de la metáfora benjaminiana: «Mítico, llamamos a este estado auroral; y mitos, a las distintas imágenes que relampaguean, siempre las mismas para cada uno de nosotros, en el fondo de la conciencia».⁹

Imágenes de la memoria cuyos *flashes* parecerían proceder del inconsciente; escenas nítidas en esa cruda luz, pero a la vez de sentido oscuro y móvil. «Signos exactos e incomprensibles. Están en mí con el valor de una llaga». Los materiales fragmentarios de la biografía se aíslan y regresan, se combinan y mezclan hasta hacer indistinguibles realidad y ficción, inútil su dicotomía. En su discurrir no se advierte la dinámica latente del relato, dadas las imágenes como núcleos obsesivos que absorben la posibilidad de la mirada y producen una energía sólo centrípeta, que limita el valor de existencia a lo interiorizado. Una suerte de cristalización existencial, de reducción a una imposible *esencia*, cuerpo abstracto de la existencia, donde ya no habría acción ni tiempo y él único dinamismo sería la repetición de los gestos sensoriales y afectivos.

Sin embargo, en el caso de Gamoneda, siendo todo esto decisivo, no termina aquí el trabajo del mito, apura otros pasos, otros pliegues, que es preciso apuntar aunque sea sin desarrollo. En *Descripción de la mentira* se daba, como recordé, el desbloqueo de la memoria: «La acusación, servida por las voces más puras, abre los manantiales y ya es tarde»; pero esto, determinante para la comprensión del conjunto de la obra, no compone el hilo principal del libro. En él se celebra el fin de un largo tiempo de silencio —personal, existencial, social—, aunque la palabra brota en un escenario de residuos, definido por la repetida expresión «lo que queda»; es un espacio de supervivencia tras una larga época de destrucción. El personaje que habla trata de adaptarse a las nuevas condiciones, establecer un pacto con ellas, entender sus valores que parecen condensarse en «la mentira» del título. Pero, desde el movimiento inicial del largo poema fragmentario, la palabra no regresa sola: «Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire»; los *rostros* no tienen cuerpo,

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ *Ibidem*, p. 105.

son apariciones, y su llegada propicia un diálogo espectral: el personaje va debatiendo con ellos la nueva situación, su nueva postura, su opción por la supervivencia. Parecería que los *rostros* nombrasen compañeros de resistencia durante la dictadura, ahora desaparecidos por el suicidio, la tortura o la enfermedad, y que la discusión enfrentase tiempos y mundos muy distantes ya entre sí, para componer lo que Gisele Mathieu-Castellani llamó con precisión *el escenario judicial de la autobiografía*.¹⁰

Si se considera el desarrollo de la poesía de Gamoneda, este diálogo con los desaparecidos —y sobre todo el que mantiene con uno de ellos, «el vigilante de la nieve»—¹¹ supone otro núcleo fundamental de referencia, otra forma del mito personal, pues incluso, en las nuevas circunstancias de sobreviviente, participa de una naturaleza originaria. En el nuevo lugar mínimo y precario, el poema da cuenta de una especie de concentración existencial que funciona como un principio, un origen, en el que se apoyan los libros posteriores y las opciones vitales que les dan cuerpo. Es necesario reconstruir los valores, las pautas de conducta, los nombres, partir de cero. Es así hasta tal punto que se habla de un segundo nacimiento: «Estoy naciendo del cansancio», «yo estoy naciendo en otra especie»: renacer es mutar, sí, cambiar de especie. El nuevo tiempo de los residuos tiene también su fundación, genera un mito originario. Incluso en la mirada retrospectiva de *Arden las pérdidas*, el *yo* se reconoce a sí mismo en la galería de los personajes míticos: «Vi mi rostro en el interior del cobre brillantado por el vinagre y el frío», con la misma borrosidad como incorpórea, el mismo *nombre*.

LA MEMORIA, por tanto, estaba bloqueada y sólo se agrietan sus diques después de la elaboración del nuevo espacio mítico de los *rostros*, en orden cronológico inverso —podría decirse—, como si el diálogo espectral favoreciera la memoria de aquel remoto mundo de muerte, como si los dos *relatos* se correspondieran, mutuamente se alimentaran. Esto, de entrada, no parece posible: el mito es un habla inconmensurable con cualquier otra; y, sin embargo, se produce así. Quizá habría una hipótesis que explicara esta clase de comunicación: que quedara aún otro espacio mítico, uno más potente, que diera raíz común a los dos mencionados,

¹⁰ Cf. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, de Gisele Mathieu-Castellani. P.U.F., París, 1996.

¹¹ Ver mi artículo «El vigilante de la nieve», donde me ocupo del trabajo del mito que respecto a este personaje realiza el poeta (en *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, VV. AA., Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010).

aunque no fuera inmediatamente reconocible en la obra y tal vez se adaptara mejor a aquella fórmula de *lo no escrito*.

Estoy pensando en la muerte del padre, la raíz de la orfandad. No ya porque conozcamos esta circunstancia por la biografía del poeta, sino porque el texto —aun en su prolongado silencio al respecto— se abre a esta comprensión en momentos muy significativos; no es necesario un inventario detallado, solamente indicar lo que por su lugar y formulación resulta clave. Hacia el término de *Descripción de la mentira*, en una zona del poema que es de balance, donde una negativa conciencia existencial se impone sobre los componentes ideológicos o sociales, incluso con la memoria en relativa sordina, se lee con la conocida síntesis de crudeza y abstracción: «Tú creaste la mentira entre las piernas de mi madre» —y surge una indudable y repentina presencia, medio o causa para producir la irrealidad del existir tal como el poema lo ha ido mostrando, entre el sufrimiento y el absurdo autómatas de las renunciadas. Y en el poema que abre «Claridad sin descanso» —zona también de balance, como citaba al principio— se encuentra esta declaración todavía más nítida: «He gastado mi juventud ante una tumba vacía, me he extenuado en preguntas que aún percuten en mí como un caballo que galopase tristemente en la memoria» —tumba vacía, sí, pues aloja a un muerto que nunca llegó a conocerse, pero cuya ausencia fue centro y sentido de la vida.

Y, en fin, la sorda intervención de la figura vacía del padre se trasluce en los pasajes referidos a la madre —a «las madres», incluso. Así, cuando el poeta afirma: «Arden las pérdidas. Ya ardían / en la cabeza de mi madre»; el título de uno de sus libros fundamentales se implica ahí, forma de concebir la vida como un intenso mantener la emoción de la presencia espectral del mito. Y la fórmula, que concentra la identidad del protagonista de estos textos, se describe aprendida, imitada de la madre; la memoria de las desapariciones se formó en la contigüidad, en el espejo de los fantasmas con los que su madre convivía; en ese origen mítico aprendió a formar los suyos. También la madre del «vigilante de la nieve» era embajadora de la muerte, y la anciana oracular tomaba de ahí su energía. Son madres porque generaron vida, pero su verdadero poder, el que ha marcado la existencia, es el de hacer presente la muerte. Lengua materna, más allá de lo lingüístico, la del mito personal de Gamoneda, que sólo puede atisbarse en el ámbito de esta herencia.

El peso de la infancia y el de las desapariciones constituyen y, a la vez, justifican (explican, proponen un sentido, sostienen) la vida en torno a una referencia de muerte. Es la muerte el verdadero relato fundador, la muerte del padre, raíz común de los mitos personales. Lo no escrito se hace imán de la lectura ●

Tres días y unas horas

FRANCISCO TARIO

*Recibe, Carmen, este presentimiento
de un amor que durará más allá de la muerte.
México, 11 de mayo de 1931*

CUANDO LLEGAMOS AL PARQUE no serían más de las cinco y media de la tarde.

SOPLABA UNA DULCE BRISA que abanicaba los árboles. ¡Oh, aquellos altos y viejos árboles, como ancianos legendarios, con sus largas barbas grises, que escucharan detrás de nosotros la salmodia diaria de nuestros amores!

Nos queríamos apasionadamente y no habría hecho falta preguntarlo. Bastaba con mirarnos todas las tardes, sentados en la misma banca, hablando en voz muy baja, como con temor a despertar a los pájaros que empezaban a acurrucarse en las ramas.

Se repetían a diario aquellos paseos por la tarde. A veces el parque estaba solo; otras, cruzaban ante nosotros grupos de chiquillos jugando, haciendo rodar una pelota o simplemente dando gritos, sobresaltando al sombrío paraje que a esa hora comenzaba a empañarse con la melancolía del crepúsculo.

Desde la banca se oía la fuente vecina y los pájaros acomodándose.

Generalmente nos sorprendía la noche.

Los días se deslizaban unos tras otros, todos iguales y el sol proyectaba nuestras sombras enlazadas como si fueran una sola. Nuestro amor nos embriagaba; era fragante y luminoso por las mañanas y melancólico y sombrío por las tardes. Seguía las horas del día y nos anunciaba siempre algo nuevo, inesperado, tierno.

El tiempo no se sentía transcurrir y producía un rumor como el de los pájaros, o el de la fuente, o el del reloj mismo.

Comenzaba abril. Despertaba en su alborada con una enigmática sonrisa. Era la víspera de nuestra boda.

TU VIDA Y LA MÍA giraban en torno a un mismo centro: abril.

Tenían los días de este mes la apariencia de un sueño delicioso. Esta mañana dorada de primavera escondía para mí muchas emociones que el aire parecía querer conservar en mí tanto tiempo como durara el día.

Aquella tarde no hubo paseo.

Pero el día me trajo la felicidad más grande que había soñado: el poder traerte a mí y rescatarte de un mundo agrio para llevarte a un lugar lejano donde todo eran maravillas, desde el correr del agua hasta lo estrellado y limpio de las noches.

¡Pensar que tú, que me adorabas tanto, ibas a ser mía!

Por la noche, preparé mi ropa. Había en los pasillos varios baúles ya listos. Era fácil de adivinar lo que aguardaba a nuestras almas bajo aquel cielo nítido de primavera.

Al cabo.

Y en cuanto apagué la luz, quise escudriñar mi alcoba, cerciorarme de lo que la oscuridad había llevado a ella. Por entre los visillos del balcón se filtraba la luna, reflejándose en los espejos. Los muebles o sus sombras palpitaban como animales dormidos. Se escuchaba el reloj, el viento afuera. En mis sienes bullía un estremecimiento de fiebre.

Y soñé; soñé inacabablemente, aunque no recuerde bien mis sueños. Había música y muchas lágrimas; besos y murmullos desconocidos; cosas que jamás había oído.

El aleteo de las campanas tenía para mí algo de nupcial y también de nuevo. Vi esconderse la luna y aparecer para desaparecer enseguida.

¿Comenzaba a dormirme o a despertar?

Con la luz del día sentí en mi frente el consuelo del sol, que surgía de la noche.

Era una hora nueva, distinta, que debería ir reconociendo sin prisas, poco a poco, con mis dedos temblorosos.

Era el día, el único; el esperado.

ZUMBABA LA GENTE detrás de nosotros con un rumor semejante al de las abejas. Rezaban. El sacerdote, con sus manos de nieve y sus ojos extrañamente azules, daba unos pasos y volvía, pasando ante nosotros.

Arriba, en las alturas del coro, resonaban las trompetas del órgano entremezcladas con el llanto de los violines. Las flores, vencidas por la luz, se doblaban y por fin caían sobre la alfombra tendida, como otro camino de luz. Las mariposas de aceite chisporroteaban en los altares.

Y chisporroteaban los cirios, dejando sobre tu frente un temblor de sombras apenas perceptibles. Tu cara debía de ser una hostia. Era el instante de la elevación de tu virginidad. Sonó una marcha que yo recordaba, flotaba el incienso en el aire y las vidrieras de infinitos colores se abrieron de golpe para dejar paso al sol.

Pasaron ante mí muchos rostros. Me apretaron las manos. Adiviné alguna lágrima perdida en un pañuelo. Pero sobre todo ello, se levantó, como una inmensa luna, el resplandor inconfundible de tu hermosa cara.

Me abrazaste; lo habías hecho otras veces. Pero en aquel abrazo quedó fundido el hierro de todas las cadenas conocidas y por conocer. Fue un abrazo definitivo, de un año que termina, de una eternidad de años que comienza.

EL VINO HABLÓ POR LAS ALMAS y el rumor de este lenguaje escapó hacia fuera lanzando gritos incomprensibles de júbilo.

Era ya la tarde.

REÍAN LOS HOMBRES con rostros de fetiches sobre los manteles. Había ramos de rosas y rosas caídas por entre los platos. Un humo denso y pesado ascendía como incienso; pasaban las fuentes humeantes y el pavo grotesco y estúpido asomaba su cresta negra por entre las verdes ramas de la lechuga.

Se rompieron varias copas azules. Estallaron muchos corchos, describiendo círculos en el aire. Las pecheras blancas de los camareros iban y venían entre aquel humo desconsolador y negro.

Se hablaba mucho, se reía. Aquellas mesas largas, como sendas nupciales, alfombras de azahares, señalaban el camino. Se hablaba de amistad y cariño; era un llanto dulce. El reloj no señalaba las horas con la prisa debida; se demoraba y titubeaba, daba marcha atrás impensadamente.

Al terminar, se levantó un hombre. Tenía en una mano una copa llena de vino y en la otra una flor marchita. Me pareció que estaba completamente borracho.

ERA ALTO, delgado, de una palidez cadavérica, y sus manos se movían en el aire con una delicadeza que se me antojó sospechosa.

Cuando terminó de hablar —nadie supo qué—, desapareció tras unos cortinajes granates.

Nadie lo vio salir, pero todos supimos que se había marchado. Y quedó vibrando en el aire su última palabra: felicidad.

El hombre de la palidez cadavérica ya no estuvo más con nosotros.

Nadie en el salón le conocía.

CAÍA LA TARDE envolviendo a la ciudad en un azul profundo. Las rosas, en su mayoría, caían una tras otra en los manteles.

Se despejó el salón y volví a ver muchas caras sonrientes; muchas manos que volvían a enlazar las mías. Y al abandonar el salón, miré por curiosidad hacia los cortinajes granates, donde el misterioso ser había desaparecido.

«Ya eres mía», te dije. Estabas húmeda y bella como las rosas por la mañana. Como una rosa de mantequilla, con tus dos inefables resplandores verdes.

Con la última campanada del reloj di el último abrazo amigo. Marchábamos velozmente sobre las calles relucientes y ruidosas. El crepúsculo caía sobre tus labios y tus ojos; era como una promesa. Te vi más hermosa que nunca; mas increíble. Te toqué para cerciorarme y después te pregunté enseguida: «¿Y aquel hombre?».

Tú te encogiste de hombros.

ES YA ENTERAMENTE de noche.

Parece que ha llovido sin cesar. Al menos, eso parece.

ES UN DEPARTAMENTO recubierto de madera brillante, rojiza. Tiene, en las ventanillas, unas cortinas verdes, con flores amarillas. Los sillones son confortables, muy amplios, y se transformarán pronto en cama. La cama nos llevará hasta Veracruz y allí nos dejará solos.

Hace calor. No hay luna. De tarde en tarde pasa por la ventanilla una lengua gris y espesa, que es el humo de la locomotora.

Silba un brujo en la noche silenciosa. Crujen las maderas y se agitan las cortinillas.

Cruza el negro vestido de blanco, con su gorra azul calada sobre los ojos. Hay en los campos un silencio frío y perfumado. Las sombras se suceden, son implacables. Volamos hacia lo desconocido, hacia un lugar sin memoria al que tantas veces habíamos soñado ir. Quedaban atrás las ciudades, los pueblos, los árboles. El cielo, como un espeso manto, nos guardaba en secreto bajo su misteriosa oscuridad.

Unos indios de color tierra, con sus sarapes multicolores. Un río, una barranca infinita. Pasaba la selva y su murmullo escalofriante. Había espectros de bruma tras los cristales y un puente de plata tendido sobre el vacío.

Volábamos amándonos. No cesábamos de volar. Y así toda la noche.

CENAMOS OPÍPARAMENTE. El aire debió de abrir nuestro apetito. El negro traía y llevaba platos, derramaba salsas y regresaba a la cocina.

El vino encantaba al alma. Hervían sus burbujas y quemaba tu frente. El

viento se advertía humedecido desde donde contemplábamos la noche asomados a la misma ventanilla. Así lo habíamos soñado, y así era, por cierto.

Salvábamos montañas, volvíamos al campo. El tren iba silencioso, cada instante más precavido. Cedían los ruidos, pero las maderas seguían crujiendo. Alguien cerraba una puerta o corría una cortinilla. Se iban apagando las luces, penetrando la noche en el interior.

Eran las diez y media en punto. Nuestro departamento evocaba a aquella hora la melancolía de una voluptuosa gaviota en el mar. Con todo y su plumaje humedecido y sus alas abiertas.

Una hora después...

LA CAMA APARECÍA ya hecha contra el borde de la ventanilla. Allí mismo caía la luna, que empezó a brillar de pronto.

Todo el mundo dormía.

Y tú y yo sentados sobre el níveo lecho mirábamos la noche y enseguida nos mirábamos, sorprendidos de que alguien cruzara por el pasillo cantando a semejantes horas.

Toda tu belleza estaba allí, sin faltar nada. Eras opaca y deslumbrante, como una estrella inaudita. Yo te miraba y tú no dejabas de mirarme. No teníamos nada que decirnos, por lo visto, sino recordar; tal vez recordáramos lo que empezaba ya a ser pasado, lo que pudiera alguna vez dejarnos infinitamente tristes.

Entonces tú te arrojaste en mis brazos y te echaste a llorar impensadamente. Como en las pesadillas o en los sueños: en la felicidad más completa e inexplicable.

Estabas tan sorprendentemente hermosa que supe que iría a despertar.

No desperté. Te besé largamente.

SUPE DIEZ VECES, cien, del calor de tus besos. Entre ellos debió estar el que me debías desde hacía años. Sí recuerdo que te abracé una vez como quien se aferra a un salvavidas en la terrible oscuridad de un naufragio nocturno.

Te besé tan cruelmente que después pasé un dedo por tus labios, por temor de que sangraras.

Cierta vez me dijiste: «¡Mira!», señalando una estrella fugaz que caía sobre los volcanes. Y al volver la cara para verla, te vi a ti y tu hermosura me distrajo. Cuando quise buscar la estrella, era ya otro día y ni siquiera tú estabas a mi lado.

¡Oh, tus ojos soñadores, marinos, de inmensa y constante luz verde! Me recordaban las luciérnagas que tantas noches parpadeaban por los caminos que recorríamos. Derramaban luz verde y lo invadían todo. Resbalaban por

los cristales y se escondían entre las sábanas. O quedaban quietos sobre la almohada. O desaparecían a oscuras; tú con los ojos cerrados. ¿Era el viento o tú quien respiraba?

Tu nombre. Y enseguida, mi nombre.

Otra estrella fugaz que caía.

Un clavel como aquéllos, pero de sangre.

Y cantó un grillo.

DE LA OSCURIDAD húmeda y perfumada vi levantarse una sombra amarillenta; constaba de infinidad de partículas, que poco a poco iban uniéndose, perfilándose, dibujando una figura humana.

Se mantenía en el espacio, al otro lado de nuestra ventanilla, y cuando la hería un rayo de luna me parecía descubrir en su faz una helada sonrisa.

Aún el amor era lánguido, perduraba. Era el amor inefable, silencioso, lento.

Yo conocía aquella cara, aquel gesto. Reconocía a aquel hombre. Recordaba al espectro amarillo.

Recordé, recordé, como entre sueños.

El banquete.

Me incorporé para levantar la ventanilla y preguntarle quién era, qué hacía allí, adónde iba, qué esperaba de nosotros. Nos seguía. Pero el hombre, con su mano amarilla, detuvo fuertemente el cristal. Oí detrás de las sombras de los árboles, detrás de las sombras de la noche, una voz que me decía: «Soy el amor, soy el amor». Pero esta voz era la tuya. Y el hombre desapareció.

HUBO UN GRAN VACÍO. Todo eran sombras y sombras y una o dos luces lejanas.

Aquel hombre se había ido, pero a la vez continuaba allí. Yo lo sabía. Volábamos sin cesar por los campos.

«Soy el amor, soy el amor», repetías.

Era ya el alba, o acaso sólo el comienzo del alba. Tenías el rostro cubierto de violetas sobre la almohada. Y una luz que no me dejaba verte. Nos amamos dulcemente en la penumbra como sobre una playa. Olía el mar y las flores de todos los jardines; estábamos inundados de perfumes, bañados en un perfume que no se extinguía. Más sol y después...

HABÍAMOS LLEGADO a Veracruz entre palmeras. Seguía siendo la primavera; igual que cuando salimos. En la bahía se destacaba un barco; sólo uno, con infinidad de banderitas.

Caminábamos. Lo mismo que ayer y anteayer, desde que nos conocimos; pero distinto. Esta vez teníamos alas y un ancho mar delante. Escasamente conseguíamos separarnos; pero caminábamos, solos, trabajosamente; vagabundeábamos, avanzábamos, no teníamos nada que decir. La vida y un ancho mar por delante. La vida, la eternidad.

El hombre de color amarillo marchaba detrás de nosotros. ¡Qué impertinencia! Nos seguía paso a paso y adaptaba el suyo al nuestro. Nos deteníamos y él se detenía también; apretábamos la marcha y él nos imitaba.

No nos perdía de vista.

De vez en cuando miraba el reloj.

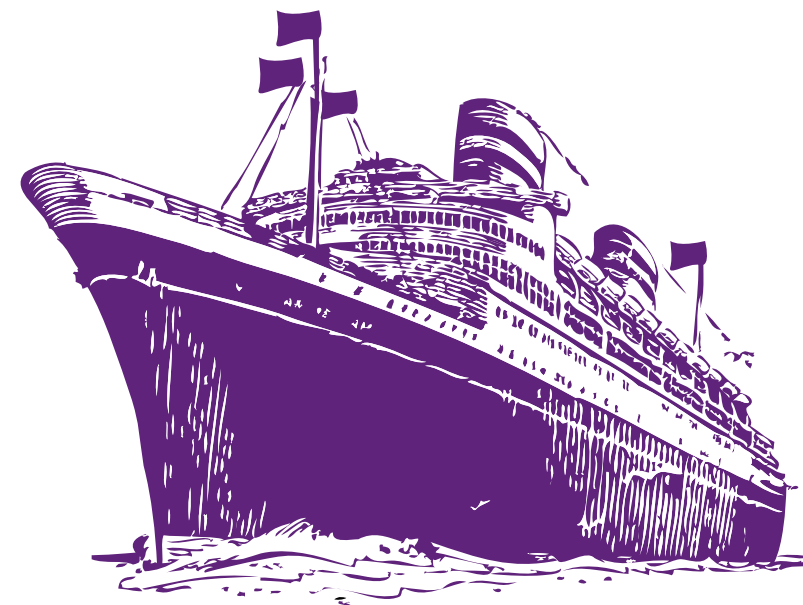
Continuábamos avanzando, vagabundeando, perdidos en la infinita vida.

«Soy el amor, soy el amor», me repetías. Pero era a él a quien quería oír yo entonces. Quizá tuviera que decirnos algo o que prevenirnos de algún peligro.

Seguía el calor, el mar, aquel barco. Estábamos solos ante Dios, desnudos, listos. Tuvimos miedo. Y echamos a correr despavoridos, pobres de nosotros tan felices, tan ilusionados, con nuestras blancas alas desplegadas.

«¡Piedad! ¡Piedad!», alguien gritaba.

Pero el hombre nos seguía como si jamás fuese a abandonarnos •



ANTONIO DEL TORO

NATURALEZA MUERTA

Hay plásticos metálicos
más ligeros que el plástico;
lunáticos y frívolos,
cantan, zumban, dan la hora,
llevan mil magias
al oído y al ojo,
mutan con la rapidez
de las generaciones de las moscas.

Las cosas, de piel o de hueso,
de algodón o de lino,
viven ensimismadas,
indiferentes a zumbidos
y alarmas.

Las mesas de madera,
las copas de cristal,
casi se extinguen,
por eternas y graves.

Las cerraduras son eléctricas.

UNA NOVELA

¿Te escondes
entre un rebaño de papeles y letras?

No puedes estar en otra parte,
tienes que estar aquí,
seguramente.

¿En qué anaquel me aguardas
como un frutal piscado a medias?

¿No aparecerás mientras te busque?

¿No quieres que te lea?

¿Reaparecerás otra vez,
perversamente,
cuando otra novela,
comenzada,
me alivie de tu ausencia?

Entre poetas

BÁRBARA JACOBS

DE VERAS entre las páginas de un ejemplar de *Walden* de bolsillo, maltratado, de hojas amarillentas por el paso del tiempo, medio dobladas y abultadas por la humedad (no voy a jactarme de que fuera porque le hubiera llovido encima o porque yo le hubiera llorado encima), encontré un recorte de la revista *The Nation*, que feché a mano en una orilla, uno o el número de abril de 1973, o sea, de hace exactamente cuarenta y dos años, con un poema de Ruth Whitman que me estrujó tanto cuando lo leí aquella primera vez que lo recorté y lo guardé, probablemente entre las páginas viejas de *Walden* porque habla de la naturaleza o, debería precisar, *desde* la naturaleza. Está escrito en su inglés original. En mi traducción, se titula «Carta a» y, sin mayúsculas salvo cuando yo también las indico, dice:

mi paloma, mi unicornio, mi lodoso charco,
mi lisa piedra de río, mi pulso, mi amatista,
mi sueño, mi música, mi helecho de bosque,
mi ola verdegris. Mi océano.

Tu playa sedienta,

firma RUTH WHITMAN

Al encontrarlo casualmente mientras buscaba qué ejemplares de *Walden* guardaba en mis repisas, tras releer la «Carta a» de Whitman y volver a emocionarme con su lectura, averigüé —habré vuelto a averiguar— la identidad de la autora y me extrañó —habrá vuelto a extrañarme— no conocerla. Es decir, o no haberla conocido entonces, o no recordarla ahora, con mayor razón cuando su «Carta a» me conmocionó a tal grado cuando la leí aquella primera vez que la guardé entre las páginas de *Walden* en 1973. Aunque debo admitir, avergonzada y contenta a la vez, que quizá no recordaba a la poeta pero, al releer su «Carta a» en cambio de inmediato supe que ese canto suyo al amor ya lo había leído, ya

habitaba en mí, y entonces celebré, muy conmovida, mi premonitorio acierto al haberlo guardado. Bueno, y al haberlo reencontrado, justo ahora, fascinada como estoy con *Fidelidad*, el poemario póstumo de Grace Paley.

Fueron contemporáneas y neoyorquinas judías las dos, Grace Paley y Ruth Whitman, datos con los que las asocié apenas ayer, porque en estos días, cuando distraídamente metí la «Carta a» de Whitman entre las páginas de *Fidelidad*, de Paley, no lo sabía. Ignoraba todo de Whitman, salvo su autoría de «Carta a», de modo que cuando la anexé a Paley fue, por asombroso y sorprendente que parezca, por intuición. Para escribir estas líneas, aunque con cierta vaguedad, estaba considerando elegir alguno de los poemas de *Fidelidad* y de algún modo relacionarlo con «Carta a», pues no dudaba que Paley y Whitman compartían la corriente subterránea de la poesía que encuentra poesía en los sentimientos comunes, en las imágenes comunes, en los sucesos comunes, pero que solamente una poeta, un poeta, es capaz de cautivar, de independizar del momento en que sucede y, al atrapararlo solo, al hacerlo suyo, lo eterniza, en lenguaje común, en lenguaje de todos los días, que es exactamente lo que Paley teje en este canto suyo de amor también, sin mayúsculas, sin otra puntuación que unas pausas que me atrevo a marcar con un guión (para subrayar su calidad propositiva), y que traduzco:

Necesitaba hablar con mi hermana
hablar con ella por teléfono — Quiero decir
como hacía cada mañana
y en la noche también cada vez que los
nietos decían algo que
apretaba el corazón de cada una de las dos

Llamé — su teléfono sonó cuatro veces
me creerás que se me cortó la respiración — luego
se oyó un horrendo ruido telefónico
una voz dijo — este número ya no
está en uso — qué maravilla
Pensé — Puedo
volver a llamar no han asignado todavía
su número a otra persona a pesar de que
han pasado dos años de ausencia por muerte

Diría más. Diré más si algún día confirmo que las dos poetas, aparte de contemporáneas y neoyorquinas judías, se trataron y fueron amigas, Ruth Whitman y Grace Paley. En al menos uno de sus cuentos, Paley nombra Ruth a una de sus protagonistas más queridas. No me extrañaría que se refiriera a Ruth Whitman. Más bien, me encantaría ●

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

EN HONOR DE ELIOT

El jabón de hotel, esa pequeña pastilla
que inconscientemente se guarda en las maletas
para olvidar este hecho nimio
minutos, días, años más tarde,
es de aroma inocuo, innecesario,
un objeto que de nada vale fuera de su orden.

A veces se rescata del fondo de un baúl
y es contemplado con perpleja insistencia
tratando de acertar en el recuerdo
sobre un origen, un viaje, el número
del cuarto pagado que nos ha recogido.

Instantes después se arroja en el armario,
en un lugar impreciso entre toallas,
gabardinas, mantas, ropa de invierno sin uso,
o de verano que ya no nos ponemos
porque nadie reconoce en ella al que somos.

Y con la memoria estéril para la diminuta pieza
perfumada, quizá entonces sin un ápice de olor
en su sustancia, seguimos al punto realizando
planes perfectos para ir a esos hoteles
nirvánicos, con mármol y portero de gala,
de los que otro ha expoliado las doradas jaboneras.

LOS VASOS DE MORANDI

He ahí la astucia de las formas
y el secreto privado de los colores;
he ahí una medida para el mundo,
a veces pura, a veces sórdida,
siempre ligeramente manchada
como una gota de pintura blanca
resbalando por un pincel usado;
sabiduría y zozobra están ahí,
dentro del apacible vidrio
de esos vasos vacíos y en calma.
Pero también están en su interior
todos los días de una vida cualquiera;
los enormes, los esplendorosos
hechos de una biografía anónima y común.
A mi entender, eso pintó Morandi:
la vida entera, sucia y general.

Mario

B. H. FAIRCHILD

Mario da largas caminatas nocturnas
y cuando ve una ventana iluminada,
se obliga a imaginar la escena en el interior.
Esta noche, se imagina adentro a un diminuto,
grotesco hombrecillo con una gran cabeza
parecida a la de un roedor, que porta una chamarra
a cuadros amarilla y verde limón y lleva
siempre a dos monos voladores, uno en cada hombro,
llamados *vagina dentata* y el Pene de la Ira.
Tiene uñas negras tan largas que se curvan hacia dentro,
y cuando camina por las calles de su vecindario,
las uñas arañan el pavimento,

MARIO

Mario takes long walks at night, / and when he sees a lighted window, / he is compelled to imagine the scene within. / On this night, he imagines inside a tiny, / grotesque little man with a large head / resembling that of a rodent, who wears a yellow / and lime—green plaid jacket and carries with him / always two flying monkeys, one on each shoulder, / named *vagina dentata* and the Penis of Rage. / He has black fingernails so long that they curve inward, / and when he walks the streets of his neighborhood,

provocando que los residentes se estremezcan y susurren maldiciones.
Pero cuando pasa por una casa con la ventana iluminada,
él, como Mario, hace una pausa y se imagina la escena en el interior:
esta tarde, un hombre común
y una mujer común que todas las noche se abrazan,
y el hombre dice, *nunca te dejaré*,
y la mujer dice, *eres mi vida*,
y luego, de la mano, se van a la cama.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

/ his fingernails scrape the pavement, / causing the residents to shudder and whisper curses. / But when he passes a house with a lighted window, / he, like Mario, pauses and imagines the scene inside: / on this evening, an ordinary man / and an ordinary woman who each night embrace, / and the man says, *I will never leave you*, / and the woman says, *you are my life*, / and then, holding hands, they walk off to bed.

Una noche de mil

BRUCE SWANSEY

OTILIO PIETRASANTA detestaba los hoteles en general y particularmente los que debía usar a menudo. Tal disgusto obedecía a su temor de que cada viaje fuera el último. A no ser que hubiera un negocio que lo mereciera, trataba de evitar desplazarse en verano porque las hordas le producían ataques de claustrofobia. Y aunque podía permitirse viajar en *first class*, prefería confundirse con la multitud porque valoraba su aspecto ordinario.

No era ciego, y el espejo le devolvía un rostro que siempre le había parecido una papa recién desenterrada. Algo había, sin embargo, en su barbilla prominente y en la nariz bulbosa, que su abuela, senil al punto de confundirlo con su marido cuando los dos eran jóvenes y apasionados, le decía con los ojos brillantes: «Ven a mis brazos, Otilio Pietrasanta, vértigo de las alcobas».

—Otilio Pietrasanta, «vértigo de las alcobas», ¿qué tal? —murmuró con sorna ante el espejo.

Pietrasanta era un perro apaleado en busca de dueño, aunque sin proponérselo su apariencia lo disimulara: aunque bajo de estatura, era robusto y tenía un semblante que inspiraba respeto.

Mientras sacaba de su maleta —adquirida en la Vía Montenapoleone, porque a su mujer le gustaba gastar dinero y Milán ofrece muchas oportunidades para derrocharlo—, arrugó la cara al recordar cuando su esposa le anunció que lo suyo era imposible.

Se le perló la frente. Desde entonces padecía colitis. Y no a causa de los gastos en los que había incurrido al separarse, sino porque auténticamente Otilio Pietrasanta era hombre de familia. Sin Giuliana se sentía perdido. Y como el matrimonio sólo había procreado hijas y todas habían sido solidarias con la madre, poco importaba que ésta se hubiera abandonado en brazos de su instructor de yogalates, menor en edad pero mayor en atributos que resultan definitivos cuando las señoras consideran haberse sacrificado lo suficiente. Otilio estaba solo.

—Perdido. Estoy arruinado. ¿A dónde voy con mis cincuenta años a cuestras?

Pensó lo viejo que era mientras desempacaba en su habitación del hotel de la Terminal 2, suspirando al pensar que había perdido cuanto le importara en el mundo y con ello la vida.

—Mejor hubiera sido viajar en el avión que se hizo añicos —se dijo frente al espejo del baño.

Pero estaba vivo, y despojándose de la ropa se metió bajo la regadera humeante. El chorro caliente lo reanimó. El agua que le caía sobre el rostro se llevaba algo de su tristeza. Pero cuando se secaba, miró el espejo y a pesar del vapor la sensación de bienestar se desvaneció.

Permaneció de pie en el centro del baño, pensando que debía terminar de vestirse y bajar a cenar, pero le fue imposible romper el cerco de su desnudez perpleja. Miró sus pies que destacaban sobre la palidez del piso y vio las gotas que resbalaban y caían al suelo. Temía permanecer así un día cualquiera, suspendido sin que nadie pudiera ayudarlo a salir de sí, pero se vistió y salió al pasillo.

En el espejo del elevador confirmó su fealdad, disimulada por el saco azul marino y la camisa blanca, y pensó que sus transacciones pasaban por una compleja red que beneficiaba a todos, menos a los saqueadores de tumbas. Es cierto que les pagaba en efectivo más de lo que esperaban. También que no olvidaba enviarles cochinos lechales cuando tenían fechas importantes que celebrar, para asegurarse su lealtad. Pero, en comparación con lo que sus clientes depositaban en su cuenta en Suiza, era una bicoca.

Se instaló en la barra porque estaba vacía y porque el espejo del fondo le protegía la espalda. Desde ese puesto no se le escapaba ningún movimiento. No sentía su vida amenazada, pero la experiencia le había mostrado el valor de ser precavido.

Ordenó una botella de Valpolicella que planeó llevarse a la mesa. Era hombre parco y, a diferencia de sus colaboradores, quienes celebraban el éxito ahogándose, Pietrasanta prefería permanecer sobrio. Era mejor para los negocios.

—Y tráeme nueces.

El *barman* desapareció con la sutileza de un fantasma, y en el espejo vio atravesar el bar a una mujer que le pareció parida por las hadas. No es que fuera especialmente joven. Además, sus rasgos no correspondían a los de una mujer tradicionalmente bonita, como Giuliana. Era rubia, el cabello liso y cortado a la altura de la nuca enmarcaba un rostro anguloso, en cuyo centro se alargaba la nariz fina y recta.

La desconocida se acercó y se sentó en la barra. Llevaba un traje sastre de lana muy ligera color crema y blusa oscura, un bolso rectangular abullonado

y zapatillas negras que subrayaban la delgadez de sus tobillos y pies.

Se revolvió en su silla, y cuando el *barman* escanció un poco de Valpolicella para que lo catara, Otilio miró furtivamente a los lados.

La mujer ordenó una copa de vino y luego se abismó en la lectura. Como no estaban sentados muy lejos uno del otro, pudo apreciar que los ojos de la desconocida eran ambarinos, casi dorados.

«Ojos de gato», pensó, ponderando los reflejos que imaginó con vetas de jaspe. Vio a la mujer reflejada en el espejo como quien se atreve a mirar el sol que hace tiempo no lo alumbra, y bebió a su salud en silencio.

El *barman* reapareció con la copa para la mujer, y, cuando volvió a esfumarse en la penumbra, sus miradas se cruzaron. Otilio, que había apurado ya la primera para darse ánimos, levantó la copa en señal de brindis, que ella correspondió amablemente.

—¿Qué lee?

—Un libro de cuentos —contestó la desconocida.

—¿Le gustan?

—Mucho. Son breves, pero cada uno crea un mundo.

Otilio quedó deslumbrado. Acostumbrado como estaba a los monosílabos de Giuliana, le pareció que la desconocida se expresaba «como libro».

—¿Y a usted?

Otilio se turbó, sonrojándose como adolescente. Se vio en el espejo y le pareció que cobraba el aspecto sombrío de un betabel.

—¿Cómo?

La mujer sonrió.

—Leer. ¿Le gusta leer?

Otilio nunca había leído un libro entero. Se sintió imbécil, inadecuado, perdido. Pero recordó las anotaciones sobre las piezas con las que traficaba y que enviaba a sus clientes, los catálogos de los museos en cuyas colecciones aparecían y algún artículo dedicado a piezas que Pietrasanta había sido de los primeros en tener en las manos. Esos rastros de una vida por así decirlo fragmentada y fosilizada, que para él tenían un valor comercial, cobraron súbitamente otro significado.

—No, digo, sí, pero más bien leo, ¿cómo le diré?, leo cosas que tienen que ver con antigüedades.

La mujer abrió los ojos en señal de sorpresa e inclinó la cabeza ligeramente a la derecha, animándolo a ampliar el comentario.

—Pues sí. Eso leo.

—¿Es usted arqueólogo?

—¡Qué va! —dijo Otilio, halagado de que una mujer tan distinguida lo tomara por alguien que había ido a la universidad.

—No, soy comerciante.

La mujer sonrió como quien simpatiza ante una carencia secundaria. Mejor así. En su experiencia, los hombres ilustrados resultaban más difíciles, aunque recordaba algunos con los que había intercambiado gratamente historias. Su memoria estaba poblada por hienas que trotan en la campiña inglesa como mascotas, animales que deciden liberarse del yugo humano, amigos que se encuentran ya ancianos para confesarse una deslealtad cometida con la misma mujer, jóvenes que avanzan por caminos sinuosos internándose en la oscuridad del bosque bajo la lluvia, asesinos que abandonan el relato para internarse en el espacio del lector transformado de pronto en víctima, hombres que caminan como fieras enjauladas las habitaciones sofocantes de un hotel en un puerto remoto, apuestas para arrebatarse la virtud de damas que ceden enamoradas para darse cuenta de la burla atroz de la que han sido objeto, perros que intercambian opiniones desoladoras sobre la humanidad, venganzas que consisten en dejar libre al criminal en desiertos interminables, encuentros con monstruos agobiados por la soledad, y sobre todo una joven que conserva su vida a cambio de contar historias cada noche.

—Aunque mi negocio algo tiene que ver con la arqueología.

Y cobrando ánimo se acercó.

—Pero déjeme presentarme: Otilio Pietrasanta. Mucho gusto.

Una mano delicada, pero firme y cálida, estrechó la suya. El contacto no había sido esquivo, pero tampoco excesivo.

—Imelda Carter. El gusto es mío.

Con una discreción que Otilio recompensaría, el *barman* acercó la botella de Valpolicella y una copa limpia.

—¿Puedo ofrecerle un poco de vino?

Imelda aceptó con una leve inclinación de cabeza.

—Salud —dijo Otilio, súbitamente alegre.

—Por las antigüedades. Debe de ser un negocio fascinante. ¿Algún periodo en especial?

Imelda pensó en porcelanas chinas y sillas Luis XV, en retratos de damas pálidas y relojes que sugieren arañas petrificadas, en jarras y cubiertos de plata, en candiles y cómodas venecianas, en alfombras adquiridas en Samarkanda.

—Pues sí. Las antigüedades que vendo son muy antiguas, quiero decir —se corrigió avergonzado— que no son objetos viejos arrumbados en las tiendas. Son cosas hechas cuando la humanidad era joven y la belleza formaba parte de la vida diaria como un ideal.

Otilio se detuvo un instante, placenteramente sorprendido por una elocuencia que ignoraba poseer.

—Quiero decir que son objetos extraordinarios, milagrosamente salvados de la destrucción del tiempo. Me hacen pensar en una época cuando la gente estaba más en contacto con la naturaleza y menos lejos de sus orígenes, que celebraban pintándolos en los muros de sus hogares y en los utensilios de uso diario como las ánforas, por ejemplo.

Imelda lo escuchó con genuino interés. Imaginó bestias trazadas en los muros de una cueva, convocadas mágicamente para darles caza. Imaginó hombres con cabeza de chacal, estatuas de gatos y efigies monumentales calcinadas bajo el sol llameante.

—¿Arte egipcio?

Otilio contempló el rostro de Imelda y le pareció notablemente hermoso. Experimentó una atracción irresistible, encantado por la dorada serenidad de sus ojos, que lo contemplaban como si nada ni nadie más existiera en el mundo. Respiró profundamente antes de responder.

—No. Griego. Bueno, también algunas piezas romanas.

Sin poder contenerse la invitó a cenar, y, para su sorpresa y júbilo, aceptó. Mientras caminaban al comedor, Otilio tuvo la sensación de que se conocían desde hacía mucho. Una sensación de cercanía bienhechora lo invadió, haciéndolo además sentirse orgulloso de ir al lado de una dama cuyo refinamiento no pasaba desapercibido. Se sintió iluminado por su presencia.

Al principio habló demasiado de caparazones de bronce, frescos como el de Dionisio proveniente de Pompeya, mobiliario que acompañaba los entierros, grandes *pelike* o vasos con asa doble e inscripciones, dagas con empuñadura de hueso, adornos para caballos, joyas de oro, estatuas con tema mitológico y hasta juguetes, como las muñecas pompeyanas cuyas reproducciones ahora pueden comprarse en el Museo Getty en California.

La cena transcurrió con el entusiasmo de una primera cita. Otilio sintió que, aparte de su abuela demente, quizá por primera vez una mujer lo veía y escuchaba. La experiencia lo hacía sentirse joven de nuevo, como si hubiera recuperado la inocencia que alienta las esperanzas. Se sentía ligero. En cuanto a Imelda, nada humano le era ajeno y el negocio de su interlocutor era genuinamente interesante.

—¿Un *kouros*?

—Es una escultura del periodo arcaico. Representa a un joven. Es una escultura muy bella. Hay gran interés entre los museos y los coleccionistas por estas piezas. En Japón se mueren por ellas.

Y llevado por el gusto que le producía acaparar la atención de Imelda habló con entusiasmo de su trabajo, que se llevaba a cabo fundamentalmente en Liguria, Etruria y Sicilia. Era un trabajo arduo y arriesgado, pero con los años Pietrasanta se había vuelto un auténtico conocedor.

—Era muy joven cuando empecé en este negocio. Casi un niño.

Y en el silencio que sobrevino recordó su iniciación como *tombador* o ladrón de tumbas. Lo habían elegido a causa de su delgadez. Lo amarraron a una soga y después de darle un pabilo humeante había penetrado por un hueco y, columpiándose en la oscuridad, había bajado hasta desaparecer.

—¿Qué ves?

No veía nada, salvo las paredes de roca sepia que tan pronto se acercaban volvían a alejarse a medida que él continuaba su descenso iluminado por los chisporroteos de la vela.

—¿Ves algo ahora?

Pero no veía nada, fuera del pasadizo áspero en el que el aire comenzaba a enfriarse y adquirir la densidad de los lugares sellados. Ignoraba cuánto tiempo había durado el descenso, hasta que sus pies se apoyaron en algo que parecía no formar parte de la roca, porque sintió que se movía. Con cuidado, tal como le habían dicho, se inclinó para tocar con la mano lo que yacía a sus pies. La superficie era redonda, y después de palparla un momento descubrió una especie de entrada que le permitió izarla hasta la luz. Lo que apareció ante él fue un cráneo que súbitamente se agitó en su mano. Pensando en seres sobrenaturales y en demonios, Otilio lo dejó caer. Alzó instintivamente los pies y se inclinó para alumbrar el sitio donde lo soltó, precisamente en el instante en el que emergían de las cuencas que albergaran los ojos unas serpientes, que silbaron desliziéndose en la oscuridad.

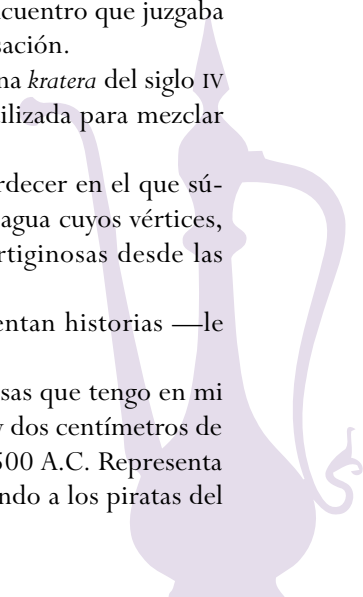
Imelda comprendió que aquel silencio no era un vacío en su conversación, sino que concentraba una marea creciente de pensamientos. Guardó silencio, pero extendió su mano hasta la de Pietrasanta. El contacto inesperado lo estremeció volviéndolo a la realidad de aquel encuentro que juzgaba providencial. Vio a Imelda sonreír y renovó su conversación.

Los objetos que había vendido recientemente eran una *kratera* del siglo IV A.C., decorada con la leyenda del rapto de Europa, utilizada para mezclar vino, y un busto de Adriano en mármol.

El nombre del emperador evocó a Capri, en un atardecer en el que súbitamente se habían formado dos remolinos de aire y agua cuyos vértices, uniéndose, se condensaban en espuma. Y alturas vertiginosas desde las cuales espejeaba el mar. Una geografía solar.

—Los objetos que más me gustan son los que cuentan historias —le dijo a Pietrasanta.

—Entonces le va a gustar mucho una jarra de tres asas que tengo en mi bodega en Basilea. Es pequeña, apenas unos cincuenta y dos centímetros de alto, pero debe de haber sido hecha alrededor del año 500 A.C. Representa una leyenda que Homero cuenta: Dionisio transformando a los piratas del



Tirreno en delfines y luego a los hombres-pep arrojándose al agua.

—Las metamorfosis —dijo ella— me recuerdan a Cipión y Berganza, el relato de Cervantes donde un par de perros discuten la condición humana. Los temas clásicos nunca nos abandonan.

Pietrasanta la miró arrobado. Imelda no sólo era guapa y distinguida, sino también culta, una combinación completamente ausente en su vida. Porque Giuliana era bonita y vistosa, pero ignorante y, a fin de cuentas, una chica de pueblo que de pronto contaba con dinero para gastar a montones. Pero lo que más lo alegró fue sentirse comprendido y casi arropado. Sintió que, al contrario de lo que su mujer le había hecho creer, él, Otilio Pietrasanta, también podía atraer la atención de una mujer superior.

Confirmó que la elegancia de su compañera de mesa era auténtica, a juzgar por la seguridad con la que manejaba los cubiertos, la delicadeza con la que comía el pescado y el pausado aplomo para comer y beber, disfrutándolo todo.

—¿Le gusta cocinar?

—No.

Y los dos rieron sin saber por qué.

—Pero tengo imaginación y me gusta reconocer en la lengua y en el paladar esos otros relatos que llamamos recetas. ¿Podemos tutearnos?

Pietrasanta sonrió como si hubiese tenido una visión beatífica.

—Piensa en algo tan simple y tan gustoso como las aceitunas, cuyo nombre nos viene del árabe y ya por eso sugiere intercambios fabulosos. Pero también la leyenda que las vuelve el símbolo de la cultura sedentaria, cuando Atenea regala a los griegos el árbol del olivo. ¡Y no es más que una aceituna, como la que aparece en este plato!

Junto a Imelda, el mundo se transformaba en un vasto libro en el que todo tenía sentido. Esta sensación incluía su vida, redondeándola. Los imaginó juntos en Kyoto, antes de reunirse con los señores Horiuchi, o caminando a orillas del lago en Ginebra, o de la mano, contemplando el vuelo de los tejados en Perugia, o en un convertible, costeano el Pacífico rumbo a San Francisco. Una sensación de plenitud lo hizo sonreír, como si el *sauterne* que Imelda había elegido para el postre lo hubiera embriagado.

—Es muy difícil explicarte esto, pero, ¿cómo diré?, quisiera... Me gustaría que... Pero no quiero ofenderte. Me gustaría que pasáramos la noche juntos. ¡No! Quiero decir que me gustaría que esta noche se alargara para seguir conversando y conocernos mejor.

Imelda permaneció inmutable durante un momento, la mirada fija en la copa de *sauterne*, a la que después de dar un trago sonrió ligeramente.

«Tiene los ojos del mismo color ámbar», pensó Otilio, admirando los

reflejos dorados del vino en los ojos de Imelda. Hubiera querido besar sus párpados pálidos.

—¿Quieres que te cuente una historia antes de dormir?

Cuando se dirigieron a su habitación, Otilio asumió que Imelda se encontraba, como él, en tránsito hacia otro país. Se le ocurrió que no debía tratarse de un viaje de placer, porque la elegancia de su atuendo le parecía más propia de alguien que se encuentra en un viaje de negocios. Pero descartó la idea porque su apariencia era la de una señora burguesa, no la de una ejecutiva ni la de una burócrata, que al fin y al cabo van uniformadas. Debía de ser una señora rica, de paso hacia una ciudad remota adonde se dirigía para visitar amistades o familiares. Se había fijado en sus manos y no tenía argolla de matrimonio, detalle que lo hizo albergar esperanzas, porque, mientras le franqueaba la puerta, pensó lo feliz que sería si su vida transcurriera en compañía de Imelda Carter de Pietrasanta.

La habitación era amplia y tenía una pequeña sala.

—¿Puedo ofrecerte algo de beber?

Imelda negó con la cabeza.

—Gracias —dijo, pensando en la historia que le contaría mientras daba unos pasos por la habitación. Recordó la del huerto de olivos porque sucedía en un ámbito similar al de las antigüedades griegas, pero la descartó porque lo que en ella importaba era el instante que precede a un deseo que, para saciarse, debe abrasarlo todo. Luego, por asociación, recordó la del silfo, pero, como todo libertino, Crébillon terminaba siendo un moralista árido.

¿Qué podría contarle a Pietrasanta que lo hiciera feliz y lo acompañara en el sueño? Lo que más le importaba a Imelda era encontrar historias adecuadas para cada persona. Había quienes necesitaban oír algo que les hablara de sus problemas y les ofreciera una solución, mientras otros preferían una ilusión fantástica que les diera acceso a la voluptuosidad del pavor. Había quienes deseaban escuchar relatos que les brindaran una enseñanza, en tanto otros buscaban en los mundos ficticios a quienes habían amado; mundos fantasmagóricos que les brindaban una suerte de restitución. Independientemente de los motivos, todos deseaban oír algo que les diera lo que la vida les negaba.

Miró a Pietrasanta y sintió una profunda simpatía por él. Su mirada era franca y directa, como si, a pesar de las inevitables desilusiones y las traiciones de la edad, hubiera subsistido en él la pureza. La conmovió esa forma de mirarla. Pensó lo distinta que sería la vida a su lado. La ilusionó pensar que nunca era demasiado tarde para compartir la soledad y hacerla llevadera. Recordó que hacía mucho no dormía con alguien abandonándose con plena confianza al sueño y a los extraños viajes que el alma emprende. Se sintió súbitamente cansada.

Pietrasanta esperaba, sin que el silencio que se había abierto como un estanque lo mortificara. Había algo reparador y sereno en esa ausencia de palabras, porque implicaba otros modos de comunicarse. Suspiró profundamente, deseando que el tiempo se detuviera en ese instante de perfección.

Aunque quería confiarle sus pensamientos calló. Le pareció que cualquier sonido rasgaría la piel del instante. Hubiera permanecido así el resto de su vida.

Sucedió que después de un rato de haberse sentado, los dos rompieron el silencio al mismo tiempo y con las mismas palabras.

—Hace mucho tiempo...

La risa los interrumpió. Pietrasanta le extendió la mano, que aceptó entre las suyas, renovando mediante el contacto una sensación de profundo bienestar.

La narradora se convirtió en la receptora atenta a la voz velada y grave. A medida que escuchaba, pensó en cuán estable era esa voz, aun conservando la emoción que se filtraba modelándola. Otilio le contó su historia. Y ella pensó con nostalgia en los intentos por contar la suya sin que a nadie le interesara escucharla.

—Hace mucho tiempo mi abuela me contaba historias en la cama. Muchas veces eran acerca de la gente que conocía y otras eran sobre gente que había muerto. Pero en su mente, ahora me doy cuenta, las confundía: los muertos estaban tan vivos como nosotros o más. Yo tenía apenas siete años cuando ella ya había perdido la razón. Pero ninguno de los dos lo sabíamos. Venía hacia mí con los brazos abiertos y me cargaba cantando y me llevaba al mar y me decía que en cada gota estaba Dios. Y yo miraba las gotas en su cabello y las que resbalaban de sus mejillas y pensaba que Dios vivía en su piel. Me acabo de dar cuenta de que mi abuela tenía los ojos color ámbar, como tú.

—Hace mucho tiempo hubo una mujer que se consideraba desdichada. Se sentía sola, en lucha contra un medio hostil. A la muerte de su padre había heredado una granja en un lugar lejano y aislado. La tierra era pétrea, cubierta la mayor parte del año por costras agrietadas por la sequedad y después inundada por lluvias torrenciales que infestaban el aire de moscas. La mujer contemplaba aquel páramo que su padre le había heredado y pensaba lo difícil que era extraer cualquier fruto de esa tierra dura y mezquina. Pero, aunque a menudo se sentía triste, continuaba trabajando largas jornadas, hasta que se dormía de pie. Ya nada le dolía, y cuando la noche se cerraba sobre ese páramo en el que no había dónde descansar la vista, la mujer se retiraba a su habitación. Dormía con un sueño tan profundo que, cuando su sirvienta la despertaba, trayéndole un tazón de té humeante y un trozo de pan, le costaba trabajo aceptar que estaba viva.

Imelda se incorporó extendiéndole una mano. Otilio adelantó la suya y se dejó llevar a la cama, impecablemente hecha y ya abierta. Aceptó dócilmente que Imelda lo arrojara como una criatura encantada de ser protegida de las brujas que acechan bajo la cama y a las cuales ya no teme.

Se estremeció bajo las mantas.

Era feliz. No de nuevo, sino auténticamente feliz.

—Después de muchos años y esfuerzos, aquella extensión inhóspita de tierra había dado frutos. Entonces la mujer decidió que, además de ir al mercado, podía permanecer una noche en el pueblo. La primera vez que decidió quedarse en el hotel local pensó que era un error, y se sintió profundamente avergonzada de gastar parte del dinero que tan arduamente había obtenido. Pero pronto encontró a una antigua condiscípula casada con un señor local, quien insistió en que la acompañara a casa a cenar la siguiente semana.

Imelda se despojó de la ropa, y, quedándose en un *slip* oscuro, se metió a la cama. Reposó sobre su lado izquierdo y con la derecha tomó la mano derecha de Otilio. Su rostro tenía la placidez de quien reposa profundamente pero permanece atento.

—La mujer se vistió como hacía mucho tiempo no lo hacía, por una cuestión de respeto hacia su antigua amiga, y se presentó puntualmente en la casa. Se encontró en una sala espaciosa y cálidamente iluminada, los ventanales abiertos de par en par a un patio interior del que llegaban oleadas de limón, que aspiró profundamente, distinguiendo además otro aroma más dulce. Giró sobre sus talones y vio a un hombre que le pareció resplandeciente.

Otilio llevó la mano derecha de Imelda hasta sus labios.

—La anfitriona la abrazó y le presentó a su marido. La velada transcurrió gratamente y, al despedirse, la joven le hizo prometer que los visitaría la siguiente semana. Así lo hizo, y, despidiéndose, marchó a su pensión. Los sueños más felices la acompañaron toda esa noche y a lo largo del camino de regreso y aun de la semana, aunque hacia el jueves se apoderó de ella cierta impaciencia, que el viernes fue insoportable. El camino al pueblo le pareció eterno, y el sábado se arrastró en medio de negocios que apresuró. Se retiró pronto para acicalarse y estuvo lista mucho antes de que cayera la noche. Recorrió su habitación tantas veces que, abajo, la dueña de la pensión se preguntó qué haría su huésped, y cuando por fin vio que ya se acercaba la hora en que podía caminar a la casa de sus amigos, tuvo que contenerse para no correr.

—Estaba enamorada.

—Sí. Y el hombre también. Las visitas continuaron hasta el punto en que Celia, así se llamaba la mujer, se convirtió en alguien a quien las sirvientas ya no consideraban una visita y a quien los dos hijos de su amiga llamaban «tía».

Otilio se preguntó por la continuación de la historia, aunque deseaba que no terminara jamás.

—Pasaron los años y el marido de su amiga cambió. Se volvió impaciente por detalles que para cualquiera hubieran sido insignificantes. Algo lo había transformado a tal grado que ella era la primera en recriminarse por sus estallidos de cólera, a la que seguían periodos de melancolía intensa.

—Un neurótico —dijo Otilio, incapaz de reprimirse.

—Pues sí, un neurasténico, como lo diagnosticó el doctor, que sugirió un tratamiento lejos de la familia. Cuando llegó la hora de partir, Armando pidió que sólo Celia lo acompañara a la estación.

«Claro, ya lo sabía yo, ieran amantes!».

—Había pocas personas en el andén esa mañana de verano lluviosa y sombría que pronosticaba un invierno aciago. «Con este clima tendrás que trabajar más», dijo Armando, mirando la vía del ferrocarril. «Eso», dijo ella, «es lo que menos importa». «Recuerdo otro verano como éste, ya lejano, cuando a pesar del rigor del clima eras tan guapo que pensé que me había enamorado de ti». A lo lejos el tren ya se asomaba. «Hace muchos años...», dijo Celia. «Hace muchos años...», repitió Armando. Pero el tren ya llegaba y no había mucho tiempo para hablar y por lo tanto era mejor callar.

Permanecieron en silencio un rato, él indeciso acerca del significado de la historia y ella preguntándose si no habría sido mejor elegir otra, la de la mujer a cuyos pies caían las aves fulminadas, pero eso habría sido cargarlo con su tristeza, es decir, empezar a sentir eso que se llama afecto.

La noche se desvanecía, dejando paso a una madrugada cuyos andrajos pesaban sobre los edificios aledaños, depositando sobre el follaje un rocío que, si hubiera podido ser visto de cerca, habría sugerido una pureza ajena a esa ciudad condenada y supurante.

Ninguno había dormido.

Otilio fue el primero en moverse, y, apoyando la cabeza en la mano derecha, deseó hundirse en el estanque de sus ojos dorados. Sabía qué decir, pero no cómo decirlo, así que aspiró su fragancia, deseando conservarla siempre, y apeló al repertorio.

—Mi vida es distinta.

—La mía también —dijo Imelda.

Otilio renovó sus esperanzas. Pensó que los dioses al final no lo habían castigado por allanar tumbas y ser un mercenario de la muerte. Pensó que tenía tanto tiempo como el *kouros* y que, como él, había encontrado por fin a alguien a quien pertenecer.

—¿Te casarás conmigo?

Imelda permaneció inmóvil. ¿Era la respuesta a su cansancio?

—Quiero casarme contigo.

La ilusión de aquella propuesta la hizo recapacitar y darse cuenta de que la madrugada estaba por volverse una mañana luminosa.

—No —dijo, luchando contra todos sus deseos de reposar en compañía, de conjurar los peligros de la noche, que la empujaba a contar historias.

—¿Por qué?

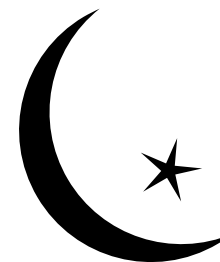
Vio las montañas que los cercaban y aspiró las rosas de un jardín secreto. La luz se transformaba en un rayo que penetró hasta el recinto recóndito de una tumba megalítica, la marea subió velozmente borrando la huella de garras en la arena húmeda frente al océano Índico, las carreras de los cangrejos en el Pacífico, que cavaban túneles, y las alas de las gaviotas que, en su vuelo, duplicaban la espuma de las olas y los minaretes y las cúpulas que volvería a ver en Estambul.

—Porque prefiero seguir haciendo lo que hago.

Otilio soltó su mano, ofendido.

—¿Y qué haces?

—Contar historias •



Tenemos que largarnos de L.A.

SUZANNE LUMMIS

De noche, la extensión de las calles iluminadas y las luces de los minisúper emite un brillo ávido, matizado de sexo y descontento para que los aviones lo atraviesen.

De día, los hombres con los que nadie se casaría están de pie muy cerca detrás de nosotros, en filas que serpentean a través de Food 4 Less, Rite Aid Drugs.

Amigos, tenemos que largarnos de L.A.
En el piso de abajo una pareja aúlla su sórdido magro amor, y luego pelean.

En el piso de arriba una mujer ensaya, una vez más, la horrible canción que nadie creará.
Su mensaje de no-tiene-suerte-con-los-hombres vibra

WE HAVE GOT TO GET OUT OF L.A.

Nights, the expanse of lit streets and lights / of mini—marts sends out an avid, sex—tinged and / discontented glow for planes to drift through. // Days, the men no one would marry stand / too close behind us, in lines dangling / through Food-4-Less, Rite Aid Drugs. // Friends, we have got to get out of L.A. / Downstairs a couple yelp their seedy / bare-boned love, and then fight. // Upstairs a woman rehearses, once again, / the awful song no one will buy. / Its unlucky—with—men news wobbles // out over The Donut Inn’s clientele— / guys dressed down and broke till Friday, / unlucky with women. // We have got to get out of L.A. / It’s

sobre la clientela de The Donut Inn:
tipos con ropa casual, en quiebra hasta el viernes,
sin suerte con las mujeres.

Tenemos que largarnos de L.A.
Está construida sobre arena con agua robada.
Una sed abrasadora nos fastidia.

Y estos toques de oasis, las reverencias
de las palmas como varitas mágicas sobre
las avenidas, traen a la memoria un remoto deseo.

Son las palmas y esa charla celular
las que cabalgan las olas. Creemos
cosas. Se respiran, o sea, grandes planes en el aire.

Pero los codiciosos mordisquearon nuestra grandeza
y se empequeñeció. Nuestros agentes
nos desecharon y se mudaron. Los amantes

se fueron a casa en un autobús Greyhound.
El sueño del que no podemos despertar
se quejó de que el tiempo pasaba por él,

se fue y no dejó la renta.
Despertó de nosotros.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

built on sand with stolen water. / A burning thirst got under our skin. // And these hints of oasis, the bowings / of tall wand—like palms over / the avenues, stir up far—fetched desire. // It’s the palms and that cell talk / riding the waves. We believe / stuff. There’s, like, big plans in the air. // But the greedy nibbled our greatness / and it got small. Our agents / dumped us and moved on. Lovers // rode home on a Greyhound bus. / The dream we can’t wake up from / complained it’s not getting younger— // and left without leaving the rent. / It woke up from us.

Mar del Néctar

JUAN FERNANDO MERINO

GABRIEL WELLINGTON llegó al puerto fluvial de Novo Silveira un martes de finales de febrero con la intención de quedarse en la Pensión Das Tres Bandeiras, el único hotel del lugar, cuatro o cinco días, máximo ocho.

Sólo saldría de allí catorce meses después.

Wellington había ido a parar a este sitio, según me reveló, en parte por los dos párrafos que le dedicaban en un antiguo libro ilustrado, *El explorador moderno del norte de Brasil*, y en parte —sobre todo— por lo que le contó en un bar lacustre de Iquitos, cuando apenas comenzaba su recorrido por el Amazonas, un viajero asturiano que había estado allá muchos años atrás.

«Tienes que ir sin falta a Novo Silveira. Sin disculpas de que se te está acabando el dinero, la salud, la licencia de vacaciones... Aunque sea preciso contratar un hidroavión o un taxi acuático. Te vas a acordar de mí».

Se acordaría. Pero lo que no le explicó Gervasio Domínguez, el asturiano que en paz descansa, ni Facundo Silva, capitán del segundo barco en su ruta, ahora tampoco entre los vivientes, con quien trabó una estrecha amistad pasajera, ni lo mencionaba ninguna de las tres guías de viaje que cargaba en su mochila, era lo complicado que resultaba llegar a Novo Silveira.

Y es que a pesar de ser uno de los pueblos grandes de la zona, con un comercio próspero dentro de lo que cabe, buenas lecherías y un hotel de dieciséis habitaciones, con agua caliente, televisor a color en cada cuarto y otras comodidades de la época, como Novo Silveira no se encuentra sobre la ribera del Amazonas, sino junto a un río tributario de aguas desapacibles, no era puerto de llamada de ninguno de los barcos que en aquella época viajaban Amazonas abajo. Wellington se vio obligado a contratar un medio de transporte adicional, desde luego no un hidroavión, como exageraba el asturiano, pero sí una canoa con motor de un pescador local para cubrir las veintitantas millas que hay de São Tomé do Porto —donde hacía escala el barco de carga en el que había bajado desde Iquitos— hasta el desvencijado

muelle de São Jacinto do Miranhao, que servía al pueblo del mismo nombre y provisionalmente a Paranhão da Ribeira y Novo Silveira, cuyos muelles habían sido arrastrados por un temporal seis meses atrás. Algo muy común en esta zona de aguas desapacibles.

¿Y quién era este tal Míster Wellington que se apareció un martes a las cinco y media de la madrugada en la recepción —desierta por supuesto— de la Pensión de las Tres Banderas?

Esto es lo que se tiene por cierto: nacido en Londres de padre escocés y madre uruguayo. Vivió la adolescencia y parte de la juventud entre Edimburgo, París y un pequeño pueblo de Normandía. A los treinta y nueve años, recién divorciado de su primera y única esposa, se marchó a Chile, donde viviría treinta y un años sin interrupción. Salvo por un viaje a Escocia para enterrar a la madre e ingresar al padre en un asilo de ancianos. Nada más. Hasta el día que se echó a recorrer por su cuenta la Costa Pacífica de Suramérica y luego el Amazonas. Aquéllos eran los datos fundamentales, los que contaba a las amistades que iba haciendo en la ruta y a algunos de los viajeros con quienes coincidía en trenes, barcos y tabernas. También le gustaba hablar de lo que él llamaba «El Leitmotiv» de su vida: una comunión permanente con el mar. En este punto los datos eran menos precisos. Porque dependiendo del interlocutor de turno, las circunstancias y su propio grado de sobriedad, revelaba que su oficio había sido el de marino mercante, el de patrón de un velero de cuarenta y dos pies para excursiones de placer, o bien el de tripulante de un buque de guerra. No por fuerza oficios excluyentes pero de todos modos... Sólo a unos pocos nos compartía una versión adicional: que la cercanía con el océano y los navegantes se debía ante todo a los veintitrés años que ejerció como agente de aduanas en Valparaíso.

¿Y quién era Doña Jacqueline, la propietaria de la Pensión de las Tres Banderas? De nuevo, no resulta fácil. Quién y cómo era dependía de la persona a quien se le preguntara y de qué otras personas estaban presentes en el momento de la pregunta. A sus sesenta y dos años (sesenta y siete según algunos, cincuenta y nueve según otros), seguía siendo una mujer muy atractiva, irresistible para la mayor parte de sus huéspedes, en todo caso imponente. Lo que no podía negar nadie, ni siquiera los más ansiosos por marcharse del hotel, era que bajo su batuta el establecimiento se había ido transformado de un bar rústico y elemental, un simple bebedero para marineros en tierra, en un restaurante de pocos pero deliciosos platos y el mejor sitio en muchos kilómetros a la redonda para tomarse unos tragos, comer a gusto y hablar largamente.

Un par de años atrás, al ver que el local prosperaba, Doña Jacqueline había hecho levantar cabañas en las secciones más secas y elevadas de aquel

terreno cenagoso, así como un sistema de puentes colgantes de madera para conectar las cabañas con el restaurante y la taberna (que estaba a un par de metros del río), con el jardín de las hamacas y con la casona original, en la cual habitaban ella, los sirvientes y los empleados. Encima de la puerta principal hizo colocar un letrero de luces de neón que proclamaba de manera intermitente: «Administração e Gestão».

Se dio así por inaugurada la Pensão Das Tres Bandeiras.

No se repartieron volantes en los pueblos ribereños ni se leyeron anuncios en las estaciones de radio, pero en cuestión de unas cuantas semanas empezaron a llegar los viajeros. Al principio venían de la cuenca del Amazonas y de los estados aledaños, luego de distintos puntos al interior de Brasil, y con el tiempo de los países más diversos dentro y fuera de América. Hasta el punto que no era raro que en la taberna se sentaran a la misma mesa viajeros de tres continentes. Una noche, de cinco.

¿Otro paraíso en el Amazonas? Quizás para algunos, los más desprevenidos. Pero había algo que no cuadraba. Definitivamente algo allí olía muy mal y un par de semanas después de mi llegada empecé a comprender que de la Pensión de las Tres Banderas no salían los clientes. Al menos no salían vivos.

En un principio las ausencias se notaban poco, pues la verdad es que sobraban los huéspedes y aspirantes a huéspedes. Se había ido corriendo la voz de que allí podían encontrar albergue cómodo, alcohol de marca, zumos y néctares, comida casera y buena conversación los aventureros fatigados y los marineros retirados que ya no eran capaces de vivir lejos de las aguas. Un sitio, como me explicó el propio Wellington, en el que uno podía sentarse y hablar o pensar nada más, sin temor al dragón nocturno, a la cuenta de cobro, a la puñalada traicionera...

Doña Jacqueline, que vigilaba todo hasta el detalle, incluyendo la elaboración de los tragos y la mezcla de ingredientes para cada plato, no sentía el menor asomo de culpa de que el rastro de los viajeros sólo llegara hasta su hotel. Me lo explicó, sin muchas palabras, una mañana de diciembre, en verdad un amanecer, pues también yo fui amante suyo. Muy fugazmente; las cosas no salieron tan bien como habrían podido salir, como se jactaban otros huéspedes, los de mayor edad. Y aquella madrugada, mientras saboreaba sin rencor un café con ginebra recostada en la barandilla del puente que salía de mi cabaña, me dijo que no era su culpa que la mayoría de los huéspedes hubiesen elegido la pensión suya como final de viaje. Si allí los había llevado el camino de las aguas, allí se quedarían, me confió bajando la voz, desviando la mirada hacia el río.

Hasta cierto punto yo la entendía. Es verdad que los viajeros llegábamos ya cansados, sin muchas fuerzas para seguir el recorrido, la búsqueda

de otro destino final. Quizás lo único que necesitábamos era una pequeña ayuda para terminar este ciclo, para descansar. Y en la Pensión de las Tres Banderas era posible dejar de lado todo tipo de preocupaciones, apremios y hasta las decisiones cotidianas. Pasada la primera semana de alojamiento, la gran mayoría —incluso aquellos que habían llegado con el propósito de quedarse tan sólo unos pocos días— ya no mostraban la menor voluntad de marcharse. Cada día que pasaba cumplían con mayor puntualidad el horario de las comidas y encontraban menos reparos a las férreas reglas de Doña Jacqueline: como ella prefería a los viajeros responsables y maduros, no aceptaba huéspedes menores de sesenta y ocho años. Como detestaba las improvisaciones y los sobresaltos, una vez pasada la primera semana se exigía firmar un contrato de alojamiento por seis meses, con tres horas diarias de alcohol incluidas, de ocho a once y cuarto de la noche en la taberna, y las tres comidas diarias. El establecimiento ofrecía una tarifa global que debía pagarse por adelantado. No se admitían parejas ni del sexo opuesto ni del propio. Para no confundir huéspedes con empleados, que también eran de edad avanzada, éstos debían usar en todo momento una gorra marinera mientras que los huéspedes que desearan pasearse por los amplios y cenagosos predios del hotel debían exhibir sin falta una flor en la solapa o en el moño. También estaba vetado el hospedaje de personas con mal aliento o con hábitos de higiene mediocres. A los pobladores de las aldeas vecinas sólo les estaba permitido (previa aprobación de Doña Jacqueline) ingresar a la taberna durante sus tres horas de apertura. Jamás al restaurante, el jardín de las hamacas o la biblioteca.

Nada de qué sorprenderse, me aseguró Doña Jacqueline mientras sorbía su café acentuado con ginebra. Inclusive se daba el caso de huéspedes que decidían por su propia cuenta firmar el contrato por dos años, algunos por tres. Con mayor razón cuando se enteraban de la maldición que pesaba sobre aquellos que trataban de marcharse a otra parte. Tenía que haber excepciones, por supuesto, pero las noticias que nos llegaban sobre los ausentados eran tan terribles, tan funestas, que no era posible atribuirles simplemente a las coincidencias y el paludismo.

Gabriel Wellington resultó ser un caso difícil. Uno de aquellos casos turbios que de tanto en tanto le gustaba encarar a Doña Jacqueline con la ayuda de sus inmediatos colaboradores. Cuando llegó a la pensión no se notaba tanto, pero Wellington pertenecía a la cuerda floja de aquellos individuos que, cuando finalmente llegan a un sitio, al mismo tiempo quieren quedarse y marcharse. Los *fremissant*, los llamaba la patrona, una palabra que según parece significa «trémulos» o «siempre inquietos». En francés. Doña Jacqueline también había viajado.

A los catorce meses justos, de un día para otro, Wellington tomó la decisión de escapar de la pensión, dándole un vuelco total a su existencia. ¡Y desde luego a la mía!

Que a nadie le quepa duda un solo instante: Gabriel Wellington merece ser el protagonista de la historia, no yo, y merece todo el crédito —o sea la gratitud, la responsabilidad o la culpa de lo que nos ocurriría después—, ya que fue él quien sintió la urgencia de que nos marcháramos de la Pensión de las Tres Banderas e insistió en ello varias noches seguidas cuando nos encontrábamos en la taberna. Había que irse de allí, me decía tratando de encubrir su agitación. ¡De cualquier modo; antes de que fuera demasiado tarde!

Al parecer la decisión la había tomado cuando empezaron a faltar nuestras amistades en el restaurante y la taberna del río sin que nadie diera explicaciones ni se volviera a saber de ellos. Sobre todo cuando se desvaneció, sin despedirse, Madame Sophie Mesnil, una encantadora octogenaria nacida en Luxemburgo y residente en Paraguay, con quien él conversaba noche tras noche. Al cuarto día de su ausencia, Wellington explotó ante el *barman* y, en vista de su mutismo, le reclamó alzando mucho la voz: «No, no me voy a quedar callado. ¿Qué le ha pasado a esa mujer? ¿A dónde ha ido?»

Quienes aún seguíamos en la barra de la taberna (ya los sirvientes habían retirado las mesas) nos quedamos muy sorprendidos, pues era un hombre tímido y de apariencia frágil, aunque sólo de apariencia. Un par de minutos después de su sublevación, en cuanto tomó otro sorbo de su néctar, le entró un sopor muy hondo y entre el *barman* y yo tuvimos que llevarlo cargado a su cabaña.

Cuando regresó a la taberna, un par de noches después, no habló conmigo ni con nadie. Se sentó a la mesa más cercana al río, fingiendo que leía un periódico viejo mientras bebía muy lentamente un vaso de ron con zumo de fruta. No había necesidad de decir nada; yo sabía lo que le ocurría: si bien todos los demás habíamos ido cediendo a la comodidad y la molicie, Gabriel Wellington se estaba rebelando contra la alimentación obligatoria, el límite de horas en la taberna y contra la zona agreste alrededor de las cabañas que no nos permitía acercarnos a mojar los pies en el río, tan sólo escuchar el murmullo de las aguas.

Hasta que una noche me dijo:

«Tengo un padre muy anciano pero aún con vida a quien quiero volver a ver. Me voy de aquí mañana a la aurora. Hablé con el mulato que ayuda en la cocina; un primo suyo tiene acceso a un bote con motor de peque-peque y fondo plano que puede atracar muy cerca del hotel. A sólo un par de metros de la taberna. A esa hora no habrá nadie patrullando. ¡Tú vienes conmigo!».

¿Era una orden?

Sí, era una orden, así que no le respondí porque no me gustan en absoluto cuando provienen de los civiles. Pero esa noche no logré conciliar el sueño, de manera que llegué al sitio acordado veinte minutos antes del amanecer, incluso antes de que llegara él.

El ayudante de cocina nos traicionó, perdió la vida esa noche o se quedó dormido. Da igual, en todo caso no aparecieron ni él ni el peque-peque de su primo ni nada.

Aguardamos diez minutos sin hablar y sin fumar. Hasta que se encendió una de las bombillas a la entrada del restaurante y en ese instante Wellington arrojó al matorral zapatos, mochila y sombrero, y me ordenó:

«Carlos... ¡Carlinho! ¡A nadar!».

Nos enfrentamos a una corriente no demasiado arrolladora pero inexorable, que nos quería arrastrar hacia el río Amazonas, braceando con las fuerzas que nos quedaban, intentando al menos sobreaguar. Queríamos escapar juntos y seguir el camino de la selva hasta donde nos llevara. Gabriel Wellington logró llegar con vida a la otra orilla. Así me pareció. Yo no llegué. Por eso puedo contar esta historia con conocimiento de causa y sin la menor prisa. Estoy aquí, de este lado •

RAYMOND BOZIER

EXCAVACIONES 1 — DETALLES

aquí está el cielo y las nubes
aquí está la tierra
aquí están las ventanas y las puertas
aquí están los muros
aquí está el alquitrán y las calles
aquí nuestros cuerpos abiertos a todos los vientos
afianzados
bajo las losas de cemento
y aguantando el peso
de una montaña de ruidos

FOUILLE 1 — DÉTAILS

voici le ciel et les nuages / voici la terre / voici les fenêtres et les portes / voici
les murs / voici le goudron et les rues / voici nos corps ouverts à tous les vents
/ arc-boutés / sous les dalles en ciment / et supportant le poids / d'une montagne
de bruits

FOUILLE 6 — CUISINE

passe creuse / ils disent passe ils disent creuse / je passe je creuse / sous la
table un trou noir / descends pleure / ils disent descends ils disent pleure /
je descends dans le trou noir je pleure en silence / dors oublie / ils disent dors
ils disent oublie / je dors j'oublie

EXCAVACIONES 6 — COCINA

pasa excava
dicen pasa dicen excava
paso excavo
bajo la mesa un hoyo negro
baja llora
dicen baja dicen llora
bajo al hoyo negro lloro en silencio
duerme olvida
dicen duerme dicen olvida
duermo olvido

EXCAVACIONES 7 — MOBILIARIO

mira compra
dicen mira dicen compra
miro compro
los cuerpos desnudos toda clase de objetos
entra devora
dicen entra dicen devora
entro en mí mismo me devoro
escupe destruye
dicen escupe dicen destruye
escupo destruyo la poca sombra
la sangre que me queda

FOUILLE 7 – MOBILIER

regarde achète / ils disent regarde ils disent achète / je regarde j'achète /
les corps dénudés toutes sortes d'objets / entre dévore / ils disent entre ils
disent dévorent / j'entre en moi-même je me dévore / crache détruis / ils
disent crache ils disent détruis / je crache je détruis le peu d'ombre / le sang
qu'il me reste

FOUILLE 28 — ZONE PÉRIURBAINE 4

nous sommes / les portraits tout crachés / de personnes irréelles / des mystères de
têtes touchant le ciel / et finissant dans la terre / des terrains vagues qu'une bou-
che éparpille / des rues pareilles à des douleurs / de flammes coupant à travers les

EXCAVACIONES 28 — ZONA PERIURBANA 4

somos los vivos retratos
de personas irreales
misterios de cabezas que tocan el cielo
y se terminan en la tierra
predios baldíos que una boca desparrama
calles a semejanza de dolores
llamas recortando cráneos
mutantes programados para el olvido
cansados de soportar el peso de su cuerpo
en la triste claridad del cemento
seres fugaces quienes pasean su sombra
de una orilla a otra de su existencia

EXCAVACIÓN 31 — COMO EN SELVAS

quién puede comprender que uno se sienta a veces en las ciudades
como en selvas donde cada árbol le parezca
o cada movimiento sea suyo o cada grito
cada mirada se pierda en el espesor del aire
donde los crujidos de las cosas
ahoguen los latidos del corazón
donde incluso el olor del suelo
sea el de su cuerpo
plantado ahí sobre una losa de hormigón
desgastada por el viento y cada uno de sus pensamientos

VERSIONES DEL FRANCÉS DE FRANÇOISE ENET

crânes / des mutants programmés pour l'oubli / lassés de porter le poids de leur
corps / dans la triste clarté du ciment / des êtres fugaces qui promènent leur ombre
/ d'un bord à l'autre de l'existence

FOUILLE 31 — COMME EN DES FORÊTS

qui peut comprendre qu'on soit parfois dans les villes / comme en des forêts où
chaque arbre vous ressemble / où chaque mouvement est vôtre où chaque cri /
chaque regard se perdent dans la touffeur de l'air / où les craquements des choses
/ étouffent les battements du cœur / où l'odeur même du sol / est celle de votre
corps / planté là sur une dalle en béton / usée par le vent et chacune de vos pensées

Hombre de arena

[fragmentos]

NORA ATALLA

*

primero
el infinito de la arena
de los corazones solares
de las lunas de azafrán

luego
la soledad de las cornalinas
el centelleo del horizonte
y el fuego de los besos

y entre tú y ellos
el filo de los cuchillos
y el rojo de la hematita

*

d'abord / l'infinité du sable / des cœurs solaires / des lunes de safran // ensuite / la
solitude des cornalines / l'étoilement de l'horizon / et le feu des baisers // et entre
toi et eux / le tranchant des couteaux / et le rouge de l'hématite

*

en el afilador
pulimento de navajas
ellas penetran la arcilla
y la blandura de las carnes
un guillotinado
secciona los tendones

detrás de una lupa
cruce de cobras

en la herida de los cactus
se estrellan los ibis
largos picos quebrados
alas rotas

no hay oración
para callar los crujidos
no hay sol
en la apertura de persianas

VERSIONES DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

*

sur l'affiloir / polissage des lames / elles pénètrent l'argile / et la tendreté des chairs
/ un coup de massicot / sectionne les tendons // derrière une loupe / croisement des
cobras // au vif des cactus / s'écrasent les ibis / long bec cassé / ailes brisées // point
d'oraison / pour taire les grincements / point de soleil / à l'ouverture des persiennes

Objeto A goza la muerte

FRANCO FÉLIX

EN LOS ÚLTIMOS CUATRO MESES, la relación amorosa de Ailen y Édgar ha tomado rumbos inesperados, ha dado un salto cuántico en la fenomenología del romance: de los besos en la boca pasaron sin percibirlo a compartir el baño simultánea y paralelamente. No saben cómo pasó. Un día estaban los dos ahí adentro y ya. Él, bajo el chorro de agua. Ella, sobre el excusado. Descubrieron que es permisible que, mientras uno se ducha, el otro cague sin el menor asomo de vergüenza o de incomodidad.

Separados por una cortina azul que no impide el paso de las flatulencias, el chico lava sus testículos con lentitud y mesura. Piensa que el vello genital también debe recibir los mismos cuidados que la barba y el cabello, así que masajea con parsimonia el escroto, haciendo pequeños círculos como si desvaneciera los nudos musculares de la espalda de dos pequeños duendes con estrés. La novia, por su parte, gana tiempo leyendo una revista psicoanalítica. Quiere desarrollar un ejercicio para perturbar la defensa, desbaratar el orden, desmontar ese edificio mental que se ha construido como abrigo en contra de las pulsiones. Piensa en el paciente que tiene que ver esta tarde, en su viñeta clínica. Ha comprendido, de manera superficial, que las interpretaciones pueden lograr molestar esta defensa, pero no todas inciden en lo Real. Mira el pantalón arrugado en los tobillos. Entre los pliegues de tela, localiza el bolsillo trasero, extrae un pedazo de papel, un dibujo del nudo borromeo, una suerte de pauta metodológica que le permite concebir los conceptos de la extraña topología lacaniana.

Un manotazo en la aspersion.

Ailen deja caer su recorte con el sobresalto. Pregunta, tratando de ocultar su espanto:

—¿Qué mierda fue eso? ¿Estás aplaudiendo?

—No. Fue un mosquito.

—No sonó como un mosquito —bromea y se cubre la boca, intentando contener la risa.

—Es decir, maté un mosquito —limpia la sangre de su antebrazo—, con la palma de mi mano. Lo aplasté, fue asqueroso.

«**ASQUEROSO**», **PIENSA AILEN**. Ha detectado un brillo de lo Real. «Aquí hay un sujeto que goza con la muerte». Lo imagina desnudo, con el pene expuesto, húmedo, embarrando al insecto sobre el antebrazo, la crema roja del asesinato. Vuelve a los pantalones, del otro bolsillo saca un bolígrafo y empieza a escribir preguntas en la página blanca para notas al final de la revista. Es hora de practicar con Édgar. Ya entrados en confianza.

—**¿POR QUÉ MATAS A ESE MOSQUITO?** —espera la respuesta con la pluma recargada sobre el papel que, a su vez, está recargado sobre sus piernas.

—Porque era insignificante. Porque me molestaba —ahora peina con espuma sus vellos púbicos de arriba hacia abajo.

—Bueno, y tú ¿quién te crees?

—¿Cómo quién me creo?

—Pues sí, ¿quién te crees para matar a un mosquito?

—¿Un humano? —deja de acariciar sus testículos y coloca sus manos sobre la cadera; mira la figura apelmazada sobre el excusado. El chorro de agua se desploma en la mollera, le entrecierra los ojos, se escurre por las mejillas y cae al piso desde la barbilla.

—¡Vamos, qué clase de respuesta es ésa! ¿Eres mi tía *hippie*? —escribe, encoge la cabeza, sabe que la pregunta desconcertará a su amante.

—Bueno, pues, no sé. ¿Nadie? —se vuelve y toma más champú.

—Exacto, nadie. No eres nadie. Mira, asómate por la ventanita que tienes a un lado. ¿Ves?

—Sí, ¿qué cosa? —con un ojo cerrado por la eferescencia y parándose de puntitas, echa un vistazo sobre las azoteas circundantes.

—No ves ni un carajo, ¿verdad?

—No, ¿qué, la luz? ¿Por qué me hablas así? —piensa que ella está en sus días, pero, como ha sido advertido por ella misma, es imposible preguntarlo, por más evidente que eso sea. Si no lo está, se pondrá histérica, si lo está, doblemente histérica.

—Ajá. ¿Qué más? ¿Qué más ves, mi tesoro? —sus fosas nasales se dilatan, la risa se reprime con mayor maestría.

—Pues nada más veo eso.

—Exacto. Un punto insignificante en el universo. No ves los astros, ni los cometas, no hay hoyos negros, ¿verdad? ¿Por qué vales más que ese mosquito si tu visión es tan limitada, tan corta? ¿Qué te hace pensar que eres más importante que ese mosquito que se acaba de ir a la mierda por la coladera?

—Bueno, no sé, porque soy una mierda —inclina la cabeza, mira el desagüe.

—Así es. Sólo por eso. Porque eres una mierda. Ese mosquito vale más que tú. Ese mosquito es mejor persona que tú y él está muerto.

—Es verdad. Soy una mierda. No volveré a matar mosquitos.

ELLA ESTÁ SATISFECHA. Anota casi al borde de la página: «El significante uno se ha rasgado. El sujeto cayó en la vergüenza. Perturbado el acto, continúa la interpretación». Ailen está contenta con el desarrollo de su experimento psicológico. Édgar está pensativo. Busca en los linderos, en los rincones más iluminados de su profesión —es abogado— una respuesta, un motivo que explique el asesinato del mosquito. Ha sacado de peores líos judiciales a gente mezquina, miserable, vil. ¿Por qué no defenderse? Ella coloca la revista sobre el excusado y jala la palanca. Se asea en el bidé. Y avanza hacia la puerta. Él encuentra la salida.

—**OYE, TÚ**, ven aquí.

—¿Qué quieres, asesino?

—Pues nada, mira, ahora tengo algo que decirte —se asoma por un lado de la cortina.

—Dime, homicida —suelta el picaporte.

—Imagina que el mosquito está vivo. Es decir, no vivo en el drenaje, sufriendo, agotado en la alcantarilla, abrazado al instinto de supervivencia en el agitado canal de mierda en el que se encuentra su cadáver real. No. Imagina que ese mosquito está libre. Volando, ufano, jactancioso. Y para eso tendremos que volver un poco en el tiempo. Viene de no sé dónde, atravesando las azoteas del barrio, entra por la ventana y entonces pasa junto a mí, huele mi carne, es atraído por la jugosidad de mi carne y no puede resistirlo. Ataca. Pero yo me inclino en ese preciso instante para lavar mis bolas y el chorro de agua me protege con sus pesadas gotas como si fuera un campo de fuerza. Se detiene en el acto y sale del trance. Prefiere salvar su vida. Digamos que elige volver sobre sus pasos, o sus aleteos, lejos de aquí, a continuar con su breve existencia.

—*OK*. Continúa —baja la tapa del váter y se sienta encima.

—El mosquito va, avanza con esta hambre maniática y desaparece de aquí, escapa de la muerte. Yo, pues, como siempre, salgo reluciente al mundo. Bello, en pocas palabras.

—Sí, bello. Te he visto.

—Bien. Pero, olvidémonos de mí. Sé que es difícil, porque llamo la atención. Mi barba, mi cabello, mi altura, mi blancura. Lo sé. Pero hagamos un esfuerzo: Olvidémonos de mí. ¿Vale?

—*OK*.

—Sigamos al mosquito. Ahí va, alegre, alborozado, sin saber que, si yo fuera una persona más descuidada y no me lavara los testículos durante media hora en la regadera, habría muerto de un manotazo. A este mosquito no le importa eso. Es un mosquito, no sabe, pobrecito. Mis pelotas primero. Lavarlas. El mosquito sigue con vida y sale, feliz sobre su naturaleza.

—Su naturaleza, sí. ¿Cuál?

—Bueno, pues, ser atraído por el dióxido de carbono y el ácido láctico.

—¿Y tú no tienes?

—Sí, pero, vamos, estoy bajo la regadera, y huelo a Head & Shoulders. A mentol. Es divino. Huele aquí —se inclina hacia ella.

—Ah, es verdad. Es divino —aspira largamente.

—Pero continuemos —se sienta en la orilla de la tina.

—Sí, adelante. El mosquito sigue y no sabe nada de esto. Él insiste, busca a quién picar. Continúa y entra en otra casa. Y es hechizado por el ácido láctico de un bebé.

—¿De un bebé?

—Pues claro, algunos bebés sólo se alimentan de leche materna. Una cosa asquerosa. Qué suerte tienes tú de no haber tomado esa mierda, de haberte nutrido artificialmente. Pero bueno, ahí está el bebé, el nuevo banquete. Dormido sobre su cuna. Mientras la madre está en la otra habitación, hecha pedazos. Su vida es un desastre, nunca se imaginó que tener un bebé fuera tan difícil. Es una patada en el trasero. Tener un bebé es lo peor. Es visitada por este pensamiento continuamente y se llena de culpabilidad. Jamás le ha dicho a su marido, pero en lo más profundo de su hueso espiritual experimenta un sentimiento deformado por la mezcla de rencor y cariño. Y sufre una crisis nerviosa. Pero jamás le diría a nadie lo que siente. Tanto tiempo ha querido un hijo, tantos tratamientos para embarazarse, para ahora darse cuenta de que no era lo que se imaginaba. La crisis avanza sigilosamente y tiene los nervios de punta. Pero no se atreve a decirle a su esposo. No se atreve porque tendría que explicarle que en el fondo estaba equivocada, que ser madre no es lo que desea ahora, que las cosas han cambiado, que detesta al bebé. No duerme y está en cuarentena sexual. Y, ay, cómo le gusta follar. Sin embargo, además del hartazgo y la vehemencia sexual reprimida, tiene episodios de paranoia. Cualquier chasquido activa su alarma. En medio de esta confusión existencial está dedicada a satisfacer las necesidades del niño. De este pequeño huevón que ahora mismo está dormido sobre su cuna y que será embestido por...

—¡Por el mosquito! —cierra la revista, esconde el bolígrafo, cruza las piernas: presta mayor atención al relato de su amante.

—Estás aprendiendo, mi vida. Sí, por el jodido mosquito que yo dejé escapar.

—Entiendo, creo que sé a dónde quieres llegar.

—Pues bueno, el mosquito va y se posa sobre la pequeña planta del pie derecho. Esa piel tersa, suave, equilibrada en términos de textura. Ah, qué manjar. Qué territorios tan vírgenes. El mosquito, a quien de ahora en adelante llamaré Jerry, es asaltado por la misma alegría que habrán sentido los vikingos al descubrir que la carne que antes comían cruda tenía un mejor sabor cocinada al fuego. Es un gran descubrimiento. La rueda de los mosquitos. La era industrial de la sangre. Ah, la piel de un bebé, esa delicia. Qué suerte tiene el mosquito.

—¡Mosquito hijo de puta! —le tira un puñetazo en el hombro a Édgar.

—Y ahí está. Introduce esa inmundicia, los palpos maxilares, en la suave e inocente epidermis de ese bebito que ahora gimotea y después llora desesperado.

—Mosquito, eres una mierda.

—El bebé no entiende. Tendría que haber leído a Freud o a uno de tus psicólogos preferidos para entender que la vida es así. Que dentro de su madre, durante nueve meses, la existencia es pura satisfacción, pero que eso se acaba a la hora de venir al mundo. No entiende que, desde que sale de la panza de su madre, debe enfrentarse a esta horrible verdad: nos arrojan al mundo para estar solos y ahí, arrojados, eyectados al mundo, debemos aprender que existe esta cosa de la exterioridad. Y así lo experimenta el bebé en ese momento. ¿Qué mierdas es la punzada en mi pie? ¿Esto es el dolor? No, no puede preguntar eso, pero sí puede sentirlo.

—¡Mosquito de mierda! ¡Deja a ese bebé en paz!

—Sí. Entonces, el bebé pega un alarido. Abre su boquita, que no por ser pequeña es menos efusiva, y emite el llamado natural. Un disparo de ruido que taladra la conciencia atrofiada de su madre. Ella, adormilada, se levanta a toda velocidad y corre hacia el niño. Ah, ese pequeño que ha de cuidar durante los próximos años de su vida. Ahí va, pero se tropieza. No ha terminado de despertar. Con la esquina del mueble se golpea el meñique del pie izquierdo. Ese dolor. Ah, el dedo chiquito, ese hijo de puta. Y, bueno, se lastima brutalmente y encoge su cuerpo, hace un cuatro con las piernas, pero los músculos de la rodilla derecha no terminan de despabilar y ésta se desvanece, se flexiona. El peso, la fuerza de gravedad hace su trabajo. Cae. Su cuerpo cae, cansado, sobre la cuna. La camita se viene abajo y el bebé sale expulsado por los aires.

—¡No! —se levanta y le tira otro puñetazo.

—Sí. El niño vuela. No lo sabe, pero está volando, y mientras vuela, Jerry también vuela, junto a él, batiendo sus alas. Despegando, extirpando su pico de la piel. Jerry, gordo, inflado, abastecido, el muy hijo de puta, vuelve a escapar. El niño, preso de la gravitación se estrella contra el suelo y se parte la cabeza.

—No —Ailen tiene los ojos llenos de lágrimas.

—Sí. Se golpea. Y muere. Porque los niños son frágiles. Y mueren con estos

traumas. Los cuerpos son blandengues y la presión sobre ellos los mata.

—No —se cubre los ojos.

—Sí. Y la madre abraza el cuerpo opaco, silencioso, exánime, callado por fin. Lo aprieta sobre su pecho. Y lo arrulla. Se rompe. Se colapsa y pierde la razón. Porque una parte de ella le explica, se explica, que quizá los actos fallidos no son sólo circunstanciales, sino que dejan ver el inconsciente, su deseo más primigenio: no haber sido madre. No hay accidente. Sólo un asesinato.

—...

—Por la noche, cuando por fin llega el marido del trabajo, la ve ahí, sobre el piso, acariciando y arrullando al bebé muerto. Y luego vienen los paramédicos, y éstos le marcan a la policía. Y la policía llama a los peritos expertos y determinan la causa del accidente. Lo explican todo, detalladamente, como yo te lo acabo de contar. Lo tienen que determinar ellos mismos y sin ayuda de la testigo porque no habla, no reacciona. Ella nunca más abrirá la boca. Se mece con el cuerpo inerte entre los brazos. Se consume en la culpa. Escapa. Desaparece del mundo racional. Un charquito de sangre se acumula en sus pies.

—...

—El juez Beltrán la declara inocente. Es decir, el cuerpo vaciado de ella es declarado inocente. Porque no hay manifestación de voluntad para llevar a cabo el delito y es impugnado por no detentar la capacidad de ejercicio, porque, claro, padece de sus facultades mentales. Por tanto, es homicidio culposo y vuelve a casa bajo la tutoría de su esposo.

—...

—A pesar de las recomendaciones, no es internada en un hospital psiquiátrico. Prefiere tenerla en casa. Él está intensamente enamorado de ella. El suceso, en vez de distanciarlo, lo ha acercado mucho más a su esposa. Y su optimismo crece. Piensa que con afecto podrá traerla de vuelta. Mira en YouTube varios tutoriales de psicología Gestalt y...

—¡Qué error!

—Sí, bueno, no sabe. Mira estos videos y siente una extraña determinación de rescatar su matrimonio y de devolver a su esposa a la vereda de la normalidad. Pero la mujer está ahí, en el mismo lugar, en la escena del crimen. Por recomendaciones de la terapeuta Gestalt, una mujer muy guapa que conduce estas cápsulas de psicología en internet, sustituye el objeto de dolor. Así lo llama ella: «objeto de dolor». Dice a sus seguidores que deben suplir ese objeto de dolor por otro objeto muy parecido. Dice: «Por ejemplo, si tu hijo resiente la pérdida de un perro, no lo reemplaces por otro. Tu hijo se dará cuenta, corazón. Lo que tienes que hacer es comprar una mascota de peluche para que el pequeño acepte, despacio, la pérdida y active su flama de amor nuevamente». Entiende la analogía y compra una muñeca.

—...

—La mujer está echada ahí, en el punto exacto. No come, no duerme, no hace nada. Y el esposo intenta, todos los días, desesperadamente, sacarla del trance. Pero ella no responde. Está en otra galaxia. Lo intenta todo. Su familia, sus hermanos, su música favorita. Nada. Recurre a otro método, también respaldado por la psicóloga de internet, y trae a otra mujer a casa. Contrata a una puta, una chica que no se acobarde con el experimento. La desviste frente a ella. Un beso en las tetas, una caricia. No reacciona. La puta le saca la verga y la succiona, para eso fue contratada. Y él se entrega, en medio del llanto, y la penetra. Día tras día, eyacula distintos culos. El hombre también va perdiendo la razón, lentamente. No come, no vuelve al trabajo. Está desaliñado y sólo sale al cajero para pagar a la prostituta en turno. El esfuerzo sexual e involuntario empieza a hacer mella en su conciencia. El amor, esa descarga desfigurada de la pasión, se modifica intempestivamente. Lo invade la culpa. Se siente asqueado. Mira su pene marchito, manchado de semen. La última puta recoge su dinero y se marcha. El hombre sin pantalones se echa en el sillón y estalla la tristeza. Vomita sobre su panza. Mira alrededor. La casa oscura, sucia, echada abajo. La tristeza es el último suspiro mental.

—No.

—No puede hacer nada. Lo único que queda es pagar sus errores. ¿Cuáles? Nadie lo sabe, excepto nosotros. El hombre va y saca una corbata. Se cuelga en la habitación. A los días, el olor a putrefacción impregnará los pasillos del edificio. Los mismos policías y los mismos peritos descifrarán la nueva escena del crimen.

—No —Ailen se lanza sobre Édgar y llora sobre su pecho.

—Por eso, tontita, por eso mato a ese mosquito de mierda llamado Jerry. Porque pienso que puedo salvar la vida de otro ser humano. ¿Qué te parece?

—...

Ailen no tiene palabras. Está muy conmovida. Édgar la consuela, le dice que sólo es una historia, que sólo es una hipótesis. Que no se preocupe, que el bebé, la madre y el esposo están con vida. Que lo mejor será comprar un insecticida. Ella se enjuga los ojos y lo apura para ir al supermercado a comprar diez latas de veneno contra insectos. Se ponen de pie y la revista cae al suelo, se moja. Adentro, en la última página, la tinta se derrama, el texto escrito con el bolígrafo se evanesce gradualmente: «el camino del analista es perturbar la defensa».

Salen juntos del baño, pero ella regresa rápidamente, levanta sus cosas del suelo. Abre la cortinilla azul del baño y escupe sobre la coladera. Sus apuntes están arruinados •



EMILIO COCO

GIORNO DI MERCATO A MURCIA

El viernes aquí es día de mercado
está muy cerca, proprie 'nnanze casa,
è tutte chiù mercate che da nuva,
te pu accattà bufandas, calcetines,
sostenes, limpiabarros y ligueros,
risparmi su cebollas y manzanas,
apio, pepinos, habas y naranjas
ando detrás de ti, desconsolado,
pensando en el poema que no he escrito,
a ver si encuentro algo que me inspira
per esempio el gitano cojonudo
che vende ajados ajos en manojos

GIORNO DI MERCATO A MURCIA

Qui il venerdì è giorno di mercato / è vicino, proprio davanti casa, / è tutto più a buon prezzo che da noi, / ti puoi comprare scarpe e calzettoni, / reggiseni, zerbini e reggicalze, / risparmi sulle mele e le cipolle, / su sedano, cetrioli, fave e arance / dietro di te cammino sconsolato, / pensando alla poesia che non ho scritta, / forse trovo qualcosa che mi ispira / per esempio lo zingaro fichetto / che vende aglio vecchio legato in mazzi / con la sua pelle bruna screpolata, / cantilenando coi capelli lunghi / che bell'aglio che vendo stamattina / senza alzare dalla cassetta gli occhi /

con su morena piel resquebrajada,
con su cabello largo salmodiando
qué buen ajo que tengo esta mañana
sin levantar los ojos de sus caja
ho l'anima ferita, squinternata,
me sente come n'agghie machacado
torniamo a casa, presto, quella voce
fa ciche ciche, m'apre cicatrici,
me emborracha, me aturde, me trastorna,
sconvolge la routine di questi giorni.

Murcia, 2 gennaio 2015

TE ALABAMOS SEÑOR

por nuestra ducha
con vidrios transparentes plegadizos.
Nos complacía así en desmesura
noventa por noventa y la compramos
para estar ambos adentro.
Qué maravilla de agua chorreante

ho l'anima ferita, squinternata, / mi sento come un aglio frantumato / torniamo a casa, presto, quella voce / mi accappona la pelle, m'apre cicatrici, / mi ubriaca, mi stordisce, mi scombussola, / sconvolge la routine di questi giorni.

TI LODIAMO SIGNORE

per questa nostra doccia / coi vetri trasparenti a portafoglio. / Ci piaceva così fuori-misura / novanta per novanta e la comprammo / per starci entrambi dentro. / Che meraviglia d'acqua / scrosciante sopra i nostri corpi nudi / che mista al bagnoschiuma disegnava / cirri paradisiaci. / E saremmo rimasti / a vivere lì dentro / se il letto

sobre nuestros cuerpos desnudos
que mezclada al baño espuma dibujaba
nubecillas paradisíacas.
Y nos habríamos quedado
a residir allá dentro
si el lecho no nos hubiese convocado
a la complicidad
de nuestros jóvenes años
olorosos a talco.
Lejanas esas noches en que la carne
temblaba con los toques del placer.
Miro las inciertas formas
tras los mismos vidrios
velados por el vaho del vapor
mientras en el espejo estiro mis mejillas
en la obstinada lucha contra el tiempo.
¿Hacemos el amor? propongo.
Finges no comprender y sonríes
compasivamente
poniéndote la crema
sobre los muslos trémulos.

VERSIÓN DEL ITALIANO DE MARCO ANTONIO CAMPOS

non ci avesse convocati / nella complicità / dei nostri giovani anni / odorosi di talco.
/ Lontane quelle notti in cui la carne / fremeva sotto i colpi del piacere / guardo le
forme incerte / dietro gli stessi vetri / velati dagli spruzzi del vapore / mentre allo
specchio stiro guance e fronte / nella caparbia lotta contro il tempo. / Proviamo a
far l'amore? ti propongo. / Fingi di non capire e mi sorridi / compassionevolmente
/ spalmandoti la crema / sopra le cosce tremule.

Juegos de niños

LUIS ARCE

COLUMPIOS

Recuerdo ahora un par de columpios. Oxidados y dañados. Casi fúnebres. Situados justo en el centro de un parque cuya arquitectura parecía estar diseñada para iluminar el óxido de cobre en las cadenas que sujetaban a los columpios del mástil. Como si ese cuadro quisiera representar una escena infame de angustia y devastación, incluso con el juego de los niños rodeándolos, aquellos columpios permanecen en la memoria como una fotografía desoladora.

Imagino estar sentado en un columpio. ¿Sentiré también el viento esta costumbre de balancearse? El curso de mis zapatos es sólo un vaivén de hojas que se revuelven como polvareda.

Imagino estar sentado en un columpio. Un poema. «Compuesto el primer día de otoño». La entrada de todas las estaciones es distinta cuando los pies están lejos de la tierra.

Nota: ¿Es posible averiguar el otoño desde la posición de un columpio?

La sensación de vuelo. Explícitamente: la sensación de despegar, de apartarse íntegramente de la peligrosa forma de la grava y la arena extendida ante nuestros zapatos. Aquel espantoso chirrido de las cadenas oxidadas era nuestra turbina para despegar.

El curso del tiempo parece una cosa tan accidental cuando consigo imitar el vaivén de las hojas. Si el mundo es descubierto como un ir y venir de acontecimientos, personajes, arquitecturas, podemos encontrarnos en calma con

la serena oscilación del columpio, como explicando a las personas el tono en el que funciona la historia. Serenidad. Ir y venir. Disculparse con el sucio calzado que nos acompañó al parque.

PAPALOTES

Papalotear. Estar tan lejano, tan absorto, tan entregado a otra manera de percibir la realidad, que la ciudad parezca un dibujito de hormigas en movimientos cíclicos y mundanos. Olvidando que todavía estamos sujetos de un hilo.

Papalotear. Acción de perder el tiempo en tonterías. El arte de papalotear es un arte especulativo. Conjunción difusa de la realidad.

Papalotear. Estar como papalote. Confiar ciegamente en el viento —o debería decir «confiar ciegamente con el viento» [¿?]. Ser contemporáneo del viento. Y de colores.

El cielo parece tener todo la misma textura, un cúmulo de experiencias. Falso: encontrarse plenamente despegado de la tierra es encontrarse en una pequeña paradoja metafísica. Verdadero: escribir en un papel que me he separado del mundo.

Nota: Sólo porque el papalote se encuentra en aquello que llamamos mundo, es calificado injustamente de realidad.

Creemos que las ideas son cometas de papel.

También trozos de papel que el viento disuelve. Es un lugar común de la paradoja escritural cuando el viento entra por la ventana y desacomoda el orden relativo de nuestros escritos. Entre el viento y los papeles que mueve sólo hay un retrato del movimiento. Un hecho suspendido a la relatividad de lo que acontece. Las ideas, como los papalotes, si se sueltan del hilo, se pierden.

Estoy pensando en una instancia del aire donde las nubes se diluyen como acuarelas. Si las condiciones del clima son variadas, no resulta pertinente volar papalotes. Pero siempre es posible refugiarse en casa para confeccionar los colores y la forma de nuestro papalote, para salir a volarlo cuando el clima sea mucho más favorable.

Por lo general, nadie vuela papalotes en la noche, pero los almendros sólo florecen en invierno.

PELOTA

Ciertos movimientos escapan a la percepción de lo ordinario. Los insectos que revolotean, o la algarabía de los grillos durante una noche calurosa. Así, cada estación atraviesa un estado de percepción. Movimientos recónditos, que con los años son cada vez más imprevistos.

Florecer podría parecer una acción tremendamente egoísta, pero la única forma en la que podemos entender la primavera es adelantando su llegada. Este fenómeno se puede imaginar como una impaciencia ante el armónico crecimiento de otras estaciones.

Florecer de imprevisto, como el movimiento de un insecto que se bate en un abrir y cerrar de ojos. Describir aquel movimiento: explicar y renombrar la hermosa ondulación de una flor que se agita tras el inadvertido rebote de una pelota.

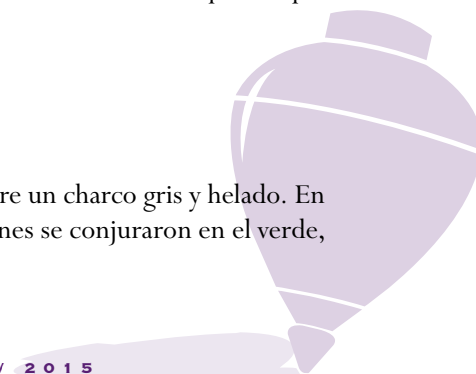
Las pelotas son de colores vivos, como las flores. Pero una pelota ponchada no es una flor que ha reventado.

Se habla de la primavera con una seguridad blasfema. La época donde todo florece no es necesariamente la época donde todo se renueva. Y una pelota ponchada no puede ser más que una pelota ponchada —tal vez un sombrero.

El movimiento no es más que la renovación de los estados. Cada primavera, un juego cualquiera, difiere y se mueve con la constancia de una pelota que va hacia todos lados.

TROMPOS

Recuerdo un trompo que giraba entusiasta sobre un charco gris y helado. En un momento la órbita del planeta y sus estaciones se conjuraron en el verde, rosa y azul de sus movimientos.



Para aprender sobre el verano uno debe entender el mundo desde su propio eje. Yo soy un cuerpo que gira. Y mi cabeza son las estrellas. Cambio, pero tarde o temprano estoy de regreso.

El hilo que está sujeto a nuestro dedo anular es también un pretexto para evitar la quietud de los recuerdos; avivarlos como se aviva la luna cuando le da la vuelta a la tierra. La génesis del movimiento, el comenzar para detenerse.

Las estaciones mismas advierten también una sensación de movimiento. Una repetición que se aparta de cualquier convencionalidad. El verano por ejemplo, regresa siempre de una manera distinta. Aunque sus movimientos parecen similares, las sutiles variaciones de su rotación enmarcan la presencia de un trompo que gira.

Como los trompos, la Tierra tiene también un movimiento de precesión. El verano, y los movimientos de un trompo son en apariencia, logrados con la enumeración inexacta que da cierto número de vueltas, antes de cabecear ligeramente, hasta detenerse.

Los trucos que realizamos con el trompo no están diseñados para detener su movimiento, sino para amplificarlo, embellecerlo, ornamentarlo de un colorido diferente al ya tramado en su pintura. La imaginación clarifica este movimiento, dotándolo de algo parecido a la fantasía.

La lluvia encarnizada de esta tarde se detuvo de pronto. El resultado fue únicamente la formación de un arcoíris. Sería difícil pensar que este truco no es obra de la imaginación.

[Imaginar aquí un trompo que recorre la forma de un arcoíris].

Hay que aprender a volver, a retroceder, a bailar, a girar con libertad sobre la mano. Finalmente, todo está rodeado de piedra.

Cuando un trompo deja de girar no sólo detiene su movimiento. El mundo entero parece detenerse como si un instante solo bastara para que personas, camionetas y amigos quedaran petrificados. Cada cosa retoma su forma cotidiana. Ennegrecida por nubes que no llueven.

Así también, cuando se apaga la imaginación, la lluvia pasa a ser lluvia y el verano, verano.

GLOBOS

Bastaría creer que la vida es un globo atado con un hilo al dedo meñique. Así cuando el globo salga disparado hacia el aire y no seamos capaces de recuperarlo, para encontrarlo después reventado y destruido encima de la copa de un árbol, sabremos que la vida misma ha perdido el hilo; pero ha plasmado en el árbol la sensación de que el mundo entero se reduce a un diminuto instante de explosión.

Es incierto el destino de los globos que soltamos al aire. Sin embargo, es bien sabido que el viento no sopla en la misma dirección todos los días. Algunas corrientes, principalmente boreales, han comprobado, con gratos resultados, su capacidad para resolver la inquietud de un globo que se ha perdido.

Recuerdo soltar un globo con la intención de recibir regalos. Día de Reyes. El corazón le responde a la cabeza con una bofetada: no dejaremos de creer en las cosas que olvidamos.

Confiar ciegamente en este colorido globo. Llegará a buen destino.

Soltamos el globo esperando una respuesta. El viento tiene para nosotros dos o tres palabras que estamos dispuestos a olvidar.

El olvido alienta la esperanza. Las manos que dejan escapar algo querido, exhortan nuestra fragilidad para creer en vientos más favorables.

Creemos en olvidar para reescribirnos, para renombrarnos en los zapatos de juegos o personas que fueron nuestros. Aquellos globos que reventaron cuando alguien, insensatamente, los pinchó con una aguja, son supernovas de la memoria. Cuando un globo estalla pertenece al olvido; pero todo aquello que había dentro, todo aquello que había en la mirada que lo miraba, permanece intacto: inflado instante donde cada forma tenía una explicación.

Nota: La función final de los juegos es contener aquel viejo estado del hombre donde la felicidad consiste en dos o tres reglas predominantemente sencillas ●

Marlena Braester

2

El poema cae de un medio tono
—real irreconocible—
tú cuidas del nacimiento del ritmo
en filamentos de colores
vibrando
cada vez más cerca
de ti
en la luz
crece el poema
invisible al ojo
poéticamente desnudo
en un chapoteo roto
la luz se disgrega

variantes inexpresadas

2

le poème tombe d'un demi-ton / — réel méconnaissable — / tu veilles à la naissance
du rythme / en filaments de couleurs / vibrant / toujours plus près / de toi / *dans la
lumière* / pousse le poème / invisible à l'œil / poétiquement un / dans un clapotis brisé
/ la lumière se désagrège // déclinâmes informulées

6

fluctuante a la vista
desconocido se desata del abrazo
de la transparencia
se despliega ángulo tras ángulo
como los poemas que nos rodean
en la luz blanca
el rojo toma su sitio incendiario
el amarillo se inserta
el verde se insinúa
el azul se desliza
el rojo regresa
el amarillo lo sigue
el verde chorrea
el azul blasfema
El violeta no encuentra su lugar
Y apoyándose en lo invisible
Se inclina
Luego cae fuera del verso
y se borra

VERSIONES DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

6

flottant dans la vue / inconnues se dénouent de l'étreinte / de la transparence / se
déplie angle après angle / comme les poèmes qui nous entourent / dans la lumière
blanche / le rouge prend sa place incendiaire / le jaune s'insère / le vert s'insinue / le
bleu se glisse / le rouge revient / le jaune le suit / le vert dégouline / le bleu blasphème
/ Le violet ne trouve pas sa place / Et butant sur l'invisible / S'incline / Puis tombe
hors du vers / et s'efface

Durmiendo como **rey**

VÍCTOR VÁSQUEZ QUINTAS

ERA DE NOCHE y los coches en la carretera lanzaban sus luces contra ellos. Durante una fracción de tiempo las siluetas desiguales se iluminaban y era posible distinguir que se trataba de una familia colocada muy cerca del asfalto. Estaban en una ligera curva, con terraplén, haciendo señas para que un taxi se detuviera. En el paraje no había faroles ni casas cerca. Al pasar los autos la noche volvía a tragárselos y después volvían a renacer con las luces de otros coches, repitiendo las señas que llevaban haciendo por más de media hora.

—¿Es ése? —señaló Nancy las luces de un carro, jalando la falda de mamá.

—No lo sé —dijo mamá con voz tranquila, aunque fuera la quinta vez que escuchaba la pregunta—. Pero hazle señas.

Nancy alzó ambos brazos y saltó varias veces intentado atraer la atención del conductor.

—¡Aquí, aquí! —gritó.

El coche no se detuvo.

—¡No era! —dijo Nancy desconsolada—. Estoy cansada, mamá.

Volteó hacia arriba, donde se suponía que estaba la cara de mamá. Pero resultaba difícil de ver. Sólo podía distinguir algunas partes de mamá, principalmente mechones brillantes que reflejaban las luces de los coches. Era imposible ver la cara de mamá entre la oscuridad. Simplemente sabía, por medio de acordarse, que tenía en brazos al pequeño Gael cubierto por una franela calentita que lo hacía dormir como rey.

—Pasará. Ya verás que pasará —acarició mamá con su mano libre la cabeza de su hija.

—¿Y si no pasa? —dijo Nancy—. ¿Qué pasa si no pasa?

—Pasará —dijo mamá—. Pero si no me crees, pregúntale a tu papá.

La niña dio media vuelta, y de haber habido luz suficiente habrían podido

verse sus dos trenzas moviéndose como suaves cuerdas de barco, su falda gris con pinzas y el suéter rojo del uniforme de la escuela.

Nancy quedó frente a la oscuridad. Sólo veía las sombras de los matorrales debido a las luces de los coches y tal vez a las estrellas y la luna. Sin embargo, había algo más allá que podía mirar y mirar sin jamás encontrarle forma, únicamente sonidos que eran arrastrados por el viento: ramas torciéndose, silbidos, patas avanzando con rapidez.

—¿Papá? —dijo Nancy—. ¿Dónde estás, papá?

—Aquí —dijo papá.

Nancy se inclinó hacia adelante y apoyó sus manos en las rodillas, bajando un poco su cuello como si quisiera encontrar a su padre en la tiniebla.

—¡No te veo! —dijo.

—¡Aquí! —papá movió la pierna de tal manera que una de sus botas golpeó tres veces la tierra, haciéndola sonar como si tocara un tambor abierto.

Nancy se acercó al lugar de donde provenía la voz de papá.

—Ya te veo —dijo ella—. ¿Estás acostado en la tierra, papá? ¡Te vas a ensuciar!

—Estoy descansando —dijo él—. ¿Quieres probar? La tierra es muy suave.

—¡No! —dijo Nancy—. Ya me quiero ir a casa, papá. ¿A qué hora viene el taxi?

Las luces de dos coches pasaron iluminando la cara de papá. Él miraba a mamá, pero ella volteaba hacia los autos y alzaba la mano y, además, cargaba en el otro brazo a Gael.

—No lo sé. Es cosa de seguir intentando, ¿verdad? —se dirigió papá a mamá.

Ella no respondió. Estaba levantando el brazo para detener el ramo de luces que venía hacia ellos. Se escuchaban las ruedas y los motores a toda potencia correr como caballos en una carrera.

—¡Es un taxi! —gritó mamá en ese momento, acomodándose a Gael en el brazo.

Papá se levantó y empezó a sacudirse el polvo del pantalón. Se apoyó sobre el carrito de supermercado que había sustraído de algún centro comercial y que servía para cargar los materiales del puesto callejero donde mamá preparaba las mejores empanadas de quesillo con flor de calabaza. Fue una suerte que consiguieran situarse junto a las oficinas de correo. Era un gran lugar. Mucha gente pasaba y las ventas caían bien ahora que papá llevaba tiempo sin trabajar como repartidor de tanques de gas. Y no es que papá fuera malo en su trabajo o no supiera trabajar en otra cosa, simplemente lo habían despedido hacía dos meses y no lograba encontrar algo tan bueno

como su antiguo empleo. Aunque lo intentaba, de verdad.

Papá empujó el carrito del súper y lo llevó al asfalto. Las luces del taxi se pasaron al carril de tránsito lento y fueron acercándose a ellos.

—Ojalá sea éste —dijo papá.

—Sí —dijo mamá.

—Ojalá haya espacio para el carrito del supermercado —añadió papá.

—Ojalá —dijo mamá.

Nancy se rio. Papá iba a preguntarle de qué se reía, pero en ese momento el taxi se detuvo frente a ellos. En el parabrisas había un letrero fosforescente.

—L-A-C-H-I...—intentó leer Nancy.

—Lachigoló —dijo mamá.

—¿Es éste, mamá? ¿Es éste?

—Sí.

Nancy celebró dando varios saltos.

—¿Ya ves, papá? Mamá tenía razón.

—Sí, hija. Mamá tenía razón —papá soltó aire por la boca—. Es hora de irnos a casa.

Las ventanillas del taxi eran oscuras y no se podía ver dentro.

—Somos tres —dijo papá asomándose por la ventanilla. (Gael, por ser muy pequeño, no contaba como pasajero)—. Necesitamos que abra la cajuela.

El conductor encendió la luz interna del taxi, color morada, e hizo emerger su cara de hombre viejo. Tres señoras estaban sentadas en el asiento trasero. Era un taxi colectivo. Los únicos que llevaban de la ciudad al pueblo. El asiento del copiloto estaba vacío.

—Sólo puedo llevar a dos. Sólo dos —repitió el chofer—. La cajuela está abierta.

Papá se volteó. Miró primero a mamá, a Nancy y el carrito del súper. Pero si no fuese por los faros de unos coches que cegaron a Nancy, ella habría visto la forma en que papá miró con envidia al pequeño Gael •



LUIS EDUARDO GARCÍA

EL RETRASADO DE ART ATTACK DICE QUE NUESTRO PLANETA

ES LA MEJOR OBRA DE ARTE QUE EXISTE

Él miente. No hay un marco tan grande

y las galerías en el espacio exterior

serán inauguradas hasta el siglo veintitrés.

Si no puedes cubrir tu ready-made

con una lona

entonces no tienes nada.

EL (PROFETA) RETRASADO DE ART ATTACK DICE QUE NUESTRO PLANETA

ES LA MEJOR OBRA DE ARTE QUE EXISTE

Bienvenidos a la exposición «Ruinas del Sistema Solar».

Al pasar por la Tierra podrán notar la pérdida del aura

y el olor

a embutidos descompuestos.

Godizilla monogatari

SAÚL HERNÁNDEZ

El 3 de diciembre de 2005, mi automóvil fue escena de dos crímenes: los dos, robos; realizados con doce horas de diferencia.



Y realizados, también, con muchas diferencias entre ellos.



El primer ladrón trabajó con cautela, fue limpio. Cuidadosamente extrajo las cámaras, guardadas en las mochilas detrás del asiento del copiloto; las acomodó, entonces salió y cerró la puerta.



El segundo, por el contrario, fue sucio. Descuidado. Dejó la puerta abierta, huellas; evidencias de la vulgaridad de su ejercicio.



Me gusta imaginar que ambos robos fueron realizados por el primero, por aquel ladrón de manos educadas.



Del primer robo es del único que tengo pruebas, si es que el acta que levantamos en el Ministerio Público puede ser llamada de esa forma. Lo que sí es el acta, sin lugar a dudas, es un buen ejemplo de oficio

literario: apenas unos signos de puntuación para imprimir un ritmo particular a lo narrado, la creación de un personaje traductor japonés/español y viceversa, y acentos en la palabra *tres*, probablemente, para enfatizar que fueron *tres cámaras* las que sustrajeron de *tres mochilas la madrugada del tres de diciembre de 2005*.



Si bien es cierto que el acta es un buen ejemplo de oficio literario, ésta tiene un error. «En donde dice "con placas de circulación 669-NBH", debe decir: "con placas de circulación 669-MBH, del D.F"».



En aquellos días, los crímenes me cubrían con su sombra. El día en que levantamos el acta, Ángela, amiga mía, y más tarde autora de un relato a propósito de estos robos, se encontraba proyectando *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*. Al finalizar la proyección se detuvo a charlar un poco sobre el papel de los libros en la filmografía de Peter Greenaway. En algunos casos, como en la historia de la hermosa Georgina, Michael, el cocinero y el despreciable Albert, los libros sirven como instrumento para cometer un crimen.



Del segundo robo no conservo más evidencia que el trauma provocado por aquellas manos que cavaron un hueco en mi memoria. Además de los discos que la resguardaban, tomaron una chamarra que perteneció a mi padre, la bolsa cuadrada que compré en el centro de Tokio, y con ella, la libreta que a la vez fue sucursal de mi estudio y mi compañera de viaje.



Lo doloroso no es que todo haya sucedido en menos de doce horas, ni mucho menos que todo haya sucedido en el interior de mi auto. Lo doloroso es que los dos ladrones se volcaron sobre mi memoria fotográfica: uno, el primero, cortó la posibilidad de seguir alimentándola, mientras que el segundo husmeó y saqueó aquellos trozos de vida guardados en discos compactos.



He llegado a pensar que el o la responsable del segundo hurto padecía de amnesia. Sí, como el protagonista de *Memento*, de Christopher Nolan. Alguien que olvidó prácticamente todo de sí mismo y que, de alguna forma, necesitaba recuperar la memoria que había dejado desperdigada en quién sabe dónde.



Las fotografías contenidas en los discos, si mal no recuerdo, se dividían en cuatro grupos:

El primer grupo era pequeño, misceláneo, estaba contenido en un disco de color azul con no más de tres decenas de fotografías, tomadas o antologadas por una italiana a la que yo cortejaba en el sentido tradicional del término. La mayoría de esas fotos eran malas.

El segundo grupo era más grande. Estaba conformado por caras de amigos (no muchos), lugares (muchos menos) y algunos de mis dibujos.

En el tercero había sólo fotografías de mi estudio.

El cuarto es el que más lamento. Creo que sería apropiado ponerle un título para no referirme a éste como el cuarto grupo.



Yume, el cuarto grupo, estaba conformado por las fotografías que tomé en Japón el verano de 2005. En aquel viaje procuré crear un álbum más o menos nutrido de todo lo que encontré a mi paso. Fotografíe con ánimo de coleccionista. Fotografíe ese pedazo de la isla con el mismo rigor y cuidado con el que el primer ladrón indagó en el interior de nuestras mochilas. Es decir, fotografíe con tanta devoción y cuidado como cualquier japonés fuera de su tierra.



A propósito de Japón, de lamentos y del número cuatro, una glosa: este número, como el nueve, allí es denostado, temido, o debería decir, respetado. La pronunciación de cualquiera de estos números parece evocar la palabra *muerte*. En algunos hoteles y hospitales han optado por suprimir, u olvidar —entre comillas, claro—, esos pisos.



A diferencia de mis compañeros, el resto de los artistas que se encontraban en el mismo programa de residencias, capturé a pocas personas. Yo, más bien, me dediqué a fotografiar el alumbrado público, pósteres, sillas, escaparates, comida, envases, baños, agua y fuegos artificiales.



Mientras el primer ladrón fue cuidadoso, como saben, el segundo atacó como si se tratara de un corsario. Uno despreciable. No le importó llevarse todo, sin dejar, siquiera, un momento para volver a ver y reconocer y ordenar aquellas imágenes. Me abruma pensar que mi afán de coleccionista sea etiquetado de aficionado. Un buen coleccionista es un personaje riguroso, obsesivo, ordenado.



La única fotografía de Japón que guardo impresa es aquella en donde aparece un reloj gigante, empotrado en una pared del *business center* de la capital japonesa. En esta fotografía aparecen cinco amigos. Sólo sus sombras.



Hace no mucho tiempo decidí recrear las fotografías robadas el tré de diciembre de 2005. Aquellas del cuarto grupo. El que más lamento. Con ayuda de mi memoria, mala y ahora lastimada, recreé algunos escenarios; principalmente, escenarios nocturnos.

Tomé la decisión de recrear algunas fotografías, pues, como suele suceder en estos casos, llegué a no distinguir entre la realidad y la ficción de mis recuerdos. Nunca vi, por ejemplo, una máquina que dispensara tangas usadas, pero lo he escuchado ya tantas veces que estoy seguro de haberme topado con una de esas maquinillas en el segundo piso del centro comercial que se encontraba camino al departamento, en la ciudad de Nagoya.



Lo que sí vi, y muchos, fueron sumos. Y aunque los vi entrenar en más de una ocasión, sólo los recuerdo andando en bicicleta.



Las imágenes que recreé, por cierto, eran malas.
Mejor ni me detengo en ellas.



Recuerdo palabras, muchas de ellas préstamos del inglés y frases de uso corriente: *passpoto*, *pasaporte*; *ajó*, *tonto*; *ojayó*, *hola* o *buenos días*; *mataashita*, *hasta mañana*; *migui*, *izquierda* (o quizá *derecha*); *mazugu*, *derecho*; *monogatari*, *historia*; *yume*, *sueños*; *watashi wa mequishcoyín des*, *soy mexicano*; *biru kudazai*, *cerveza, por favor*; y *hashimemashite*, *mucho gusto*.



Apenas tengo recuerdos memorables. Nunca un suicidio en las vías del metro. Nunca un gángster local, o para decirlo con propiedad, un *yakuza*. Nunca una prostituta en Tokio. Nunca un eremita japonés aficionado a los cómics y a los videojuegos, es decir, un *otaku*. Nunca un temblor de éstos en que se puede pensar que la isla se hundirá, como si se tratara de un barco repleto de agujeros.



Entre los memorables, recuerdo una de las primeras noches. Mis cinco compañeros de departamento y yo conocimos a un par de japoneses, estudiantes de la universidad que gestionaba el programa de residencias. Los invitamos a nuestro apartamento. Uno de ellos —amable, como casi todos los nativos— preguntó si queríamos tomar algo. Preguntó en japonés, pero el otro chico hablaba español y «lo hacía» con paciencia y pericia literaria. Respondimos que sí: una cerveza. Éste —servicial, como casi todos los nativos— salió y al cabo de unos minutos regresó a casa. Ahí estábamos, los seis compañeros de viaje, más los dos japoneses y una, literalmente una sola cerveza en el centro de la mesa.



Y me recuerdo un par de meses antes de abordar el avión —de la Ciudad de México a Narita, y de Narita a Nagoya— estudiando inglés, y pensando que el inglés me sacaría a flote. Y nunca, debo reconocerlo, pensé que los japoneses preferirían hablar en japonés, y poco, más bien nada, en inglés, en la lengua materna de quienes bombardearon Hiroshima y Nagasaki.



Me gustaría tener un recuerdo tan memorable como esta imagen: *Perdidos en Tokio*, de Sofia Coppola. Con Scarlett Johansson, pero en lugar de Bill Murray, quien aquí escribe.



Aunque han transcurrido poco más de cuatro años, el doble robo me sigue molestando. Hay momentos en que reelaboro lo sucedido y saco conclusiones absurdas. Pocas objetivas, algunas científicas y otras metafísicas.



Una de las características del trauma es, precisamente, la imposibilidad de contarlo linealmente, sin paradas ni concesiones.



Actualmente, sin embargo, pienso en dos cosas: que tengo muy mala suerte, y que ya podría asumir que soy víctima de una maldición japonesa, de la furia de un dios inclemente, lejano al *pop star* y benévolo Dios judeocristiano.



Si los hurtos sucedieron en México, en la frágil privacidad de mi vocho, en el vocho que perteneció a mi abuela, sería más sensato pensar que la maldición no fue importada, sino heredada. Eso ya no importa. Sólo me importa culpar a alguien y, para no perder la costumbre, evadir así la parte de responsabilidad que me corresponde.



Hace poco, mientras ordenaba mi cuarto-estudio, encontré, en uno de los cajones, una cámara fotográfica desechable que compré la última noche que dormí en Japón. La compré en un *comбини* (un minisúper) colindante con la estación Nakaotai, de la línea roja del metro de Nagoya. Decidí comprar aquella cámara justo cuando recordé que mi

cámara digital, la ahora desaparecida, estaba guardada, reposando en el interior de la mochila, escondida en aquella orografía compuesta por playeras, pantalones, calcetines y calzones. La cámara desechable se convirtió en la esperanza de recuperar un trozo, pequeño e inconexo, de mi memoria perdida. La cámara era, también, uno de los pocos síntomas de Oriente que sentí en aquellos momentos: esta cámara, a diferencia de las cámaras desechables y rollos occidentales que conozco, no tenía veinticuatro ni treinta y seis exposiciones, sino treinta y nueve. Nones orientales contra pares occidentales.



El mismo día que encontré esa cámara la llevé a revelar, y en menos de una hora estuvo el resultado: nada. Por eso, por mi mala fortuna, por la carencia de la comodidad del recuerdo fotográfico, por la incapacidad de recordar de pe a pa y de memoria, y por lo romántico que parezca, quiero seguir pensando que los ladrones del tres de diciembre de 2005 fueron mensajeros de un Godzilla redivivo, travestido de un dios malhumorado y justiciero ●



Siete poetas imprescindibles de la generación peruana de los ochenta

ACASO DEBIDO a la carencia de una propuesta de periodificación más consensual, la crítica literaria peruana, desde hace ya varias décadas, ha aceptado, un poco por comodidad, la política de dividir a los poetas peruanos en concordancia con las décadas en que su producción literaria comenzó a publicarse y/o llamar la atención de la crítica periodística o de la especializada. Así, tenemos que Antonio Cisneros es un poeta de los sesenta, que Carlos Germán Belli pertenece a la generación de los cincuenta, y que Enrique Verástegui es un poeta representativo de los años setenta.

Como en este texto no es nuestro propósito plantear una forma de división de los creadores que mejore lo ya aceptado por buena parte de la crítica, tanto periodística como académica, cuando me refiera a «generación de los ochenta» estaré aludiendo a aquellos poetas que iniciaron su producción poética entre los años 1980 (o fines de los setenta) y 1989.

El lector se preguntará, y con razón, por qué siete poetas y no ocho o seis. La respuesta es muy sencilla si nos atenemos al criterio central que hemos tomado en cuenta para esta selección: recogimos en este texto a aquellos poetas que mejor han resistido al paso del tiempo (repárese en que han pasado más de treinta años desde el inicio de aquella generación), y a quienes han trascendido los peculiares condicionamientos políticos, sociales y aun económicos que domeñaron toda la década de los ochenta en el Perú y en muchos otros países.

En pocas palabras, hemos querido adunar aquí a los poetas cuyas obras han prevalecido por su calidad literaria antes que por su coordinación con los tiempos violentos y desesperanzados

que les tocó vivir. Otras visiones sobre la poesía de los ochenta en el Perú por supuesto que son viables; pero ésta es la que hemos elegido ahora para fundamentar nuestra selección.

Empezaremos simplemente nombrando a los siete poetas, para luego desarrollar brevemente sus poéticas: Alfonso Cisneros Cox, Oswaldo Chanove, Roger Santiváñez, Patricia Alba, Eduardo Chirinos, Domingo de Ramos y Rossella Di Paolo.

SELECCIÓN Y NOTAS DE VÍCTOR CORAL

ALFONSO CISNEROS COX

El haiku como principio y fin

Alfonso Cisneros Cox (Lima, 1953-2011) fue un profesor universitario y estupendo editor que animó la discusión literaria peruana desde una revista de gran calidad llamada *Lienzo*. Paralelamente, desarrolló un genuino interés por el cultivo del haiku como una herramienta, pero también como un derrotero para sus sutiles visiones poéticas. Incomprendido durante muchos años por sus propios coetáneos y por la crítica, sólo es bien entrada la década de los noventa cuando los numerosos libros que publicó desde 1979 hasta un año antes de su desaparición comienzan a ser valorados. En sus poemarios no sólo hizo aportes al haiku hispanoamericano, también ejerció otras formas clásicas de la poesía japonesa, e incluso incursionó en el verso libre.

Fiel a su estilo sobrio y alejado de la estridencia mediática de otros grupos de los ochenta, Cisneros Cox nunca hizo mucho por «venderse» como poeta o buscar el apoyo de los medios; sus vocaciones fueron la edición literaria y el cultivo ensimismado de una poesía formalmente irreprochable, con imágenes muy cuidadas y una sensibilidad especial. Actualmente su trabajo creativo está siendo cada vez más revalorado.

Claro remanso:
tendidas las huellas
de la noche

Bosque de piedras
tú también despiertas
sombras de amor

Bruma temprana
¿tantas palabras borra
el universo?

(De *El agua en la ciénaga*)

OSWALDO CHANOVE

El cómic y la poesía

Nacido en Arequipa en 1953, Oswaldo Chanove militó inicialmente en un grupo poético que publicó una revista titulada *Macho Cabrío*, junto con otros escritores y editores como Óscar Malca y Guillermo Cebrián.

Su primer libro, *El héroe y su relación con la heroína* (1983), significó un estruendo amable dentro de la oscurantista y politizada poesía dominante en Lima. En ese poemario, y también en su tercera entrega, *El jinete pálido*, Chanove logra un equilibrio inusual entre la apropiación del lenguaje del cómic y la apuesta por un lirismo intenso y a la vez contenido. Destaca además, en su poética, la puesta en escena de imágenes de gran poder impregnador en el lector, y un sentido atendible de la estructura, el juego con espacios y la combinación de versos largos y cortos dentro de un estro muy narrativo.

Sin duda, Chanove, a la luz también de sus poemarios publicados en años recientes, es una de las voces más originales y poderosas que ha dado su generación.

EL HÉROE Y SU RELACIÓN CON LA HEROÍNA (PARTE I)

A ella la conocí en un bar: tocaba un grupo de trompetistas y la gente bailaba.

La gente giraba en torno como cuando se cae una botella: la vi deslizarse del grupo y venir.

La gente bailaba como cuando una botella se rompe.

Bailamos hasta el amanecer como si hubiésemos estado

casados 25 años.
Escuché su historia:

—en la puerta la esperaba un caballo y una llanura
—en su casa su esposo la devoraba.
Grité que era mía y partimos en mi barco.
Pero el corazón me saltaba con el ruido del mar.
Y el corazón me saltaba mirando la luna.
Y el corazón me saltaba cuando nos batíamos a cuchilladas.

(De *El héroe y su relación con la heroína*)

ROGER SANTIVÁÑEZ

Lo neobarroso y lo neoborroso

Roger Santiváñez (Piura, 1954) es un poeta de trayectoria vital sinuosa y producción poética irregular, con algunos grandes picos. Fundador del discutido grupo Kloaka, en sus primeros libros se entregó a una poética más o menos convencional, de la cual apenas escapa, por una singular propuesta culto-lumpenesca, *El chico que se declaraba con la mirada* (1988).

Sin embargo, es sólo a principios de los noventa, con la publicación de *Symbol*, cuando el poeta logra destrabarse del lenguaje conversacional y se entrega a una experimentación que empata con la corriente neobarroca o neobarrosa (Perlongher *dixit*). Sin duda *Symbol* es la cima mayor de la producción de Santiváñez, pero también el propiciador de una producción posterior errática, desordenada y borrosa, poéticamente hablando. Todos los libros que el poeta ha publicado luego de aquella cúspide del lenguaje han caído en el facilismo de la repetición, el autoplagio y la complacencia en juegos verbales y versales que no llevan a ninguna parte. Al parecer, el paso de una vida entregada a los excesos de todo tipo, hacia la asunción de la vida académica en Estados Unidos, no contribuyó a mejorar la propuesta poética de Santiváñez, como todos esperábamos.

**Ella la sin nombre la hija del poema y la poesía
la encerrada la sirvienta la esclava
la pasión más cierta de los grupos feministas**

Con ella no veré más la luz de los ficus
ni el hedor de las calles llegará
hasta el refugio de tu concha feliz
tendidos día y noche cachando bellamente
como flores de un jardín helado en el verano
sol canción mar
ANARQUÍA de M. G. P. silencio delicioso
de tu cuerpo cuando las das sensitiva
prostituida lindura calzón de seda
en la oscuridad de El Tiburón
nuestro sótano de putas y cabrones
cabros y manzanas california licor
macerado y muerte

D e c a d e n c i a

ésta es tu canción

(Fragmento de un poema de *Homenaje para iniciados*)

PATRICIA ALBA

Un solo libro basta

El caso de la poeta Patricia Alba (Lima, 1960) es tan singular que trasciende las fronteras del Perú. Con tan sólo un libro publicado en 1988, de un título bellissimo, *O un cuchillo esperándome*, ha logrado mantener una vigencia que varios de sus compañeros de ruta de los años ochenta no han podido conservar con varias publicaciones. El poemario, pese a la oscuridad e intensidad de su propuesta —emanada acaso bajo la égida del poeta surrealista César Moro—, ofrece al lector cierto nivel de iluminación y asombro muy difícil de hallar en generaciones posteriores.

A pesar de su prolongada negativa a publicar luego de ese gran libro, Alba ha anunciado recientemente la publicación de *Restos*. Este volumen reunirá su excelente primer poemario y los poemas inéditos conservados por la poeta desde fines de los ochenta. Patricia Alba, sin ninguna duda, es de las mejores poetas peruanas vivas luego de Blanca Varela.

JUEVES NUEVE DE SETIEMBRE

¿Ésta es la soledad?

Los años van quedando atrás devorados
Por unas cuantas imágenes sin importancia

El peligro despertó en mí al bicho vil que no recuerda
—y podría decirte más o menos lo que está pasando

Lo que entiendo,
Pero la vergüenza y esta maldita confusión
Me impiden abrir los ojos y declarar
No equivocarme
Y de una vez por todas apuntar al enemigo.

(¿Cuál es la clase de injerto que prepara, cuál
El sentimiento que se copia?).

No existe sino una sola respuesta para aquel que entregó
su vida
No existe sino un solo e inefectivo grito para quien
como tú
mira a los lados y aparenta serenidad.

(De *O un cuchillo esperándome*)

EDUARDO CHIRINOS

El tigre más poético

Cuenta la leyenda que a fines de los setenta había un grupo de poetas de una universidad particular peruana, que se hacía llamar «Los Tres Tristes Tigres». Estamos hablando de Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos. De los tres, el que destacó sobremanera en poesía fue el último de los nombrados.

Hablar de la vasta y elaborada producción poética de Eduardo Chirinos (Lima, 1960) es una empresa casi imposible en un espacio reducido. Desde

su primer poemario, *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), hasta su premiado *Breve historia de la música* (2001), pasando por *Archivo de huellas digitales* (1985) y *Rituales del conocimiento y el sueño* (1987), el poeta demostró que sus intereses temáticos excedían los de un simple «reflejo» de la violencia política que atravesaba el país en la década de los ochenta. Más bien se arriesgó a un enfrentamiento (pero también un diálogo) con la tradición poética occidental, en el camino de forjarse una línea propia de entendimiento y liberación a través del trabajo poético.

Hoy, luego de más de una veintena de libros publicados, varios premios internacionales en su haber y un puñado de traducciones y antologías claves realizadas, no exageramos un ápice si afirmamos que Chirinos no es sólo el mejor poeta de su generación, sino también uno de los más importantes poetas peruanos vivos. Sus congéneres, en muchos casos, se extraviaron en condicionamientos de orden extrapoéticos. Aunque es posible que algunos de sus libros —sobre todo los de la primera etapa de su producción— no estén exentos de preocupaciones políticas auténticas.

Con Chirinos tenemos, con seguridad, una noble garantía: todo tema, toda indagación, toda forma que toque estarán siempre impregnados de poesía de gran calidad. Sus textos lo refrendan.

DOVEGLION

Solía poner comas entre palabra y palabra.
«Para regular la densidad del poema», decía,
para saborear cada vocablo, como Seurat
saboreaba cada gota de color en el lienzo. No
era excentricidad, tampoco exhibicionismo;
el suyo era el más puro amor a las palabras.
Pude haberlo conocido: murió cuando llevaba
cuatro años viviendo en Nueva Jersey (él
llevaba sesenta viviendo en Nueva York),
pero jamás escuché su nombre. Los poetas
no tienen nombre. Sólo escriben unos versos,
se mueren como todo el mundo. Y se sientan
a esperar. Él esperaba en el segundo piso
de una librería, en una mesa de novedades
(que será mañana una mesa de saldos). Allí

estaba: paloma-águila-león escapado del
trópico, acogido por la más franca tiniebla,
sonriendo y sonriendo ante mi confusión.
«¿Es usted un poeta hispano?». No, me dijo.
En casa los más viejos hablaban español
y los más jóvenes contestaban en tagalo.
Pero yo prefería poner comas en inglés.

(De *Mientras el lobo está*)

DOMINGO DE RAMOS

Pastor de intensidades

La poesía de Domingo de Ramos (Ica, 1960) ha mantenido un nivel de regularidad difícil de encontrar en otros miembros y allegados al grupo Kloaka. Es más, se diría que desde su primer poemario, *Arquitectura del espanto* (1988), su producción no ha hecho más que profundizar y radicalizarse en el sentido de asumir la intensidad poética como una bandera de lucha inalienable. Si bien para oídos que buscan sentido antes que significado —interesante diferenciación de Reynaldo Jiménez—, su poesía puede haber abandonado la experimentación; para otros, su proceso ha sido simple y honesto. Estamos frente a un poeta que valora más la expresión, la tensión extrema de su voz, que la exploración e investigación formales o temáticas.

Dentro de su trayectoria productiva, muchos coinciden en que *Pastor de perros* (1993) es su poemario más equilibrado y logrado. En este libro De Ramos se divorcia naturalmente de la normatividad y aun de la lógica formal, no para entregarse a un extenuado surrealismo, sino antes a un realismo sucio con plenitud de imágenes poderosas, impactantes, y desgarramientos existenciales emanados desde lo más íntimo de una identidad migrante y escindida.

DEL PADRE

**Irremediamente Faustino quebró su arco
Rebuznándose en la mar en su pequeño bote
orlado de anchovetas que le ceñían el pecho**

mientras la espuma subía como alcatraz torpe
sobre las rocas y se fue partiendo percutiendo
como dos alas la ambarina luz del sol
gimiendo una imprecación inaudible
a modo de soplo como viene el hombre después de inundar
a la hembra a destrozarse con las aguas un día antes
en las reseca playas en que por primera vez
vi su negra elegancia
y ya no tengo memoria de él con su arco quebrado
sobre las hélices que suben y bajan en su pecho
Y que ahora duermen para siempre Fue mi padre un buen
[tiempo
en que no creía en ellos Oh consolá consolá me decían antes
los yerros de los vientos al dibujar mi sombra
Qué falsía qué fachada qué cacharro Esa la mía la venérea alta
con que se cubre el rostro de aquel que más quiero
Y qué sentido tienen ya las cruces del camino
qué de los pies áureos resplandeciendo incivilizados
bajo la tierra?
Ya su nombre no resuena no gotea. Y yo ya aprendí a cortar
[redes
a ser fuerte como esposa y deslomado de oficios
golfeando en esta barca las entrañas de la luna
como un animal montaraz escupiendo a la multitud
No sé más que inclinarme en el largo viaje que me espera
Irremediamente Faustino fue mi padre irremediamente
Yo lo sentencio.

(De *Pastor de perros*)

ROSSELLA DI PAOLO

Entre la sencillez y la sutileza

ROSSELLA DI PAOLO nació en Lima en 1960. Comenzó su carrera literaria a muy temprana edad, escribiendo cuentos para niños que se representaban en funciones de títeres. Al entrar en la adolescencia fue ganada por la poesía y respondiendo a ese llamado estudió Literatura en una universidad privada.

Ha publicado cuatro poemarios: *Prueba de galera* (1985), *Continuidad de los cuadros* (1988), *Piel alzada* (1993) y *Tablillas de San Lázaro* (2001).

La poética de Di Paolo tiene una posición insular dentro de su generación. Por lo menos en un plano inmediato y tangible, su producción poética está en las antípodas de la posición «comprometida» y politizada del grupo Kloaka y sus adláteres. Caracterizan su registro el cuidado formal, la economía verbal y un mood algo naif matizado con una intensidad bastante dosificada. Poemas breves, casi como haikus profanos que rezuman una belleza eufónica y un leve misterio muy agradable y fresco al lector.

CUADRIVIO

¿oyes ese ruido?
son ellos
ellos que no dejan de llegar interminables
por los cuatro costados
ojo descolgado babas el pie en el aire
y el ruido feroz que salta de sus manos
y los envuelve como fuego
puertas cerradas ventanas cerradas nadie en la calle
son la cohorte de los apestados los mendicantes
los que hacen sonar entre sus dedos
poemas de amor no atendido
tablillas de San Lázaro

(De *Tablillas de San Lázaro*)

IVÁN GARCÍA

POSPONER 1

El mundo aplaza ocho minutos,
Cada segundo en su larga aguja
Sostiene un único y delgado pensamiento
De la oscuridad, emergen paulatinas
Polaroids pinchan las paredes
Incoherentes

Abro y cierro las pestañas,
Alas de los ojos.
¿Qué mueven en el
Polvo? Aire, de hilos negros
Estoy cosida a la misma
Instantánea, en esta habitación

Anzuelos de kohl todavía
Atrapan tu mirada, o garfios
Perezosos en el cerebro,
Qué poderosos arañan los muros
Sordos, ciegos, testigos blancos.
Cuatro gigantes verticales

Nos juzgan, inútiles
La mirada de uñas,
El rastrillo de ojos,
Peinando la luz,
Desenredando tu pelo,
Tanto te he mirado

Los párpados hechos
De la fina tela de las flores, dos pétalos
Traspassados de luz fetal,
Traslucidos y ensangrentados,
Nerviosos me protegen
Del mundo, es todo lo que tengo.

POSPONER 2

El
Increíble murmullo vascular,
Subterráneo de sangre púrpura
Suntuosa de la antigua Roma,
La sucia catarata de sueños,
Me diluye

En el barco que navegan mil pobres, alguien
Abre una brecha, de personas, me cortan
En África, un pasajero
Violento abre las ventanas, el aire
Blanco de la conciencia, explota
Como el oxígeno lo veo —todo

Ha caído. Solo
Continúa una idea, tiembla
Irresistible,
Retorcida en el suelo de las serpientes,
Huérfana incapaz de nombrar
Un asesino

Duerme bajo una tonelada negra
De tierra. Una palabra
Que oculta en el barro de Sierra Pelada, brilla como el
Oro. Rezo todo lo que he escrito horizontal en mi sábana
De papel, blanca ¿Qué mago me eleva,
Egipcia en mi pequeña muerte?

Reversible y cotidiana
Sorbo del frío vaso
De agua, en mis labios
De vidrio, las primeras palabras
Invertebradas vienen de la noche.
Me pertenecen.

SNORRI HJARTARSON

DENTRO DE VERDES BOSQUES

Quiero perderme lejos
lejos dentro de verdes bosques
en el santuario de los árboles

y crecer ahí como un árbol
olvidado de mí mismo, hallar
paz en profundas
raíces y fuerza
en jóvenes hojas ávidas de luz

otear luego otra vez
con la sabiduría de los árboles
la razón de los hombres vacilantes.

DESOLADOS ESPERAN LOS CAMINOS

Desolados esperan los caminos en el bosque
a tus pies ligeros
quieto espera el viento en la oscuridad
a tus rubios cabellos
silencioso espera el arroyo

INN Á GRÆNA SKÓGA

Ég vil hverfa langt / langt inn á græna skóga / inn í launhelgar trjáanna
// og gróa þar tré / gleymdur sjálfum mér, finna / ró í djúpum / rótum
og þrótt / í ungu ljósþyrstu laufi // leita svo aftur / með vizku trjáanna
/ á vit reikulla manna.

a tus calurosos labios
la hierba espera húmeda de rocío
y los pájaros callan en los árboles

nuestros ojos se encuentran

entre nosotros vuelan tordos negros
con el brillo del sol en sus alas

HAN LLEGADO LOS DÍAS

Han llegado los días
de los que dices: no me gustan

La luz del sol la hierba
y la canción en los árboles palidecen

Se oscurece de lluvia el día
y la niebla oculta el camino a la taberna

Nadie viaja contigo
y comes tu pan y tu vino solo

En tu lecho escuchas
los pasos del sueño acercarse y desaparecer

AUÐIR BÍÐA VEGIRNIR

Auðir bíða vegirnir um skóginn / eftir léttum fótum þínum / hljóður
bíður vindurinn í dimmunni / eftir björtum lokkum þínum / þögull
bíður lækurinn / eftir heitum vörum þínum / grasið bíður döggvott
/ og fuglarnir þegja í trjánum // augu okkar mætast // milli okkar
fljúga svartþrestir / með sólblik á vængjum.

Lo poco que posees
puede ser quitado: fue dado por nada

Por nada, por nada murmura la noche
y las estrellas detrás de las nubes

Pídele al ángel y las siete estrellas:
¡Golpeen oh golpeen mis apagados ojos con luz!

VERSIONES DEL ISLANDÉS DE OSVALDO ROCHA

KOMNIR ERU DAGARNIR

Komnir eru dagarnir / sem þú segir um: mér líka þeir ekki // Sólskinið
grasið / og söngurinn í trjánum blikna // Það dimmir af regni / og
þokur byrgja veginn heim að kránni // Á ferð með þér er enginn /
og einn neytir þú brauðs þíns og víns // Í rekkju þinni heyrir / þú
skóhljóð svefnisins nálgast og hverfa // Það lítið sem þú átt / mun
tekið: til einskis var það gefið // Til einskis einskis þylur nóttin / og
stjörnurnar sjö á bak við ský // Bið engilinn og stjörnurnar sjö: / sláið
ó sláið haldin augu mín ljósi!

La figura del poeta *rockstar*

ERICK VÁZQUEZ

La muerte de la poesía no será apresurada por ningún lector melancólico, parece justo asumir que la poesía, en nuestra tradición, cuando muera, será por propia mano, asesinada por la fuerza de su propio pasado.

HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*

LA REVISTA *VICE* publicó recientemente un artículo acerca de las drogas y los poetas; se trata de una serie de entrevistas a poetas del país, poetas jóvenes (según la referencia de edad de las instituciones culturales, los escritores son jóvenes hasta antes de los treinta y cinco años). Las preguntas giran alrededor de los usos, preferencias y anécdotas. El objetivo de las entrevistas era indagar acerca de «la relación entre la droga y el mapa literario del que forman parte [los autores incluidos]». ¹

Las drogas son un tema central para este tiempo, porque nunca se habían producido tantas drogas en la historia y, sobre todo, porque nunca como ahora su mercado había absorbido transnacionales, gobiernos e individuos. En México es imposible no ver la brutal importancia del tema. El deseo de drogarse es algo bien curioso, y es una buena idea interrogarse al respecto con poetas que son, en principio, quienes tienen algo que decir, algo distinto a lo que diría un abogado cocainómano, un albañil marihuano o un diputado con todo lo demás. Pero en estas entrevistas las respuestas en nada se distinguen de cualquier otro entusiasta consumidor de drogas. ¿Qué aprendemos con el artículo? Que todos los poetas se drogan, o por lo menos eso afirman los que fueron entrevistados con sobrada zalamería por Juventino Montelongo. Que a veces las drogas sirven para escribir y a veces no. Algunas anécdotas de vómito en los baños.

1. «La fiesta somos nosotros», de Juventino Montelongo, en *Vice* en línea, 29 de enero de 2015.

Y nada más. ¿Hubiésemos obtenido la misma conclusión preguntándole a diseñadores gráficos o a cualquiera otro? Sí. Esto se explica porque el acento del artículo no está puesto en la relación con la poesía y las drogas sino, como su título dice, en el poeta y la fiesta. El acento está puesto sobre la figura del *rockstar*.² Y hay definitivamente una congruencia entre la mayoría de los entrevistados —Elma Correa, Óscar David López, Feli Dávalos—,³ un uso deliberado de la imagen, un uso de la actitud, la máscara, para decir cosas. Un juego de provocación y payasada. Esta actitud irónica viene acompañada de una irreverencia hacia la poesía misma.

El artículo de *Vice* me hizo eco cuando le pregunté a una amiga, joven poeta, si le gustaba Wordsworth, y su respuesta fue una carcajada. Esa carcajada no quería decir: «No, no me gusta Wordsworth, es un poeta ridículo». Tampoco quería decir: «Qué pregunta tan bobá, por supuesto que sí». Esa carcajada quería decir que la propia pregunta era absurda porque estaba absolutamente fuera de la cuestión considerar uno de los poetas fundadores de la tradición a la que ella pertenece, por lo menos en nomenclatura. Esta postura es parecida, por ejemplo y con sus respectivos matices, a la que adoptan José Eugenio Sánchez,⁴ Héctor Villarreal,⁵ o Fausto Alzati en sus poemas y entrevistas.⁶

2. No hay en el *Diccionario de la Lengua Española* una definición de *rockstar*. El *Merriam Webster*, en 2006, consideró su inclusión bajo la definición de «alguien con carisma para atraer popularidad», según su editor, James Lowe. Katherine Martin, la editora del *Oxford English Dictionary* —en donde tampoco ha sido incluida la palabra—, considera que *rockstar* «se trata por completo de una imagen. Por eso se usa comúnmente con una intención satírica» (*The New York Times*, 26/03/2006). Según el *Urban Dictionary*: «Dícese de quien se engancha en fiestas intensas, incluyendo grandes cantidades de alcohol, drogas y sexo». La traducción es mía.

3. Con la notable excepción de Horacio Warpola, que es un caso aparte en el uso de metáforas enrarecidas para expresar la subjetividad de la invasión en los cuerpos de lo virtual, el poder transnacional, el léxico de los laboratorios.

4. «Y no podía cerrar su pantalón / no podía caminar / carajo / era una vida realmente triste la del hombre de la verga grande / sufría: no tenía inspiración». José Eugenio Sánchez, *Noche de estreno*.

5. «Somos una película de Ripstein, pero sin Ripstein, / somos un *Amores Perros*, pero sin perros y sin amores. / Somos un *Y tu Mamá también*, pero sin Hipsters. / Somos retaguardia en la Ciudad de Vanguardia, / una rima de Arjona, pero con Arjona. / Ayúdenos, Señorita Laura». Héctor Villarreal, «Señorita Laura», en *Glorieta de Vaqueritos*, Ed. Mono.

6. «En este librito, que bien puedes guardar o tirar, o usar para prender el bóiler,

Esta actitud irónica parece ser la figura que está en vías de predominar en la escena de la poesía joven mexicana, así como ya lo hace en el campo del arte contemporáneo desde hace por lo menos veinte años. Poetas que se llaman a sí mismos poetas pero que dicen que no hacen poesía, artistas que se autodenominan tales pero que dicen que el arte ha muerto.

La poesía es un oficio proverbialmente difícil, el más difícil de entre los diversos géneros literarios, por sus exigencias de precisión, por decir lo obvio. Además, estoy convencido de que un poeta involucra una subjetividad de lo más particular, seguramente más extraordinaria que la que exige la narrativa, en la que habitamos con mayor naturalidad, y, sin embargo, en la población de escritores jóvenes las filas de la poesía son mucho más nutridas que las de la narrativa y, huelga decir, del ensayo. Una de las razones para este dato demográfico, que se puede comprobar con facilidad visitando el catálogo de autores jóvenes de cualquier editorial nacional, es sin duda la reciente invención del verso libre. Es la misma situación en las artes desde la aparición, también bastante reciente, del arte conceptual. No es entonces ningún accidente el paralelismo entre poetas y artistas contemporáneos; se explica, bien que parcialmente, por el hecho de que ambas han devenido disciplinas que, en palabras de Eric Hobsbawm, «están de moda porque es fácil y porque es algo que las personas sin habilidades pueden hacer [...], es decir, tener ideas, sobre todo cuando no es necesario que sean buenas ni brillantes». ⁷ La gran, la abismal diferencia es que en el campo de la poesía no hay dinero de por medio, y en el arte contemporáneo se trata de carreras que pueden llegar a ser muy lucrativas.

Poetas que se llaman a sí mismos poetas pero que dicen que no hacen poesía

hay poemas y estas palabras que ahora lees procuran, sin querer queriendo, decirte lo siguiente: escribe la poética de tus días, así tal cual, al chile». Con respecto a su libro *Poemas perrones pa' la raza*, en *El Informador*, 5 de febrero de 2015.

7. *A la zaga*, de Eric Hobsbawm. Crítica, Barcelona, 1999.

A primera vista pareciera paradójico, y hasta de una contradicción alentadora, el hecho de que los poetas se multipliquen en un país en crisis, y que lo hagan en un estilo de festivo desembarazo de la tradición que los hizo posibles, pero mi percepción es que el fenómeno no es contradictorio en absoluto, que se trata de una sintomática coherencia con las relaciones sintácticas entre una población y sus símbolos, su lengua, y, como síntoma, está muy lejos de ser alentador.

La postura irónica del artista se adoptó, después de dos mil años desde la escuela del cinismo griego, por los poetas y filósofos del romanticismo alemán en el siglo XIX, pero la referencia actual es mucho más reciente: es la lucidez frívola de Andy Warhol, que marcó indeleblemente el camino que un artista contemporáneo habría de tomar si quiere sobrevivir en un mundo donde ya no hay salida. Warhol no es el signo triunfante de un artista que navegó salvo las leyes nuevas del mercado: es el signo de que la maquinaria del sistema social económico —que desde el neoliberalismo establecido en los años setenta sofocó los sueños de libertad de los sesenta— sigue pujante.

David Foster Wallace tenía muy explícitas reservas ante estas manifestaciones de la ironía: «Cualquiera con la suficiente bilis herética para preguntarle a un ironista por sus verdaderas convicciones termina viéndose como un histérico o un estirado. Ahí yace la opresión de la ironía institucionalizada, del rebelde exitoso: la habilidad para censurar la cuestión sin abordar el tema es un ejercicio de la tiranía. Es el uso de la misma herramienta para exhibir al enemigo y para protegerse a sí mismo». ⁸ ¿Protegerse de qué? Una respuesta posible puede ser: protegerse de la vergüenza. Una posición de resguardo, un cinismo que se siente necesario para poder llamarse poeta sin morir de la risa. Decir «Soy poeta» es tan extravagante como decir «Soy filósofo», porque no produce dinero, poder ni nada útil en una sociedad donde nada más parece tener importancia. La ironía sería una respuesta a la angustia, si no la angustia de trascender el canon, como insiste Bloom, ⁹ por lo menos sí la angustia de parecer ingenuo, sentimental,

8. David Foster Wallace, citado por Matt Ashby y Brendan Carroll en *salon.com*, 13 de abril de 2014.

9. Esencialmente, lo que Bloom dice en su teoría de la influencia se puede resumir en una de las fórmulas propias de la escuela francesa que tanto aborrece: si rechazas la influencia del canon (es decir, Shakespeare), no eres un revolucionario ni un rebelde cultural, sino un pasivo sufridor de la ansiedad, la angustia de haber nacido después de William Shakespeare.

en una época en la que ser poeta es cursi, ridículo, cuando la única opción aceptable como artista es tratar de escandalizar a la burguesía.

Una segunda respuesta es la muy compleja razón de que la poesía es, desde el siglo XIX —con la línea que empieza a trazarse en el romanticismo inglés, pasando por la invención del verso libre con Whitman y Mallarmé y que culmina verosímelmente con Allen Ginsberg—, un oficio que debiera llamar a un muy singular ejercicio de escucha. Una escucha que se opone en términos lingüísticos a la obediencia. Lo opuesto a la obediencia no es la desobediencia —que no es sino, las más de las veces, la confirmación de la autoridad. Lo opuesto a la obediencia es la crítica, que en este caso significa llanamente no tomar las palabras tal cual nos fueron dadas. La obediencia se parece mucho a la pureza. La desobediencia, en el sentido de crítica, se parece mucho a la investigación. La actitud irreverente de Wordsworth y Coleridge ante la poesía, al utilizar vocabulario e imágenes populares en lugar de las referencias clásicas, transfiguró el ejercicio de la poesía y sus valores; el deliberado rechazo de la métrica y la dislocación de la grafía en la página por Mallarmé, como un gesto estético y político, resultó en un nuevo lenguaje, y Ginsberg absorbió la brutalidad ordinaria de una sexualidad explícita para hacer visiones que hablan, coherentes, de la nueva metafísica de la ciudad moderna. En todos estos casos la irreverencia y la ironía no son ejercicios para ocultar la persona y el trabajo del poeta bajo un espectáculo vacío: todo lo contrario, son honestas y comprometidas posiciones para con su realidad. No se trata de esperar a otro Mallarmé, de aspirar a ser el nuevo Walt Whitman ni nada por el estilo, simplemente estoy diciendo que esta ironía juguetona que se presenta como subversión desfachatada entre los poetas jóvenes no es



Es decir, si rechazas inscribirte en la tradición clásica, la confirmas en tu incompetencia. No hay de otra, debes confrontar el fantasma de tu padre literario (la influencia esencial de Bloom para el sentimiento de angustia es Sigmund Freud, para quien, dicho sea de paso, las drogas son una opción para soportar el dolor, el dolor de la pérdida y de no poder realizar los propios deseos). Helen Gardner respondió a la postura de Harold Bloom diciendo que su perspectiva «hace del poeta un miembro de una familia y mundo puramente literarios, absorbido por completo en su autoconsciencia como poeta, haciendo poemas a partir de otros poemas, en lugar de tratarse de alguien en el asunto de estar vivo, comunicando su experiencia del mundo y los valores que en éste encontró a través del arte en sus formas y leyes aprendidas por un amoroso estudio de los poetas del pasado». *The Charles Eliot Norton lectures 1979-80*, de Dame Helen Louise Gardner, Harvard, 1982.

ninguna subversión; es, muy por el contrario, el signo de una sumisión que amenaza con englobar el grueso de las manifestaciones artísticas contemporáneas. ¿Sumisión a qué, obediencia a qué? A lo que muy expresamente se instituyó como una política cultural en Europa desde que el imperio británico, primero, y el sistema económico político desprendido de éste, después, pretenden con toda claridad: lo que ahora conocemos como neoliberalismo en su expresión más manifiesta, una estrategia del poder que se opone franca a la diferencia subjetiva que proponen las artes desde el nacimiento del mismo imperio. No es una coincidencia que este acto de resistencia vital en que la poesía ha devenido —que el mismo Freud equiparaba a las drogas en el poder para soportar el dolor que las decepciones del vivir conllevan— haya nacido a la par del imperialismo británico y la revolución industrial, así como tampoco ha sido coincidencia que esta resistencia se haya vuelto más rabiosa con el fracaso de la primavera europea —notablemente con Baudelaire, Rimbaud y Matthew Arnold— hasta alcanzar grados de exasperación estética y política que no tenían nada de radicales si se considera que se sucedieron al mismo tiempo que el nacimiento de los totalitarismos y las dictaduras de principios del siglo XX.

Lo inapelable de las manifestaciones de poesía joven, con sus sarcasmos, sus gestos deliberadamente antipoéticos, su puritana comedia alejada de lo sentimental, radica en que, como advierte Wallace, llevan consigo la defensa de su postura, por insostenible que pueda llegar a ser, pues responden de antemano a cualquier crítica diciendo: «El problema es tuyo, por anticuado, porque te tomas demasiado en serio»; o bien, justo como en el arte contemporáneo: «Si te irrita es porque el poema te ha reflejado en tu vacuidad, y ha cumplido su función haciéndote sentir algo, aunque sea rechazo», o sencillamente: «No lo has entendido», y si sólo te hizo reír, pues qué mejor, necesitamos un descanso de este mundo cruel. Qué duda cabe. Pero si de comedia irónica se trata, es preferible recurrir a Louis C. K., que hace reír justamente porque desnuda el absurdo de un sistema social donde cada vez es más difícil amar y sobrevivir la soledad, aceptarse en el ridículo de la propia miseria, sin evasivas, sin autocompasión •

A la busca de Rilke en el Museo Metropolitano de Arte

(Luego de leer *Torso arcaico*)

LOLA KOUNDAKJIAN

Una tarde de domingo, el último indolente fin de semana del verano, me escapé hacia los frescos, luminosos pasillos de aquella institución de arte. Iba en busca de Apolo o de Rilke.

En el ala helenística y romana encontré Hermes, Eros, Hércules, descabezados torsos de jóvenes, centauros, atletas y héroes. Di vuelta alrededor de cada estatua y féretro, y leí las cédulas y descripciones.

Ya en desesperación, le pregunté a la vigilante, pero ella no tenía ni idea.

Lo busqué en un *cubiculum nocturnum* (o sea un dormitorio), en galerías, en los rostros y lentes de las cámaras de los turistas, al fin lo encontré mediante una ayuda a la antigüita, la humilde asistencia del empleado del mostrador para información.

Había dos Apolos aquí. Uno más deteriorado que el otro, uno un poco más alto, uno todavía recargado contra el bloque de mármol, uno con más genitales intactos, con más definición del área de la cadera, con ambos pies, y perfectos dedos y uñas de los pies.

La turista japonesa fotografía a su amiga que agarra, o tal vez cubre, los genitales; oigo al guardia reír muy fuerte. Hombres, mujeres y niños deambulan, pocos se detienen a mirar el torso sin cabeza, pocos leen

la cédula, pocos reconocen que éste era Apolo, que éste era el dios de la música y la poesía, hijo de Zeus, padre de Orfeo, uno de los doce Olímpicos, *Dii Consentes*. ¿A quién le interesan esos dioses menores y héroes cuando Apolo está en la sala?

Y aún no encuentro a Rilke, un hombre que al menos en cierta forma o manera lo representa, su esencia, o a un hombre que haya leído su obra, un hombre consciente de ese dilema llamado crisis de edad madura o de media carrera.

Me pregunto: si arranco un pedazo de papel, escribo en letras mayúsculas negritas RILKE, y lo sostengo a la vista, se detendrá alguien y hablará conmigo, se sentará a leer conmigo ese poema, me hará preguntas al respecto, quizás intercambie algo acerca de sí mismo, una revelación hallada mediante este encuentro.

Si alguna respuesta a la más íntima interrogación del humano ha de hallarse en la Tierra, puede ser en estos pies, o en otra obra de arte, en este museo o en uno semejante, en esta ciudad o en otra metrópoli como las muchas que hay en este o en otros continentes.

*Y hoy su torso
todavía está infundido de brillo en su interior
como una lámpara, en la que su mirada, ahora baja,
esplende con todo su poder •*

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE BENJAMÍN VALDIVIA

Las reticencias de Valadés

SERGIO CORDERO

EDMUNDO VALADÉS y yo fuimos invitados al Encuentro de Literatura de las Fronteras que se realizó en Tijuana, Baja California, del 30 de junio al 2 de julio de 1988. Yo participaría en una mesa redonda con una ponencia titulada «Aspectos sociohistóricos de la creación literaria en la zona Norte». Él iba a moderar la mesa. Las actividades se efectuaron en el Centro Cultural Tijuana (Cecut) y las ponencias se publicaron al año siguiente en el volumen colectivo *Literatura de las fronteras / Border Literature*, coeditado por el Instituto de Cultura de Baja California y la Universidad Estatal de San Diego. (Actualmente se puede consultar en internet: goo.gl/53E49C).

Los jóvenes escritores sonorenses veían en el veterano cuentista a un maestro y precursor, a pesar de que hacía muchos años había salido del puerto de Guaymas, donde nació en 1915, para irse a la Ciudad de México y desarrollar en la capital del país su carrera periodística y literaria, dentro de la cual debe incluirse su trabajo como director de *El Cuento. Revista de Imaginación*. Pero, como dijo en esa ocasión el ex rector del Colegio de Sonora, el novelista, cuentista e historiador Gerardo Cornejo Murrieta: «Estamos recuperando a Valadés».

De regreso al suntuoso hotel donde los organizadores nos hospedaron, don Edmundo y yo conversamos brevemente. Descubrí que, a pesar de lo mucho que el desarrollo de la narrativa mexicana del siglo XX le debe al autor de *La muerte tiene permiso* (FCE, 1955), él consideraba que su trabajo, aunque pudiera ser importante, era sólo una entre muchas aportaciones.

—Con la revista *El Cuento* —me dijo entonces— lo único que hago es abrir páginas, abrir puertas, abrir ventanas con la idea de dar a conocer escritores jóvenes o maduros. Sería gratisísimo para mí poder decir que soy el responsable; sería un orgullo, pero sería una vanidad acreditar algo que no me corresponde, que no merezco. Soy parte de muchos elementos, de muchas revistas, de mucha gente que, como yo, trata de difundir la literatura. Soy parte de un todo.

—¿Cree usted —le pregunté— que el desarrollo de la narrativa mexicana hubiera sido igual de no haber existido la revista *El Cuento*?

—Es posible. Por qué no. No soy el único, insisto. Hubiera habido otros medios. Un estímulo ayuda en un momento dado, pero no es decisivo. Una literatura que empieza a crecer y proliferar va a crecer y proliferar de cualquier manera.

Para Valadés la literatura consistía, sobre todo, en una cuestión de rigor y de crítica constantes. Basta echar una ojeada a la sección de correspondencia de su célebre revista para ver la cátedra que les impartía, amablemente pero con franca objetividad, a los numerosos aspirantes a publicar en sus páginas y de la que no se salvaban ni los autores de renombre y con trayectoria.

A modo de ejemplo, analicemos los siguientes extractos de *El Cuento*, tomados un poco al azar de la sección «Cartas y envíos», en la edición correspondiente al número doble 105-106 (enero-junio de 1988): «En los tres cuentos breves que nos envía, usa ahora el truco de ocultar datos para sorprender al lector en el cierre de cada relato» (p. VI); «La historia resulta, en sus incidentes, un poco verosímil y con un desenlace desvaído» (p. XII); «...si usted intelectualiza (juzga, explica, aclara, toma partido), deja escapar la atención del lector, esforzada en pensar cuando está dispuesta a sentir» (p. XIII); «Su texto de mayor extensión que nos envía tiene mucha paja, intromisiones autorales, y no logra la creación convincente de un mundo fantástico» (p. XVIII); «Su texto tiene mal sustento: una anécdota menor que tiende más al chiste» (ídem); «Guardé los adjetivos para cuando sean indispensables, reduzca el uso de adverbios. Por ahora, las realidades que cuenta están excesivamente adornadas, no se ven bajo el ropaje barroco» (p. XX); «No mezcle usted lo suyo con lo de él, pues no se trata de autobiografía, sino de la creación, nada menos, de un personaje con sus experiencias propias. Tiene que apretar el texto y profundizar» (ídem); «...produce mucha paja, vaguedad en la intención, que están causadas por el énfasis constante, pleonasmos y redundancias. Nos da, de muy lejos, un personaje interpretado, juzgado y movido por la autora» (p. XXI), etcétera.

Como puede verse, el vicio más persistente que él encontraba en muchos esbozos narrativos, aparte de las fallas de redacción y sintaxis y de la falta de limpieza en la presentación de los textos, consistía en que los aprendices de narradores no lograban discernir la distancia que existe entre palabras y acciones, entre autor y narrador, entre realidad y ficción; no lograban separar los hechos y el juicio de valor que éstos producen, lo cual se consigue volviendo las palabras totalmente transparentes y directas para que, de ese modo, los personajes sean definidos por lo que hacen y dicen y no por las opiniones del autor.

Frecuentemente, Valadés encontraba que los aprendices de cuentistas tenían buenas *ideas* para escribir ficciones breves, pero no contaban con la suficiente destreza técnica, ni con una conciencia formal lo bastante cultivada para convertir sus borradores en verdaderos *cuentos*. A esto yo quisiera añadir, desde mi experiencia de muchos años coordinando talleres, que la mayoría de esos incipientes creadores no considera importante adquirir un sólido oficio literario para convertirse en un gran escritor, cree que basta con tener una gran idea, una idea muy original, que incluso pudiera resultar lucrativa. Dicho de otro modo: ellos tienen muy claro a dónde quieren ir, pero no saben cómo llegar. Además, obsesionados por el supuesto valor de su idea «original», rechazan cualquier preceptiva, doctrina o crítica que pudiese «adulterarla». En el fondo no pueden ayudarse solos, pero tampoco quieren ayuda externa; sólo buscan que el coordinador les pase sus «contactos» para relacionarse rápidamente con el medio literario.

Al respecto, don Edmundo pensaba que, mientras más personas se dediquen a la literatura, habrá más posibilidades de que surjan uno o varios grandes escritores. Pero advertía que ni los tutores literarios ni el acceso a revistas ayudarán al escritor si él no se ayuda primero.

—Depende de los propios escritores —subrayó—. Los que están apegados a su oficio, los que tengan la pasión de escribir, los que sean sinceros, los que tengan espíritu de autocrítica, los que estén más apegados a su tierra, a su entorno y a sus gentes y los que tengan la emoción de inspirarse en todo ello, van a llegar más lejos.

Percibí que Valadés intentaba escudarse en consideraciones un tanto generales, así que llevé el diálogo a un terreno más específico:

—Maestro, ¿considera que se ha venido dando un importante movimiento literario, en especial de narrativa, en la zona Norte del país?

—Creo que se está dando. Por primera vez, los escritores del Norte están ganando una proyección creciente a nivel nacional. Hay mucha inquietud. Los mismos escritores norteros están redescubriendo el Norte. Antes veían hacia la Ciudad de México, pero ya han aprendido a ver su propio ámbito, lo están rescatando y nos lo están revelando. Es una generación nacida en este territorio, interesada en él y que tiene sensibilidad para explorarlo, capturarlo y revertirlo.

—¿Cree que este movimiento llegue a alcanzar la trascendencia que, en los años cuarenta y cincuenta, tuvo el movimiento de narrativa jalisciense del que surgieron Yáñez, Rulfo y Arreola?

—Es muy posible. Una literatura nacional está integrada por muchos escritores. Cada uno conquista un sitio diferente. Como en la geografía del Norte, hay altas cimas, pequeños cerros y remansos. Ahí están, los podemos

ver. La aspiración de todo escritor es llegar a la cima, pero eso no se puede calcular. Puede surgir de aquí como surgió Rulfo de Jalisco. O puede salir de Yucatán. Si hay una ebullición literaria, si hay muchos jóvenes trabajando el oficio, es lógico pensar que alguno salga y logre la gran obra.

—¿Tiene usted una lista de jóvenes narradores por cuyo futuro pondría la mano al fuego?

Valadés guardó silencio un momento, me miró y esbozó una leve sonrisa:

—Sí, sí la tengo —dijo por fin—, pero no a la mano, digamos. Mi memoria es tan frágil...

A la distancia de los años, comprendo las reticencias de Valadés con respecto al futuro de la narrativa mexicana en general y, en particular, del *boom* nortero, movimiento literario que en aquellos años estaba en pleno auge, que era visto por muchos con un enorme optimismo y que no tardaría en mostrar señales de agotamiento.

En la década de los noventa, una nueva generación de escritores norteros, con menos talento y oficio que sus predecesores, pero más hábiles para relacionarse con el medio literario capitalino y las instituciones de apoyo a la cultura a nivel nacional, dilapidaron rápidamente esa herencia que, con su obra, había dejado la generación anterior. Detallo este fenómeno en el prólogo de mi libro *Escrito en el Noreste* (Conarte, Monterrey, 2008).

El autor de *Las dualidades funestas* (Joaquín Mortiz, 1966) murió en la Ciudad de México en 1994. A cien años de su nacimiento y fallecidos también algunos de los principales exponentes del *boom* nortero (el chihuahuense Jesús Gardea [1939-2000], el lagunero Francisco José Amparán [1957-2010], el bajacaliforniano-coahuilense Daniel Sada [1953-2011] o el regiomontano Ricardo Elizondo Elizondo [1950-2013]), se entiende mejor el mensaje de don Edmundo —sobre todo esa advertencia que, cuando yo era joven, me sonó a mera recomendación y que, ya en la madurez, interpreto como una severa profecía: *Ni los tutores literarios ni el acceso a revistas ayudarán al escritor si él no se ayuda primero*.

En el contexto presente, yo podría ampliar lo dicho por Valadés de la siguiente forma: *ni los tutores, ni las revistas, ni los sellos editoriales de prestigio, ni las becas, ni los premios ayudarán al escritor si éste no se ayuda primero, porque, de lo contrario, el lector nunca creerá en él*.

En suma, hay que convencer con obra, no con currículum. A eso se debe que la revista fuera ávidamente buscada por lectores de todos los rincones del país y que narradores mexicanos y extranjeros, famosos o desconocidos, se esforzaran por escribir cuentos dignos de ser leídos en sus páginas •

la utilidad de una cosa

ISMAEL VELÁZQUEZ JUÁREZ

(Marx: El Capital, Libro primero, Cap. I, Mercancía y dinero)

ha
cede ella
un val
or
deus
o

Pero es a utilidad
no flota
por los aires.

Est á cond
ici
o
nada por las

propiedades del cuerpo
de lamer
cancía,
y no existe

al mar
gen
de
el
las.

El cuerpo mismo
de lamer
cancía,

talco mo el hierro,
trigo, diamante,
etc.,

es pu es u
nva lord
e
usooun

bien.

Es teca rác
ter
suyonodependedeque
la a propia ci
ónde sus
propiedad es
útil es
cu es
tea lho

**mbrem uch
oopo. cotra
bajo**

**Alcon side
rar losval
o
res deu sosep res
upon es i emp res
u cará cterd eter minado
cu anti tativo, talcomodo
cena de relojes,
varadelienzo,
toneladadehierro,
etc.**

**L
osvalo
resdeus
o del asme r can
cías
pro por ci
onan lama
teriapa rauna
disciplin aes pec
i alla mer
ce o
lo
gía.**

AVRIL BLANCO

ESTAMPA

Puede que haya perdido la edad de la tremenda luz.

Las dos de la mano hasta la feria cerca de casa.
Nos gustaba mirar los rostros abultados
de las señoras en las canastas giratorias,
en el tren del amor.

Puede que el rumbo se haya estropeado
cuando dejamos de salir juntas de las clases,
cuando no hubo ya
quien susurrara en mitad de la noche.

Puede ser que todo esté roto, hundido.
Tal vez no regrese mil novecientos ochenta y seis,
el día que mamá nos pidió que buscáramos juntas
el cometa Halley en el cielo.

FAMILIA

Aislar de la memoria pedazos de objetos
que se fugan como el resplandor del rayo
cuando pasa entre los dedos.

Borrar esta habitación donde yace
el esqueleto de un elefante: uno que peleó
quemado por la intensa franja amarilla
que dejaron mis padres.

Ser una bestia que grita mientras tacha el camino
de su hermano ganso,
de su madre cebra,
de su padre roca:

saber que en ellos habita un pasado bellísimo,
pero en mí sólo queda un poco de hambre,
una niña mirando por la cerradura.

«Soy un incurable y acaso ingenuo humanista»

Entrevista con Valerio Magrelli

RAÚL OLVERA MIJARES

En esta entrevista, el poeta italiano Valerio Magrelli reconoce que es «un incurable y acaso ingenuo humanista de la vieja escuela». Licenciado en Filosofía por la Universidad de Roma, Magrelli ha sido profesor de Literatura Francesa y colaborador en periódicos y revistas. Traductor de Valéry, Mallarmé, Verlaine y otros poetas franceses, ha publicado principalmente libros de poesía, y aunque dice que «el único deber del poeta es el de responder a la Musa, es decir, a la propia inspiración», desde hace varios años se interesa «por una poesía política o, para mejor expresarlo, civil, o mejor todavía, cívica, a fin de denunciar los desmanes que está padeciendo mi país».

Profesor Magrelli, sé que usted venera profundamente la poesía de Eugenio Montale, autor algo desconocido entre nosotros (no a nivel de expertos y conocedores, se entiende: sin ir más lejos, un compatriota suyo, Fabio Morábito, llevó a cabo justamente en México la traducción de su poesía completa al español). ¿Cuál considera usted que es el mensaje capital en la amplia producción lírica de Montale? En efecto, tengo en mucho la traducción al español de la poesía completa de Montale que en México realizó Fabio Morábito. Respecto de un juicio sobre Montale, la sola idea de reconsiderar qué representa hoy su poesía es tarea poco menos que temeraria. Para expresarlo, valiéndome de una paradoja de Emil Cioran, si es verdad que la peor desgracia para un autor es que lo comprendan, no obstante, Montale fue en mayor medida comprendido que tantos otros. Empero, el riesgo principal consiste en que, actuando de esta manera, se pierden justamente los rasgos más heterodoxos de su escritura. Para dicho objetivo vale la pena acaso remontarse al ensayo

que Andrea Zanzotto (1921-2011) le dedicó bajo el título de *L'inno nel fango* [Himno en el fango] en 1953.

Rara vez la poética del residuo, la excrecencia, el detrito o el desecho lingüístico se encaró con tales extremos. Es un tema recurrente en toda la producción montaleana, que constituye, sin embargo, un núcleo significativo, especialmente en el periodo comprendido entre los libros *El vendaval y otras cosas* (1956) y *Satura* (1971), donde justamente, a guisa de lema, se perfila una intuición que desconcierta: «La poesía y la cloaca dos problemas / jamás discernidos por entero». Desde este punto de vista, podríamos colocar a Montale bajo una nueva luz, aquella, por ejemplo, que considera la agresión crítico-irónica de las diversas vanguardias históricas. ¿Qué sirve de nexo entre las reflexiones excrementicias y la obra de Montale? Poco, pero acaso suficiente como para procurar que no se ciña a esa imagen demasiado tranquilizadora, la cual, en todo caso, parece igualmente sofocarla.

En el último libro de Montale, publicado tras su fallecimiento —Diario póstumo, 66 poemas y otros (en traducción de María Ángeles Cabré, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1999)—, el autor se lamentaba de la situación en aquella época denunciando un universo literario dominado por personas que poco o nada tienen que ver con la idea de la belleza, los llamados *trepadores, especuladores de la palabra o políticos de la pluma*. Montale había recibido todas las distinciones que pueda concebirse y, no obstante, deploraba cosas que no lo afectaban a él directamente, sino a los jóvenes que apenas comenzaban y no figuraban todavía en grupúsculo alguno. ¿Tiene usted algún comentario sobre el particular?

Los malos poetas son como el granizo, las moscas, el aburrimiento o bien el dolor de muelas: siempre han existido y siempre existirán. Lo cual se echa de ver por ejemplo en la *Epistula ad Pisones* [que aquí se ofrece en la versión en el castellano cuasi medieval de don Thomas Tamayo de Vargas Toledano, bajo el título de *Traducción de la Arte Poética de Horacio, Príncipe de los Poetas Líricos*]:

Que como del tocado de la lepra
o de gota coral o de locura
o castigado de Diana ayrada,
assí temen llegar (huyendo lexos)
al poeta sin ánimo y cordura
los hombres que son sabios y prudentes. [...]

Y tal es el que digo y más furioso
que, como un oso bravo, que ha quebrado
la xaula o cárcel donde preso estaba
quanto delante topa despedaçá,
bien assí el enfadoso recitante
de malos versos al idiota y docto
y a quantos hay presentes desbarata.
Y haze que huyan dél como de infierno;
y si por dicha alguno no se escapa,
al desdichado coge entre sus manos
y ahoga y mata con leerle versos,
y aún no se aplacará su sed rabiosa
hasta que convertido en sanguisuela
le chupe quanta sangre el triste tiene
quedando della satisfecho y harto.

A juzgar por la profusión de videos suyos en YouTube, advierto que usted no tiene nada en contra de la idea de llevar la poesía e incluso la gran cultura a las masas. ¿Considera usted que estos dos dominios, el del intelecto y el del espectáculo, son compatibles? En otras palabras, ¿juzga usted que la comunicación entre ellos es factible?

Es cierto, estoy a favor de llevar la poesía hacia el gran público. Todo reside en comprender la manera en que hay que hacerlo. Tengo la esperanza sincera de que la erudición literaria y el mundo del espectáculo resulten compatibles, y considero, además, que la comunicación entre los mismos es una posibilidad. Esto, sin embargo, tiene que darse salvaguardando la calidad de la poesía, sin prostituirla, sin reducirla a un simple producto de consumo. ¿Misión imposible? Quisiera pensar que no, si bien tengo que reconocer que soy un incurable y acaso ingenuo humanista de la vieja escuela. De cualquier forma, hace cosa de dos horas, estando en el aeropuerto de la Ciudad de México, descubrí que la dependienta con quien acordaba la adquisición de dos variopintas calaveras de cartón estaba estudiando el *Orlando furioso* de Ariosto: entonces, ¡debía de haberlo leído completo! Cuando le dije que yo prefería a Tasso admitió que concordaba conmigo: no sólo conocía la *Jerusalén liberada*, sino que le había encantado una obra, por lo general ignorada incluso por los propios italianos, como es la *Aminta*. ¿No es para quedarse sin palabras? Se trata de un caso aislado, es verdad, pero es una maravilla. Por otra parte, mi madre también se dedicaba a la venta de este tipo de recuerdos.

Me imagino que no resulta sencillo ser un estudioso de las bellas letras (en particular las de Francia), un poeta laureado con varios premios incluso y, al mismo tiempo, aceptar invitaciones para participar en eventos encaminados al gran público. Quiero decir no debe de ser fácil hallar el justo medio entre la atmósfera de recogimiento y concentración, condiciones cuasi necesarias para captar la lírica, y el tono banal, en ocasiones exaltado, que exige la televisión. ¿Cómo hace usted para mantener la atención cuando debe presentarse en este tipo de programas televisivos?

Como decía, lo más importante, incluso antes de procurar no venderse, es evitar *devaluarse*. A manera de ejemplo, vea usted el modo como propuse un ciclo de encuentros acerca de la literatura en el Auditorium de Roma, el cual ha de estar en cartelera durante ocho meses, a partir de noviembre próximo, con objeto de introducir a algunos *Novelistas latinoamericanos del siglo xx*: «Dispuestas a manera de charla introductoria a la lectura del texto, las sesiones vespertinas tendrán una duración aproximadamente de una hora. Cada uno de los eruditos convidados analizará ciertas páginas de autores escogidos. Ha de partirse de la ficha biográfica del autor, para pasar luego al análisis literario, concediendo por fin la palabra a la lectura de la obra propiamente dicha. La iniciativa pretende obviar tanto la aridez de los entendidos como el perderse en una suerte de diletantismo, a fin de ofrecer a los espectadores no sólo la posibilidad de conocer ocho clásicos del siglo pasado sino incluso para descender al calor del obrador lingüístico, un espacio tantas veces ignorado por el público».

Este género de contradicciones suele traerme a la memoria la imagen de Escila y Caribdis, dos escollos insalvables ante los cuales naufragaban aquellos bajeles que describe el padre Homero. Se trata de dos peligros, a cual más nefasto, en lo que atañe a los míseros marineros-lectores-espectadores. Por una parte, se halla una literatura que a menudo se presenta bajo un aspecto algo sañudo y pretencioso, como para irritar al público o bien intimidarlo. Por otra parte, encontramos los acostumbrados productos de consumo, capaces de atraer a inmensas multitudes, aunque marcados por una trivialidad desoladora. Es el marco conceptual que definiera Pierre Guiraud en términos de teoría de la comunicación: «Nos aprisiona la tentación de decirselo todo a alguien o bien de no decirle nada a nadie». Por una parte, esto es, tenemos trabajos que requieren concentración y esfuerzo desafiando, sin embargo, al consumidor promedio; por otra

parte, en cambio, productos susceptibles de producir grandes ganancias, incluso primarias, elementales, básicas. Pues bien, a pesar de todo ello, sigo creyendo en la posibilidad de una vía intermedia, capaz de acercar, por lo menos, a una parte del público sin, por ello, desdeñar la erudición.

Me ha sorprendido, de manera sumamente halagüeña, su observación de naturaleza crítica respecto de aquello que aconteció en la ciudad de L'Aquila, con motivo del último terremoto. Fue un error flagrante no intentar reconstruir el antiguo complejo urbano, una ciudad de milenios. Según usted, ¿los poetas hoy tienen el deber moral de pronunciarse acerca de estos asuntos que tocan más bien el orden cívico o político?

El único deber del poeta es el de responder a la Musa, es decir, a la propia inspiración. Obligar al escritor a escribir algo que no le interesa es un crimen de lesa libertad y bien lo sabe aquel que vive bajo un régimen totalitario, de cualquier tipo que éste sea. Algunos entre los más hermosos versos de la poesía italiana hablan de objetos cotidianos como imanes, bicicletas, pescados o recámaras.

Declarado lo anterior, desde hace varios años me intereso por una poesía política o, para mejor expresarlo, civil, o mejor todavía, *cívica*, a fin de denunciar los desmanes que está padeciendo mi país: la oposición, es decir, la antigua izquierda, que hace alianza con un partido fundado por tres reos procesados. Mi padre pasó la primera mitad de su vida con miedo a causa de Stalin, la segunda con miedo a causa de Berlusconi. ¡Qué suerte que ya falleció! De otro modo, habría asistido al nacimiento de un régimen guiado por estalinistas y berlusconistas por igual. Ahí van juntos de la mano a fin de trastornar las reglas democráticas más elementales al pretender enmendar una Constitución que redactaron los héroes de nuestra Resistencia contra los fascistas nazis.

¿Cuál es el papel principal de la poesía, si es que tiene alguno, en un mundo como el nuestro?

Nadie, creo, ha respondido mejor que Joseph Brodsky y Octavio Paz.

El primero de ellos escribe: «La poesía no es una rama del arte sino algo que va más allá. Si eso que nos diferencia de las demás especies biológicas es la palabra, entonces la poesía, que es la operación lingüística suma, constituye nuestra meta antropológica y, de hecho, genética. Quien considera que la poesía es un pasatiempo,

una *lectura* posible, comete por tanto un crimen antropológico, en primer lugar contra sí mismo».

Pasemos a la segunda contribución. Interrogándose acerca del sentido de la palabra humana y de su frágil libertad, ayer bajo las insidias del totalitarismo, hoy bajo las normas de los medios de comunicación masiva, Paz reafirma que la poesía constituye el único antídoto contra la tecnología y el mercado. En ella, a diferencia de la lógica del consumismo, se expresaría de hecho un modelo de supervivencia fundado en la fraternidad de las formas y de las criaturas en el universo entero: «A esto se reduce su función: ¡Nada más y nada menos!».

¿Se encuentra usted trabajando en alguna obra por el momento? Si no es demasiada indiscreción, ¿podría revelarnos algún pormenor sobre su último libro?

Estoy escribiendo un volumen acerca de los dibujos de Federico Fellini aunque, en realidad, es más bien acerca de su poética. Hablo de homeopatía, magia, esoterismo, veneración hacia los chamanes. No por nada el director de cine quería tanto a México, leía a Carlos Castañeda e incluso deseó conocerlo en persona. Hay que recordar que anhelaba rodar una cinta que llevaría por título *Viaggio a Tulum* [Viaje a Tulum], de hecho salió un libro de tiras cómicas que diseñara Milo Manara. Si de manera esporádica lo he frecuentado, por espacio de casi quince años, me hallo enfrascado ahora en la lectura de un sinnúmero de testimonios, desde Paolo Fabbri hasta Renzo Renzi. Todo dio comienzo un día del ya lejano 1980, cuando, atendiendo al teléfono, oí una vocecilla que decía: «Qué tal, habla Federico Fellini» ●

Festín

PEDRO ENRÍQUEZ NICASIO

Hay madrugadas en las que no puedo más,
quiero tomar el cuchillo de filetes y servirles mi hígado,
¡que lo fríen, que lo marinen con una buena salsa y lo compartan en plenaria!
Se sentarán alrededor de la mesa y sólo me comerán;
serán tres tiempos: tórax, cabeza y piernas.

A mi madre denle mi corazón, que saboree mi sangre,
que mastique mis ventrículos y sea mis tabiques,
que lo observe antes de pasarlo,
díganle que tome más que mi oxígeno, especialmente fríenle mi amor,
denle vuelta cada vez que cambie de color,
y sírvanlo con un aderezo dulce; sorprendería saber lo amargo que puede ser un
[corazón.

A mi padre ofrézcanle mis pulmones, que tome el aire que tanto necesita y se
convenza de sí mismo;
sugieranle que guarde un pulmón para otra vez;
no es indispensable, pero juntos podrían causarle indigestión.
A mis hermanos repártales el estómago, los músculos, las venas,
que tomen una tortilla y hagan el taco de la vida,
que distingán cada sabor del otro y finalmente comparen su interior con el entorno.

Una vez finalizado el primer tiempo,
escáncienles mis lágrimas, previamente desinfectadas,
que llenen sus vasos y me arrastren dentro de ellos,
quiero ver su interior, tal y como ellos me vieron antes de devorarme.

Fernando del Paso

Avanzada la noche, habrá llegado el turno a la cabeza.
A mi madre ofrézcanle mis ojos infectados por la vida,
sin mis lentes de poesía serán ácidos cual limón de temporada;
que los disfrute, así en su estómago yacerá mi esencia.
Al viejo preséntenle mis orejas, que escuche, que vea,
que sienta a los demás, que ría con ellos.
A mis hermanos pregúntenles si apetecen mi cerebro,
en caso afirmativo, que se dividan los hemisferios
y tiren el resto (para esa hora toda neurona habrá muerto por falta de conexiones).

¡Que se repita el brindis salado!
¡Llenen los vasos nuevamente, tráguenme!

Mientras se acerca el tercer y último tiempo,
que se distraigan y jueguen con mis dientes,
que intenten predecir lo que estoy a punto de gritar.
Cuando finalmente las piernas hayan llegado,
no pierdan tiempo y arrójenlas como a seres flagelados,
asegúrense de que mis perras las recojan y las usen,
que corran del martirio creciente y aborden el autobús con dirección a los bordes
[de la ciudad,
debajo del árbol de la bondad yaceremos de nueva cuenta.

EL HOMBRE QUE TRAICIONÓ A MAXIMILIANO¹

Maximiliano mereció haber sido traicionado por un hombre de raza blanca, cabello rubio y ojos azules. Déspota ilustrado, que creía en el derecho divino a gobernar de la casta de los Habsburgo, descendientes según algunas leyendas de Julio César, Eneas y Osiris —aunque, como dijo Fernando II, lo más probable es que descendieran de pastores—, Fernando Maximiliano tuvo siempre la tendencia a confundir la belleza física de las personas con sus virtudes. Para él, toda persona de facciones hermosas, esbelta, blanca, y de preferencia de ojos claros, tenía que ser buena. Lo que no quería decir que para él los prietos y feos fueran necesariamente malos. Tuvo siempre un gran respeto por Benito Juárez y aprendió a apreciar la lealtad y otras cualidades del General Mejía. Pero Maximiliano admiraba, por encima de todos los otros pueblos, al inglés y al suyo propio: el alemán. En sus memorias, si bien critica algunas atrocidades cometidas por los ingleses, elogia lo que considera como la sabiduría británica para sojuzgar con elegancia a otros pueblos, así como su gran capacidad para rodearse de «confort». En Gibraltar, las delicias del queso Cheshire —el del gato de Lewis Carroll—, las mermeladas, las salsas picantes, el barco *Britannia* con sus mesas de caoba y sus vajillas Royal Worcester y su cargamento de vacas para que los oficiales tuvieran todos los días leche recién ordeñada, le hacen olvidar pronto a esos presos a quienes los ingleses hacían cargar unas enormes bolas de hierro de un lado a otro, dejarlas en el suelo por unos instantes, y volverlas a cargar hasta donde estaban antes, para recomenzar de nuevo, y así, durante muchas horas. También distraían a Maximiliano, del triste y vulgar espectáculo que

¹ Estos dos artículos, aparecidos originalmente en *Proceso*, fueron escritos mientras el autor trabajaba en su novela *Noticias del Imperio*.

daban los marineros ingleses borrachos perdidos en sus días de asueto, los narcisos y las fragantes flores de lavanda que crecían entre las rocas de Gibraltar, y con las que enriqueció su variada colección de recuerdos que incluían conchitas recogidas en las playas de Cartagena, y muestras de azufre multicolor y cristales de selenita encontrados en el cráter del Vesubio. Creyente en la superioridad de la «ardiente» raza germánica frente a «los degenerados descendientes de Roma», Maximiliano manifiesta una y otra vez, en sus cartas y sus memorias, el desprecio hacia otros pueblos y naciones. Cuando se habla de ofrecerle la corona de Grecia, califica a los griegos de imbéciles. Las mujeres de Portugal le parecen muy feas y, refiriéndose al marqués de Bombal, dice que esa «gente degenerada» había merecido tener un tirano como él. En Madeira lo distraen los palanquines, una bruja local, los geranios y las camelias, de la vista de los nativos de la isla, que le parecen «horribles». En Albania, donde se baña en el mar, tal sus palabras: «in conspectu barbarorum», dicho sea «en pelotas», la belleza del paisaje natural le hace decir que esas regiones merecerían «otras poblaciones y otros gobernantes». En Argelia, donde asiste a una cacería de avestruces y come rodeado de moros, enanos y bufones una exquisita gacela asada «blanca como la nieve», escribe: «el negro, en nuestra época utilitaria, cuesta demasiado y da poco a cambio; es como un pavorreal en un gallinero». Mucho le debe de haber costado a Maximiliano, ya coronado Emperador de México, ya habiendo asentado sus reales en la capital, abstenerse de criticar los defectos de lo que para él debió haber sido una raza física y mentalmente inferior, si bien no llegó a los extremos de Carlota, quien en un principio trató de convencer a sus parientes, y sobre todo a ella misma, de que el pueblo mexicano era tan inteligente o más que los pueblos europeos. No pasó mucho tiempo para que Carlota comenzara a poner los pies en la tierra: «Es necesario rehacer todo en este país —le escribía a Eugenia de Montijo— ... la población indígena es la única que trabaja y hace vivir al Estado». En otra carta posterior, dirigida a la misma emperatriz de los franceses, Carlota habla de «la *nada* que reina en el país, una *nada* más poderosa que el espíritu humano... fue más fácil erigir las pirámides de Egipto —dice— de lo que será vencer la *nada* mexicana». Mientras tanto, Max, en sus cartas, dice que todo el mundo, en México, «vive para el dinero, los oficiales no tienen honor, los jueces son corruptibles, el clero carece de amor cristiano y de moralidad», y, más adelante: «mientras más estudio al pueblo mexicano, más llego a la convicción de que habrá que intentar hacerlo feliz sin él y a pesar de él». Pero no se encuentran, en esas cartas, comentarios en los que Maximiliano manifieste desprecio al pueblo de México —o a su gran mayoría— por motivos raciales. Esto hubiera

equivalido a confesarse gobernante de un pueblo inferior. Sin embargo, sus prejuicios se revelan en su preferencia por los oficiales blancos y bien parecidos para que formen la guardia palatina; en su elección del más bonito de los niños Iturbide —hijo de gringa— para adoptarlo como heredero al trono y, entre otras cosas, en su simpatía hacia el Coronel López, a quien hace su compadre. Quizás Maximiliano consideraba que la raza indígena era «superior» a la negra, o «menos inferior». Quizás se guardó su opinión por orgullo y por razones políticas. De todos modos, es un hecho el gran desprecio que sentía hacia pueblos que no fueran el inglés o el germánico, y más aún hacia la gente de color. En Lisboa se burla de los negros porque tienen «el monopolio de lavar la ropa blanca». En San Vicente se refiere a los hijitos «color chocolate» de las negras como «pequeños animales» y a ellas las llama «escarabajos negros». En Bahía escribe que las voces de los negros «tienen algo de animal» y que «carecen de modulaciones». Le extraña ver negras viejas con cabellos blancos y dice que este contraste es muy desagradable. «Y —agrega— así como no se puede distinguir entre las avestruces, asnos o faisanes individuales, resulta también imposible distinguir entre un negro y otro... en vano busca uno entre las oscuras órbitas cualquier signo de alto intelecto». «En Bahía —dice más adelante— no se ve a Ceres y Pomona caminando por las calles, sino a negras y mulatas horribles». Fernando Maximiliano de Habsburgo, déspota ilustrado, con poca ilustración y un despotismo sólo de corazón, demasiado débil como para poder gobernar un país, y sobre todo un país en el estado de caos y miseria en el que se encontraba el nuestro tras cuarenta años de pronunciamientos y despojos, incluidos los tres años de la Guerra de Reforma, no nació para venir a morir a México. Nació para quedarse en el nido acojinado de Miramar, a escribir versos y recitarlos en voz alta, del brazo de Carlota y frente al azul Adriático. Nació para cabalgar, no en los llanos de Ápam y vestido de charro con espuelas de Amozoc, sino a la orilla del Danubio y a la sombra del fantasma de quien quizás fue su padre, el malogrado Rey de Roma. Pero Maximiliano, por ambición, traicionó su vocación por la vaciedad contemplativa y las exploraciones del Mato Virgem. Maximiliano traicionó a Carlota no tanto por engañarla con Concepción Sedano, sino por abandonarla frente al gobierno en los momentos más difíciles, para irse a cazar mariposas a Cuernavaca. Maximiliano traicionó a su Casa, al llamar a Napoleón III —al que antes había calificado de *parvenu*— el «soberano más grande de su siglo». A Maximiliano, por último, no lo traicionó Miguel López, su compadre rubio de ojos azules, sino él mismo. Porque si aún se pone en duda el que Max enviara a López para pactar con Escobedo, es un hecho que, ya prisionero en Querétaro, más

de una vez expresó Maximiliano sus deseos de llegar a un trato con Juárez para que lo dejara salir del país. La muerte —a la que, como es sabido, se enfrentó con gran valor— lo salvó de esa última traición.

México, DF, 17 de agosto de 1981

EL ZOOLOGICO DE MAXIMILIANO

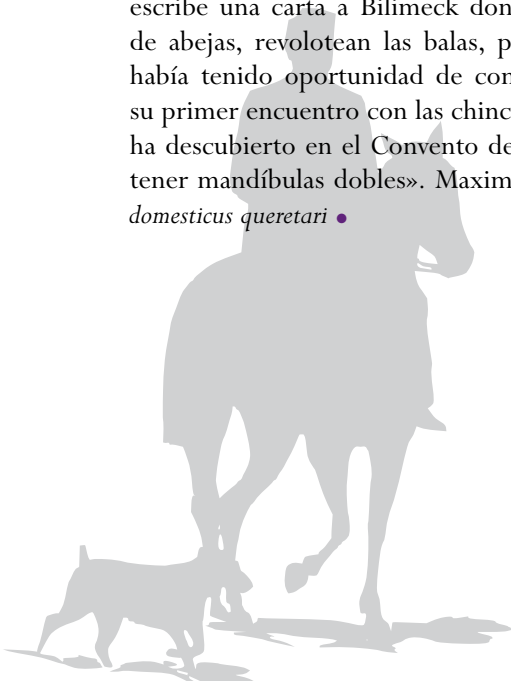
Que el emperador de México, Fernando Maximiliano, se pusiera a cazar mariposas mientras su reino se desmoronaba —como lo mencionamos en un artículo pasado—, no es un cuento ni una novela. Mientras Almonte recibe instrucciones detalladas de Max para hacer en Viena un nuevo tratado que reemplazara al de Miramar, en el cual Max había aceptado renunciar a sus derechos dinásticos de la casa de Austria. Mientras el Mariscal Bazaine, en vistas a un retiro total de México, comienza a concentrar a sus tropas, evacuando así plazas importantes que de inmediato son ocupadas por los republicanos. Mientras aumentan día a día las rencillas entre oficiales y soldados de los cuerpos voluntarios belgas y austriacos y los mexicanos y, junto con ellas, las deserciones. Mientras Carlota llega a Saint-Nazaire, primera etapa, en Europa, de su viaje hacia la insania. Mientras otro de los enviados de Max, Éloin, totalmente desconectado de la realidad le escribe desde Viena diciéndole que los Archiduques austriacos tenían la intención de poner su palacio —el de ellos— bajo la protección de la bandera mexicana para salvarlo de los prusianos. Mientras, en fin, el absurdo, los errores y las traiciones, las indecisiones y las intrigas se multiplican, y él mismo oscila entre la abdicación y la huida y lo que a sus ojos se presenta a veces como el camino hacia el martirio, Maximiliano descansa en Orizaba y colecciona lagartijas, mariposas y escarabajos. Su compañero y asesor en estas aventuras es el naturalista Bilimek, un ex monje a quien Blasio describe como un hombre gordo, de pelo y barba canosos, anteojos gruesos y pesados, provisto de un inmenso parasol amarillo y que hablaba una mezcla macarrónica de español y latín. Con esto, Maximiliano no hace sino continuar uno de los sueños de su infancia nacidos en el jardín del palacio de Schönbrunn, donde, además de una cabaña al estilo Robinson Crusoe, tenía un pequeño zoológico particular. En las memorias de sus viajes, el Príncipe austriaco no deja de hacer referencias constantes a todos los animales que le llaman la atención. Desde los dromedarios de Pisa, allá llevados por un antecesor suyo, y las gigantescas truchas de Caserta —que, al igual que las carpas de Lachsenburg, acuden al llamado del cuidador—

hasta el pájaro guerrero, o *Thala Sandroma*, que gira alrededor de su barco en las cercanías de Ragusa. En el palacio real de Lisboa expresa su admiración cuando el monarca portugués le muestra su inmensa colección de pericos y cacatúas, ruiseñores y toda clase de aves africanas exóticas. En Valencia, un gallo ciego le recuerda a Juan de Bohemia, quien, habiendo casi perdido la vista, lucha hasta encontrar la muerte en la batalla de Crecy. En las Canarias, lo sorprenden los perros y las cabras de tres colores y compra gallos finos para enriquecer su colección de animales. En Argelia perturban su sueño, en las llanuras de Blidah, varias cigüeñas que, nos dice Maximiliano, quizás eran las mismas que una vez habían seguido el ferrocarril que lo conducía hacia Praga. A un hombre así, que podía darse el lujo de amar la Naturaleza desde un punto de vista casi olímpico, le debe de haber entusiasmado la idea de transformarse en amo y señor de un país americano con una fauna tan rica como la de México. Durante su estancia en el Brasil, Max registra en su diario algunas de las maravillas de la fauna tropical. El *Sangue do boi*, pájaro de intenso color rojo, que es como «una joya que vuela». Diversas clases de besaflores o colibríes, «que desafían cualquier descripción —dice—, como el aliento de la poesía o las vibrantes notas del arpa eólica». Las luciérnagas gigantes. El guatí de verdes ojos resplandecientes cuyos arranques de cólera le parecen muy cómicos. Los cangrejos que tapizan los mangles. Los faisanes verdes con ojos sombreados de escarlata, de los cuales Max es la primera persona en llevar dos ejemplares vivos a Europa. En Brasil, también, en pleno Mato Virgem —donde come mono asado—, Maximiliano, vestido con una blusa azul, pantalones de lino blanco, una gorra de dormir —«lo más adecuado para caminar en la selva», afirma— y botas rojas, se encuentra de pronto lleno de «carapatos».

«La sola idea de verme cubierto de insectos, y sobre todo de insectos extranjeros —escribe en sus memorias—, me llenaba de horror y disgusto». Pobre Fernando Maximiliano: en Brasil, y tal como lo cuenta, le quedaba el recurso de bañarse con agua de tabaco o de llamar a un negro: «los negros son especialmente hábiles para quitar estos insectos», dice. Pero no contó con esa clase de ayuda durante la primera noche que él y Carlota pasaron en el Palacio Nacional de México, en la que ambos se vieron atacados ferozmente por insectos extranjeros —chinchas mexicanas de la peor ralea—, que tuvieron el privilegio de alimentarse con la sangre del descendiente de los Césares y de la nieta del rey de Francia. Como resultado, Max tuvo que abandonar el lecho conyugal para pasar la noche en una mesa de billar. Este primer encuentro con un humilde pero feroz representante de la fauna local, sería recordado más tarde por el emperador desde su celda de Querétaro. Tampoco, en México, pudo Maximiliano —a pesar de sus

escapadas a Cuernavaca y de su estadía en Orizaba— dedicar todo el tiempo que hubiera querido a conocer y disfrutar las especies exóticas. A cambio de ello, no faltaron, en el *Diario Oficial del Imperio*, artículos sobre diversos animales, desde la boa hasta las sanguijuelas. De estos otros chupadores de sangre se encargó en especial el gobierno de Maximiliano, decretando la creación de viveros a fin de combatir la *Glossiphonia granulosa*. Haciendo a un lado otra clase de sanguijuelas que en un momento u otro se nutrieron del Imperio —como el famoso Padre Fisher y la familia Iturbide— y de algunas fieras como el General Márquez, Maximiliano limitó su zoológico privado a algunos cuantos pájaros y fieles canes. En Cuernavaca, sus perras habaneras lo acompañaban cuando, acostado en una hamaca de seda, bebe vinos del Rhin o pulque con champaña. En Querétaro, Max se pasea por el Convento de la Cruz seguido de su perra española *Bébelle*, mientras le dicta a Blasio modificaciones al Ceremonial de la Corte. A Querétaro se lleva también a su perro *King Charles Baby*, el cual, para regocijo del emperador, suele morder los tobillos de algunos de sus oficiales. Y a Querétaro, por último, lleva sus dos caballos favoritos: el dócil *Anteburro*, del que se baja poco antes de llegar a la ciudad, para subirse al fogoso *Orispelo*, vestido ya el Emperador de general mexicano, al cuello el Gran Collar del Águila Imperial. En marzo de 1867, pocos días antes de que las tropas juaristas destruyan el acueducto que surtía de agua a la ciudad de Querétaro, Maximiliano le escribe una carta a Bilimeck donde le dice que a su alrededor, en lugar de abejas, revolotean las balas, pero que en los bosques de Calpulalpan había tenido oportunidad de contemplar mariposas soberbias. Recuerda su primer encuentro con las chinches mexicanas y le dice al naturalista que ha descubierto en el Convento de la Cruz una nueva especie «que parece tener mandíbulas dobles». Maximiliano la bautiza con el nombre de *Simex domesticus queretari* •

México, DF, 31 de agosto de 1981



De límites y verbos en la obra de Fernando del Paso

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

1. CARLOTA Y LOS HILOS DEL SILENCIO

Si hay algo que me impresiona y atrae de cualquier literatura es su naturaleza de transgresión. Saltarse las trancas del sentido para recobrar otros, para decir lo dicho tantas veces y tocar la frontera: la línea imaginaria que accede al más allá. No abundaré, en este escrito, sobre su filiación en la historia de la literatura mexicana —tema que ya han trabajado con lucidez algunos críticos— ni en sus antecedentes y herencias. Prefiero plantarme frente a ella como frente a un advenimiento en mi experiencia de lectura. *Noticias del Imperio* (Diana, 1987) es sin duda una novela admirable por su carácter de síntesis, piedra angular como acontece de tanto en tanto en la literatura: puede hablarse del *Ulises* de Joyce, de *En busca del tiempo perdido* de Proust, de los *Cantos* de Ezra Pound, que, aunque su parentesco sea lejano, existe entre estas obras la necesidad ecuménica de ligar todo con todo. Por lanzarse hacia el otro lado de la historia con los hilos en la mano y volver míticos a sus personajes. En el caso de Carlota y Maximiliano —protagonistas de una breve parte de la historia mexicana— no los absuelve ni condena, sino que, sirviéndose de la Historia, Del Paso los vuelve héroes del verbo, hijos y dioses de la ficción. Sin embargo, es irreprochable el acervo histórico del que parte el autor, un imponente marco real (amplísima documentación, producto de años de investigación).

Mediante un discurso ininterrumpido a la manera de *El otoño del patriarca*, de letanía rítmica y adjetivación desbordada, pero más cercana a la locura lúcida y audaz de Susana San Juan, Carlota inaugura —como lo dice Peter Sloterdijk— la apertura del mundo como aventura total: Carlota encarna la posibilidad humana del éxodo:

Yo soy María Carlota de Bélgica, emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la reina de Inglaterra, Gran Maestre de la Cruz de San Carlos y virreina de las provincias del Lombardové-

neto acogidas por la piedad y la clemencia austriacas bajo las alas del águila bicéfala de la Casa de Habsburgo. [...] Yo soy Carlota Amelia, mujer de Fernando Maximiliano José, archiduque de Austria, príncipe de Hungría y de Bohemia, conde de Habsburgo, príncipe de Lorena, emperador de México y rey del Mundo, que nació en el Palacio Imperial de Schönbrunn y fue el primer descendiente de los Reyes Católicos Fernando e Isabel que cruzó el mar océano y pisó las tierras de América. [...] Yo soy Carlota Amelia, regente de Anáhuac, reina de Nicaragua, baronesa del Mato Grosso, princesa de Chichén Itzá. Yo soy Carlota Amelia de Bélgica, Emperatriz de México y de América: tengo ochenta y seis años de edad y sesenta de beber, loca de sed, en las fuentes de Roma.

Carlota es el personaje que, merced a su confusión, murmura la historia en su totalidad, logrando acceder a los limbos del lenguaje, a los límites del sentido: en el lenguaje están cifradas las posibilidades de ser de las cosas. Entonces los lectores tenemos la sensación de habitar una especie de eternidad. Carlota permite a la narración de *Noticias del Imperio* pasar de ser una reflexión histórica a una vivencia de la historia. Todo lo demás puede desprenderse de los anales o anaqueles, menos Carlota, en ella algo palpita y se anima, ¿la locura? En esa abolición de los tiempos reside lo humano de la novela: su cadencia, su significación. Carlota nos arroja sobre el centro de su propia existencia, cuando ella habla los signos y vocablos que portan su palabra nos pasan desapercibidos y se vive una suspensión de los acontecimientos, tal como si sólo eso existiera en el horizonte de la narración.

Noticias del Imperio es una obra donde el lenguaje posee conciencia de sí, con esto quiero decir que al surgir de un capítulo histórico, su nuevo ordenamiento es sin duda la medida exacta de lo que la Historia no pudo decir. La prosa es intensa y real, el lector acude a una nueva figura de ese pedazo de acontecimientos. Una nueva constelación donde quedan urdidas para siempre la historia europea y la mexicana. *Noticias del Imperio* comparte con *Cien años de soledad* ese mundo donde todavía era posible unir los continentes, un mundo de mitologías, de atmósferas y continuidades, unido por el espíritu:

Mientras Carlota envejecía, sola y loca, encerrada en su castillo, los italianos eran derrotados en Etiopía por el sultán Menelek y Lawrence de Arabia levantaba a las tribus del desierto para triunfar sobre los turcos; estalló y acabó la guerra del Pacífico entre Chile, Perú y Bolivia; Italia se anexó a Trípoli y la Cirenaica y Francia se apoderó de Madagascar y firmó un tratado secreto con España para repartirse a Marruecos; Gran Bretaña se apoderó de la región de las minas de diamantes de Kimberley

en Sudáfrica; Estados Unidos se adueñó de Guam, las Filipinas, Puerto Rico y Hawai, y el ejército angloindio invadió Afganistán.

Como Pedro Páramo sentado en su equipal, Carlota muere pero sigue hablando («Princesa de la Nada y del Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira: hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México»), desde el único sitio de posibilidades para el lenguaje, como ser encarnado frente a la Historia, retándola, trastabillando sus servilismos para ponderar su verdadero reino, el de la ficción, cuya cara real es el silencio, o mejor, los hilos de silencio que siempre están entreverados a las palabras de la gran literatura.

2. LA PROFUNDIDAD Y EL EMBRIÓN DE LA POESÍA

No es una coincidencia que, diecisiete años después, Fernando del Paso publicara un libro de poemas, donde continúa el hilado y deshilado del lenguaje. En *PoeMar* (FCE, 2004) el agua se manifiesta como ser total, con cuerpo, alma y voz. El mar nos conecta con la profundidad y con el embrión; ambas realidades directas. El libro es —como su narrativa— una experiencia de lenguaje. En el poemario la lengua posee liquidez y caudal, nos va sumergiendo en un tejido de diversas sintaxis y distintas dimensiones: por un lado nos aparece el agua que fluye sin cambiar, pero también el agua que renace de sí misma, luego un agua vengativa que regresa y asesina, voz del pasado, y el agua que es portadora del mundo, del mundo tal cual es.

Pero yo estaba vivo en aquellos tiempos, y fui testigo de cómo en el mar se levantaba una columna de agua que era como la torre de un altísimo castillo, para lanzarse a las alturas en busca de un infierno imaginario.

El agua es, para Del Paso, un elemento transitorio, el que le permite la metamorfosis de ese ser que se manifiesta siempre en primera persona en sus diversos matices. Ser en el vértigo: cambiante y al borde de la muerte. El libro abre con una voz que despierta a la primera conciencia de ser, como un aroma, como un arroyo:

**Para cantar al mar, no hay más enseres,
para cantar al mar y sus placeres,
al mar azul, al mar y sus bahías,
al mar y al sol, espejo de sus días...**

Esta voz se prolonga a lo largo del libro, a veces en décimas, otras en coplas, en endecasílabos, en verso libre. Hay también textos melancólicos, recuerdos que nos llegan como esas pequeñas charcas que sobre la arena deja la resaca antes de ser absorbida:

**Cuando yo era niño,
en la playa de Caleta,
en Acapulco
el agua me llegaba al cuello.
Un agua transparente y clara,
como la nada...**

Los sueños del poeta son orgánicos en este mar, y sus imágenes son anónimas. Sin embargo, como los textos son gotas imaginadas en profundidad, el agua se vuelve un germen dinamizado, *PoeMar* le otorga a la vida un ímpetu inagotable. Tal vez por eso en la serie *Amar a mamá-mar* el agua es femenina, el agua es un nacimiento continuo, es la fuente inagotable, la maternidad. Ella resguarda el equilibrio primigenio, contiene el origen y su desarrollo. Así, además de esa voz en primera persona, en este mar se dan cita los personajes mitológicos, porque el mar de Del Paso no es solamente un mar en vértigo, es también un mar meditativo, un mar embravecido, que busca el enfrentamiento con su propio ser histórico.

El mundo mitológico de Fernando del Paso traspasa su propio mar con historias irreales trenzadas con pasajes históricos. El agua entonces se violenta, se impregna de cólera, llegan al mar los piratas, por ejemplo; surgen duelos de malignidad, el agua se vuelve rencorosa y masculina. Una vez masculinizado, el mar brama y resuena, se transforma de un mar cantante, lúdico, nostálgico, en un mar muscular, y en prosa.

Todas estas sangres y más, y desde luego la de las víctimas de tanto naufragio habido en la historia y que sería prolijo enumerar, eran, para uno de los tripulantes del Barco de los Locos, las que flotaban en los lomos de las olas al enrojarse las aguas cuando, como decían los viejos marineros, el mar menstruaba.

El mar como el encuentro con los muertos, como la disolución de límites. *PoeMar* es una sonorización de los diferentes seres que expían mudos dentro del ser humano, al mismo tiempo que propone un encuentro íntimo y verdadero entre la palabra del mar y la palabra humana •

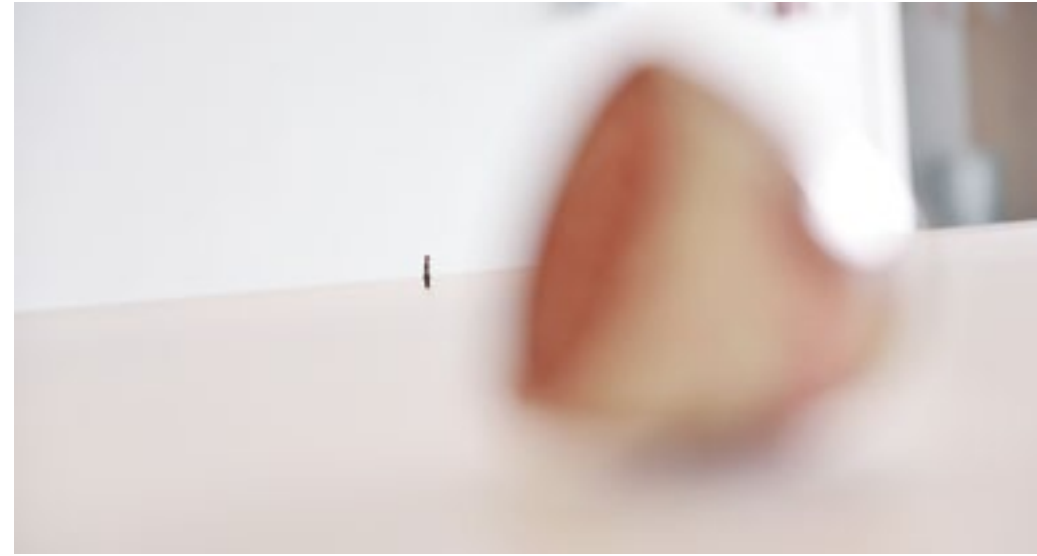
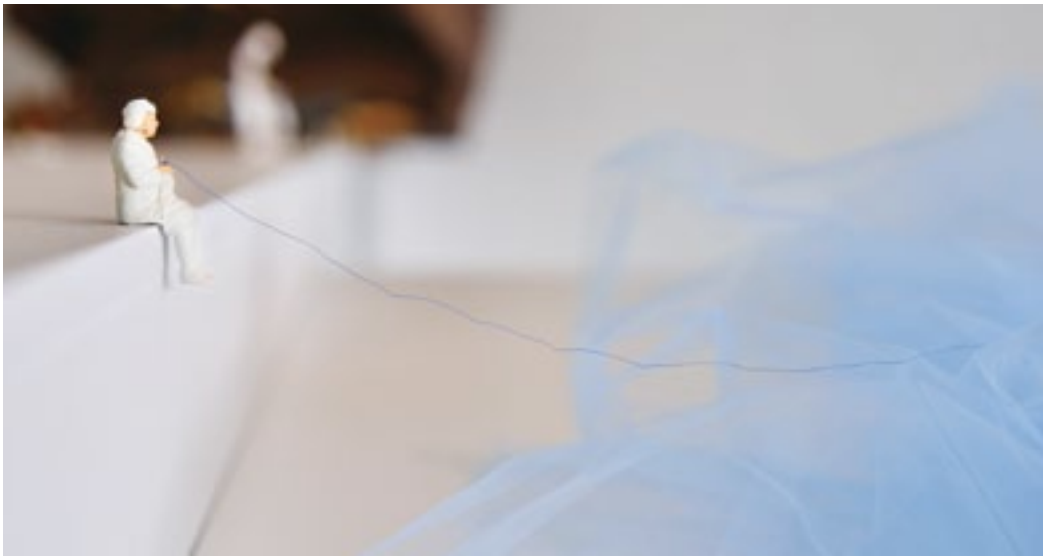


LILIANA PORTER

**EL HOMBRE CON EL HACHA
Y OTRAS SITUACIONES BREVES**



Con sus diálogos insólitos, sus *reconstrucciones* y sus *trabajos forzados*, Liliana Porter viene burlando la cronología ceñida de la historia, los almanques y los relojes desde hace años. Pero su historia del tiempo se ha vuelto todavía más sinuosa en *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*, su instalación más ambiciosa hasta la fecha, retrospectiva *sui generis* de la obra anterior, suma poética, que convoca y a la vez destruye su micromundo, en el aquí y ahora de un tiempo y un espacio esta vez a gran escala.



La enumeración siquiera parcial de lo que se ve obligaría a nombrar una cosa y después otra, pero lo que se graba en la memoria es el conjunto, que las tarimas blancas se ocupan de preservar completo para no traicionar la inquietante belleza de lo que no tiene concierto. ¿Cómo describirlo sin violentar la libertad de la mirada que puede vagar por las piezas sin medida, sin rumbo, sin relato?



Ahí está en un extremo el hombre diminuto con el hacha, un posible comienzo si se atiende al título, que le da al personaje un protagonismo paradójico, considerando sus escasos cinco centímetros. Aplicado como está a la tarea de hacer trizas lo que encuentra, se diría que es ése el destino final, las trizas, de todo lo que se despliega de ahí en más. Pero puede que el tiempo avance en la dirección contraria y lo que vemos sean los restos de su afanosa y en parte fracasada empresa devastadora. Hay también breves escenas que saltan a la vista —¿las «situaciones» del título?—, que parecen aislarse por un momento del caos, islas de otros tiempos que atemperan la inquietud con el comienzo de un relato. La banalidad y el prosaísmo de las figuras las vuelve impropias y por eso mismo inesperadamente adecuadas para el contrabando metafísico, la fenomenología aplicada.

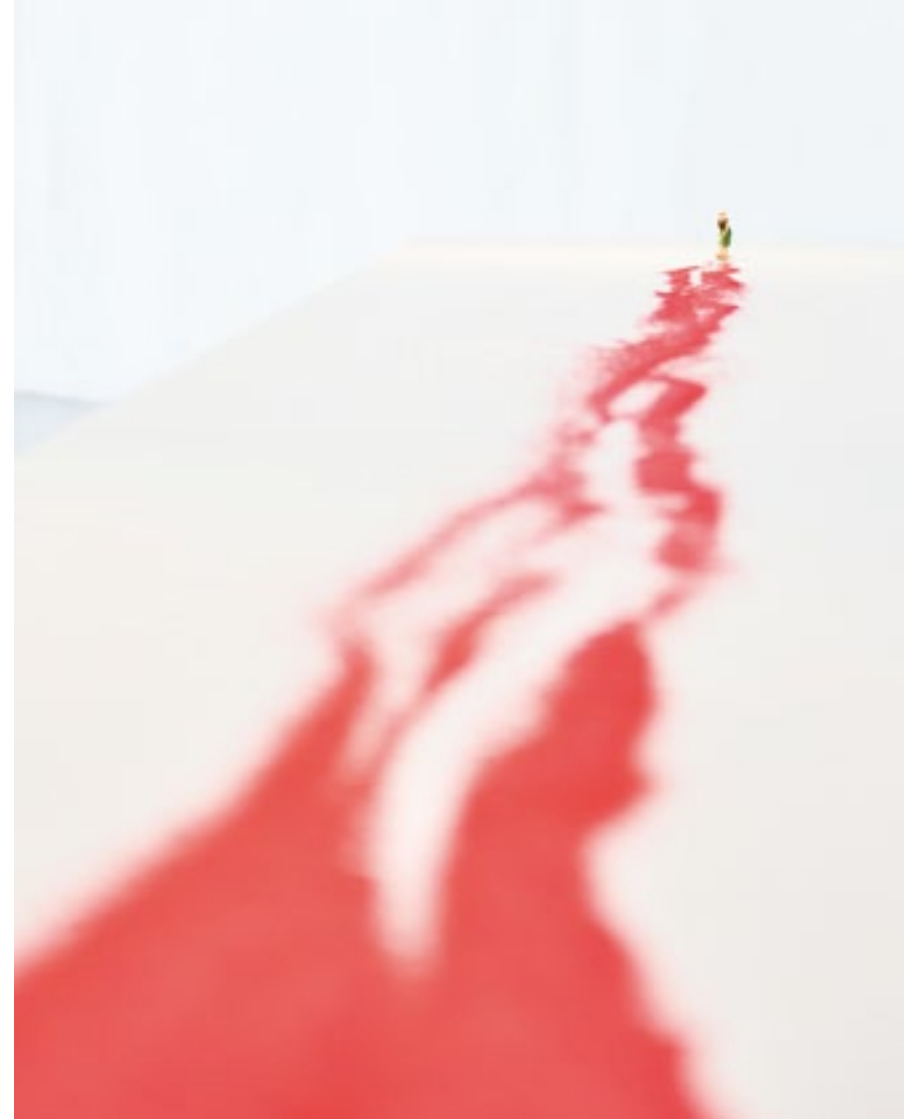






Porque ¿por qué el hombre con el hacha querría ahora hacer añicos el *bric-à-brac* que Porter ha reunido pacientemente durante años? Si lo que enfrenta con el hacha es el pasado, ¿qué destruye? ¿Piensa que la memoria es un *vaciadero de basura*, como Funes, y quiere que *lo trabaje el olvido*? ¿O es Porter la que destruye? Bien mirado, el asunto es más complejo y hace aletear el sentido. Para que el hombre del hacha destruya, Porter, en la dirección inversa del tiempo, compone pieza a pieza los pedazos, reconstruye. El suyo es un tiempo más flexible y más incierto, en el que es posible destruir y a la vez componer, optar por una alternativa sin perder las otras, alumbrar a un hombre con un hacha y también a un jardinero que riega sus plantas en medio del desastre. Es el *ambiguo tiempo del arte*, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Como en el cuadro de Magritte, a fin de cuentas, podría decir Porter, esto no es un hombre con un hacha.

GRACIELA SPERANZA







Fotografías: Samantha Cendejas
Cortesía del Museo de Arte de Zapopan

MAZ
MUSEO DE ARTE DE ZAPOPAN

LUVINA / VERANO / 2015

XVI



El espacio y el tiempo de Le Clézio a Wenders

● HUGO HERNÁNDEZ
VALDIVIA

En las primeras páginas de *Ballaciner*, el memorioso libro que J. M. G. Le Clézio dedica al cine, el Nobel francés comenta sus primeras experiencias como espectador. Éstas tuvieron lugar durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en un pasillo del departamento de su abuela, donde ella instalaba un proyector casero e improvisaba una pantalla en la que veían películas silentes. Las impresiones dejaron honda huella: «El aprendizaje de la máquina de sueños», anota, «me permitía apropiarme de esta otra realidad, más viva, más divertida, y no menos insensata que la cotidiana. Me daba el sentimiento de otra dimensión, lo fantástico, el reverso del decorado (pero entonces, ¿dónde estaba el sitio?), lo imaginario —es decir, la imagen, simple y sencillamente».

A la maravilla de estar frente a espacios distantes que cobraban proximidad en la intimidad de su casa se sumaba el extrañamiento por el tiempo, por la presencia de personas que habían desaparecido y seguían en pantalla moviéndose, gesticulando, trayendo al presente una época y una civilización desaparecidas, y la ilusión

de que aún estaban vivos. Como todavía no conocía el cine como espectáculo —lo cual descubriría después—, Le Clézio no hacía diferencia entre «el documento y la ficción».

Esta fascinación inaugural (que, como los primeros espectadores del cine, también se explica por la confusión) se va disipando conforme se va adquiriendo el hábito de ver obras audiovisuales. En buena medida a ello ha contribuido el mismo cine, que en pocos años alcanzó una normalización formal. Similares diseños de puesta en cámara, puesta en escena, montaje y sonido se impusieron con la ambición de crear un ámbito naturalista (y culminar así lo que ya venían haciendo la pintura y la fotografía): pronto se estableció un estilo, que de hecho se conoce como «clásico», que al ser tan común se hizo transparente. Que congrega algunas de las virtudes que hoy apreciamos en las películas, pero que también ha sido un corsé. Tiempos y espacios cobraron sentido, entonces, sólo en la medida en que contribuían a una narrativa: contar una historia es en buena medida el propósito que se plantean la mayoría de los realizadores. Es, además, lo que esperan de ellos numerosos espectadores.

No obstante, las propuestas que siguen conservando un extrañamiento frente al mundo y sus cosas —y que dejan constancia en una atípico registro del tiempo y del espacio, de los objetos y las duraciones— están lejos de desaparecer. Esta postura —este plantarse frente al mundo—, que es natural en el niño, en adelante permanece como conservación involuntaria o como producto del trabajo que, con afanes acaso diferentes pero no tan distantes, realizan filósofos y artistas (en ocasiones artistas

cuya obra presenta aristas filosóficas). Porque las ambiciones de algunos realizadores no se agotan en la narrativa y, aun cuando saben que es ineludible contar una historia (o la utilizan conscientemente), procuran transitar por rutas alternas. Así imprimen frescura y a menudo enriquecen el paisaje, si bien cabría repetir que no siempre son bien asimiladas por el gran público.

Es el caso del alemán Wim Wenders (un ejemplo cimero del artista-filósofo), quien, por ejemplo, presenta en *Las alas del deseo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) un punto de vista que materializa una aparente contradicción: toma distancia pero resulta íntimo. Desde el prólogo recoge la perspectiva del niño, para el que «todo estaba animado y todas las almas eran una». Este acercamiento subsiste en los ángeles que habitan el cielo de Berlín, pero sobre todo los espacios ocupados por el espíritu humano (como se ilustra en la secuencia de la biblioteca, donde hay una alta densidad angelical). Estos guardianes están atentos (y se diría que son sensibles) a la singularidad de la condición y la convivencia humanas, a eventos que podrían caer en la indiferencia y sin embargo resultan valiosos por esa mirada atemporal a la que da densidad de forma extraordinaria el blanco y negro, cortesía del cinefotógrafo Henri Alekan.


Wenders no ha dejado de manifestar la voluntad de explorar las posibilidades del audiovisual. De ahí que una vez que el cine tridimensional (3D) comenzó a ser un hábito para algunos géneros cinematográficos, él vio que dicha técnica tenía un potencial mayor en el documental (más o menos en las mismas épocas que lo hacía su compatriota Werner Herzog). De ahí que al tratar de

recoger la vida y obra de la coreógrafa y bailarina Pina Bausch, se diera a la tarea de empaparse de los pormenores del registro en 3D. «Nunca supe, con todo mi conocimiento del oficio de hacer películas», comentó, «cómo hacer justicia a su trabajo. Fue sólo cuando el 3D fue añadido al lenguaje del *film* que pude ingresar al ámbito y lenguaje de la danza». Gracias al registro en «estéreo», a la profundidad que éste hace posible, el alemán pudo captar la plasticidad, el volumen que precisan los cuerpos en movimiento. Los resultados en pantalla (lentes mediante), que pueden apreciarse en *Pina* (2011), son prodigiosos.

Por su parte el ruso Andrei Tarkovski, que dio forma a una paradoja en el título de su libro *Esculpir el tiempo* —un texto imprescindible para comprender las maravillas y los alcances del cine—, deja ver en sus películas una ambición no menos paradójica: dar visibilidad y sensibilidad a lo invisible, a lo espiritual. Más que en las historias, éste aparece en el devenir de los personajes, que se funden con una geografía que no es menos expresiva que los gestos de los actores. «En su caso», en sus películas, anota Wenders, «eso va hasta la metafísica, porque son esculturas de tiempo que dan forma también de una manera nueva al concepto de tiempo. Mis películas son más bien esculturas de tiempo muy lineales porque describen siempre un itinerario en relación con el tiempo, y un tiempo que es siempre algo extremadamente concreto —o más aún, un espacio. Mis películas describen de hecho un espacio de tiempo. En el caso de Tarkovski es más bien un espacio-tiempo».

Wenders y Le Clézio coinciden en reconocer que en la infancia se conforma

la imaginación. En ese proceso los sueños son fundamentales. El cine contribuye al descubrimiento de las imágenes más allá de sus apariencias, a eliminar el velo de la superficie, a plantarse frente a la esencia. La espiritualidad, más que un añadido, es una revelación de las imágenes. Wenders anota que es «exactamente de eso de lo que el *film* es capaz. De hecho es la base de eso. He ahí por qué inventaron el cine. Porque nuestro siglo necesitaba de este lenguaje capaz de volver las cosas directamente visibles. Y es lo que hay de más bello en las películas: cuando algo absolutamente universal se hace presente de pronto en la simple y tranquila descripción de una cosa cotidiana. Como en todas las películas de Yasujiro Ozu». Y en las de Wenders, por supuesto ●



Desandar (poesía reunida), de Ricardo Yáñez

● CARMEN VILLORO

El trabajo poético de Ricardo Yáñez me lleva de inmediato a una reflexión sobre la manera de concebir la poesía que tiene Ricardo y que coincide con su manera de hacer la poesía: trabajar el poema es trabajar la vida, escribir es una forma de vivir, y cuando digo «trabajo» me refiero

a un proceso, a ese acto de metabolizar la experiencia emocional y transformarla, como lo entendería aquel psicoanalista inglés, Wilfred R. Bion, que nada sabía de poesía pero sí mucho de la subjetividad humana, de esos procesos íntimos que abrevan en el cuerpo y que a través de un decantamiento lento y progresivo se van convirtiendo en palabra y pensamiento. Ricardo Yáñez no es un terapeuta formal, pero ha hecho de su arte una terapéutica personal y la ha extendido a la enseñanza del proceso creativo, como herramienta de autoexploración y de florecimiento de las potencialidades fundantes de sus alumnos. Los talleres que imparte Ricardo son memorables para todos y cada uno de los participantes en ellos, entre los que me incluyo, porque el aprendizaje obtenido no se limita a la producción y a la corrección de textos, sino porque en ellos lo que se produce es un conocimiento de la verdad íntima y lo que se corrige es el alma, que ahora se puede portar con mayor dignidad y ligereza. Esta manera de abordar el trabajo poético es toda una poética que viene, no de la adquisición de teorías y conceptos intelectuales, que también los tiene, sino de una genuina y muy particular forma de estar en este mundo en el que se está sólo una vez. *Una vez, una vida* habla de eso que es estar vivo. Parece una perogrullada, pero muchos andamos por estos rumbos que llamamos «vida» por convención, transitando por ellos medio muertos. Ricardo Yáñez recibe la experiencia de estar vivo con todos los sentidos y eso lo transmite en su poesía. Y aquí me acuerdo de la frase de Carlos Pellicer, un poeta luminoso que en el prólogo de su

primer libro de poesía, *Colores en el mar*, afirma: «Tengo veinticinco años y creo que el mundo tiene la misma edad que yo». Poeta al que Ricardo conoce y admira. En los poemas de Ricardo están presentes el tacto y la mirada, el gusto y el olfato, y de manera tal vez sobresaliente el oído. ¿Qué pajarillo le cantó a Ricardo en el barandal de su cuna? ¿Qué voces dulces y armoniosas le tocaron el cuerpo, que le dieron la música como materia de existencia? ¿Qué flautas suavizaron en su espíritu el dolor de estar, mitigaron el sufrimiento, construyeron canales y andamios en sus paisajes interiores? Porque esta vida que Ricardo comunica es música, cuando lo leemos sentimos el ritmo de su respiración, tan cerca está su cuerpo. Él nos entrega sonetos, redondillas, coplas, décimas, romances, con tal gracia y soltura en la métrica y la rima que en él tanta formalidad se vuelve verso libre como si fuera un acto corporal básico y necesario. Sin embargo, la poesía de Ricardo no se queda atorada en la forma, no se le pega el flotador, digamos, recorre los registros sensoriales para elaborar imágenes y acceder por entero al registro simbólico de la palabra. Muy preocupado siempre por lo que la palabra dice y por aquello que deja de decir, Ricardo se conoce un ser hablante y significa el signo tanto cuando es presencia como cuando es ausencia. Es el valor que da al silencio musical, esa redonda blanca que sí es aunque no está, o más precisamente porque no está es que es. Los múltiples niveles en los que se mueve el discurso poético de Yáñez hacen de su poesía una constante sorpresa

para el lector y son los responsables de ese sentido del humor que con frecuencia hace su aparición en el ánimo de quien disfruta su poesía.

Las seis y trece son de la mañana
y oscuridad nomás por la ventana
se ve de este soneto dominguero
en que no doy con puro su venero.
¿Un soneto? Nomás un argüendero
ponerse a trabajar desde temprano.
Y no por mucho, dicen... Pero espero
Que hoy sea la excepción y que verano

haga esta golondrina. Dieciséis.
Ya tres minutos llevo, tiempo ojéis,
no me perdona nada. Diecisiete.

Ya la batalla gano, aunque es un cuete
esto de hacer sonetos en domingo.
Son diecisiete aún. Dieciocho, y ¡bingo!

El poeta brinca de lo coloquial a lo filosófico, de lo profundo a lo trivial, de lo particular a lo universal, de lo sentimental a lo lúcido, de la sensatez adulta a la ternura infantil, pero sus cambios no son abruptos porque él encuentra las transiciones naturales de un registro a otro a través de la metonimia de la palabra o del puro sonido, como un mago que descubre la flor que siempre habita en el forro del sombrero, pero que nuestra rigidez no nos permite ver. Hay una sabiduría en la poesía de Ricardo Yáñez que lo hace un autor sencillo. Ajena a los rebuscamientos y al hermetismo de las vanguardias, la poesía de Yáñez es una poesía que se entiende y que se siente como propia. Desde sus canciones hasta sus aforismos, en su poesía encontramos al hombre, a la persona que escribe esos poemas, a ese que vibra y siente, que piensa y se pregunta. Sus poemas no son un artefacto que haya que

desmontar para que no nos explote, son un platillo elaborado con los ingredientes necesarios para disfrutarlo y degustarlo, o una bicicleta en la que podemos montarnos y echar a andar. A veces parece un autor del Siglo de Oro español y a veces un coplero veracruzano, pero en esa versatilidad se sostiene su clasicismo muy actual. Tal vez por todo esto Ricardo Yáñez es un autor popular. Hubo un tiempo, quizás un periodo que abarcó el siglo xx en su totalidad, en el que ser popular se miró con cierto desdén desde las élites de la cultura, pero las miradas sensibles pudieron recuperar el valor de lo genuino que había sido tapado por los prejuicios de la «exquisitez» contemporánea. Yáñez es popular a mucha honra. En una ocasión lo oí decir que prefería, en todo caso, ser cursi a no decir nada. No lo es, Ricardo nunca es cursi, pero en esta declaración se revela su deseo de tocar afectivamente al lector, y eso sí que lo logra.

Cuando lee sus poemas, Ricardo Yáñez se conmueve y se sorprende. No de él mismo, no por él, sino por el lenguaje y su expresión verbal. Lejos de cualquier certeza, Ricardo Yáñez se asombra nuevamente cuando nombra, y su conmoción es su manera de postrarse ante la grandeza de lo que la palabra dice más allá de ella misma. Ricardo es un vasallo y un servidor del lenguaje ●

● *Desandar (poesía reunida)*, Ricardo Yáñez, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

A tiro de piedra de la calle Téllez

● JUAN ANTONIO ALFARO

Hay una escena: una calle que se alarga, no sabemos hasta dónde. En ella, un niño de cinco años, ¿o son los gallos de Eliot que cantan la canción de amor de Prufrock? No. Es Daniel en su calle: Téllez, se llama. Hay un Chicano que *se nos figura un gigante de la antigua Grecia*. Un grupo de *gamberotes* en contra de Perrault, que leyeron a los Grimm y están a favor de que Caperucita y el lobo compartan la cama. Una anticipación: *el túnel de la risa. Las palomas sufies José Ángel*. Valente si se quiere. *El poema edificante*, sin embargo. Traer a colación, le llaman a esto. Alberto Blanco, en la cuarta de forros, dice que los poemas que Daniel Téllez construye en este libro son, entre otras cosas, un *enigma*. Dicen algunos que la poesía es la memoria de su tiempo. Un enigma o traer a colación. Y eso es lo que hace Daniel en esta primera parte de su libro *A tiro de piedra*: traer a colación el pasado como un conjunto de intertextualidades polisémicas que irrumpen en el presente ya domesticado. No por nada el poeta dice: *A mi reino oído comparecen / nombres vulgares que sirvieron / en otros tiempos...* Ese conjunto de nombres

llegan al oído a través de la vivencia del poeta, y éste los toma y quiebra, les da un nuevo significado con códigos que perturban el pasado, el universo que nos muestra. Estos nombres también son enigmas, y tienen sus claves en la memoria; puestos en evidencia por medio del juego lingüístico, el equilibrio acentual en el ritmo, la ironía o el neologismo. Aquí no existe una sola voz, en un momento se habla a lo chicano, y el registro cambia cuando nos habla la monja Amherst del ADN minimalista. Pero Daniel vuelve a cambiar el registro y, desde la chabacanería, le confiesa a una mujer audaz: *Tacharte de romántica / porque prefieres hacer una escena porno / que una de celos*. Más adelante, el juego sicalíptico, chabacano, puede pasar de una declaración fogosa a ser descrito a través de una función neuronal, como la sinapsis. Los poemas de esta escena, en palabras del autor, *traen consigo un pantano / o buzones para desmoronarse en ascuas / y no quitarse la losa de las auroras*.

La escena cambia. Lo que se presentó antes en forma de enigmas, ya no lo es tanto. Se escucha la nostalgia por el divorcio de los Polivoces; la euforia de ellas por Roy Rosello, la de ellos por Sasha Sokol; hay un eco en el que se reconoce a Gerardo Deniz; un reclamo a la Suave Patria lopezvelardiana. En estos textos se muestra una nación que le da la espalda a eso que ahora son sus verdades, porque forman parte de ese pasado que no muy bien la constituye, y que hoy, el poeta, sabe que: *la vida mediterránea prometida / era sólo una siniestra alternativa / para concebir lo que podría pasarle al tiempo / si emigráramos al otro extremo del mundo*. Pero todo esto no es gratuito: ése es el tiempo que al poeta le tocó vivir, y éste su paso por el mundo. Su visión que queda, que vuelve al pasado

para recuperar lo que está hecho. La poesía también es testimonio. Éstas son sus *pequeñas verdades evidentes*; pero las verdades también son artificiales.

Las escenas se juntan, la construcción se rompe. Construcción en tanto el poema edificado en versos. La prosa se abre paso ahora como referencia. Si la poesía es memoria y pasado, aquí nos permite vislumbrar el diálogo. Hasta ahora, el regreso a la infancia, la búsqueda de recuerdos personales y sociales, ha tenido un valor contextualizador en la obra del poeta. Pero en este momento del libro se violenta la tradición porque se le cuestiona, porque los ejes referenciales y simbólicos que acompañan la formación de Daniel Téllez son expuestos.

En primera instancia, con San Francisco de Asís, se inicia una transpolación de vivencias: la escritura a partir de cartas, recados o documentos diversos, permite la presencia del otro; intertextualidades, le llaman algunos. El autor dice: *Esto es un collage de sobresaltos*. Y en el rescate de la palabra franciscana hay también una vuelta al pasado y una apropiación que resiste y sabe que: *cualquiera es una criatura extraña a ojos antiquísimos*. Un saber contenido que deviene en vivencia: *un fragor fuera del pecho*.

En cambio, cuando el poeta se dirige a Zurita, no hay nada que medie su diálogo: el poeta le cuestiona, a la vez que lo reconoce como parte de su historia. Zurita es su tradición y a ella se encamina. *Zurita es un roble*. Dice Daniel. Pero también se confiesa: *Melancólico y devoto, lava mis heridas*. Es este saber reconocerse dentro de un registro lo que le permite al poeta cuestionar a quien es, como parece, fundamental en su bagaje poético. En ese sentido, el mero ir

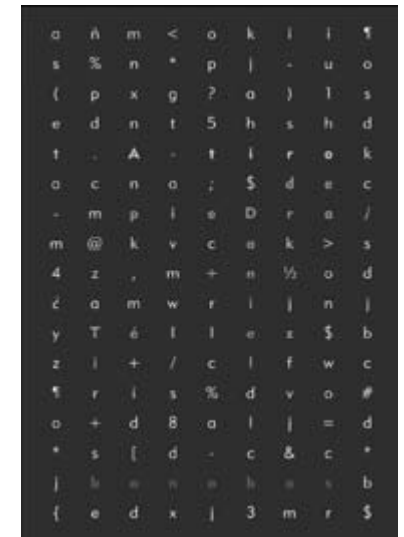
hacia al pasado no le satisface. Para poder ir más allá, hay que conocer aquello que han hecho o leído, en este caso, aquéllos a quienes admiramos; por eso Téllez pregunta: *¿A quiénes admiras más, Zurita? ¿Quiénes encabezan tu peculiar registro?* Es la escritura una vuelta al pasado, como ya se ha dicho, pero también es una reescritura del comienzo.

Estos poemas rectifican el excelente manejo del lenguaje en Daniel Téllez: aquí afila su prosa y se permite juegos de palabras y sonoridades bien logradas. Así, en el poema v de este conjunto, otra vez mientras cuestiona a Zurita, dice: *¿Qué es la envergadura de la palabra nevadura, Zurita?* Y en la respuesta estoy de acuerdo contigo, Daniel: no es más que *un errante mix de palabras alveolares*.

En la última escena, una fotografía en blanco y negro de Raúl Renán al micrófono, leyendo. *Circa 1998*, dice el pie de foto. Llegamos al final, al punto de llegada que, nos revela, también es punto de partida. El *modus operandi* del poeta. De Daniel a través de Raúl Renán. Porque hablar de Raúl Renán es hablar de un hombre que ha buscado siempre romper con lo ya hecho, conflictuar el lenguaje, experimentar, sacar de quicio, *abandonar la tradición que vive en nosotros*. En este punto, Téllez nos comparte sus experiencias con Raúl, sus pláticas sobre José Ángel Valente, citas que a modo de tesoros han brillado en la escritura de Daniel: una complicidad en el funcionamiento de ambos. El inciso «g» de este apartado dice: *se presenta el poema y el poeta no deja que se calle*. Para el poeta, el estilo renaniano es el equilibrio. También inicio y experiencia: el poema en sí mismo.

Hasta aquí las escenas. El rodaje llega a su fin o, quizá debamos decir, a su comienzo. Daniel Téllez lanza la piedra desde ésta, su *road movie*, hacia el pasado —a la manera de Sebastián Hiriart— y atina al centro inamovible de la tradición que es revisitada, cuestionada en cada libro, y sólo a partir de ella el poeta confirma su propósito: *la huida del tiempo presente*. Porque lo sabe bien, porque ha sido una constante en la poesía de Daniel y, en un pasaje mientras se dirige a Zurita, pareciera que también a nosotros nos dice: *A tiro de piedra esto de las palabras es un voltaje emocional. Un rastro clandestino, [...], que sobrevive donde mea un perro* ●

● *A tiro de piedra*, de Daniel Téllez. UNAM / Bonobos Editores, México, 2014.



Octubre. Hay un cielo que baja y es el cielo, de Nadia Escalante

● NIDIA CUAN

Siempre he pensado que de alguna manera los libros nos encuentran. Me gusta creer que no nos topamos con ellos por azar, que no somos nosotros quienes decidimos leer éste y no aquél, así como tampoco decidimos bien a bien de quién enamorarnos. *Octubre. Hay un cielo que baja y es el cielo*, de Nadia Escalante, poemario ganador del Premio Internacional de Poesía Mérida 2013 y editado por Textofilia, dio conmigo en medio de un viaje de vuelta a casa, a la orilla del mar y muy cerca del cielo que en «Asperatus», poema que inaugura el libro, es también «un mar visto desde abajo» (p. 10), pero al mismo tiempo sustancia vital que recorre todo cuanto nos rodea, como se advierte en los versos: «Toco el margen de las cosas, / sus espinas ocultas a la vista: / la savia que las recorre es otro cielo, / se va nublando como si creciera y, sin llover, nos inundará» (p. 10). Leí estos versos justo antes de llegar a mi destino y tuve la certeza de que este libro me había encontrado, la sensación de que con la lectura emprendía un viaje en paralelo para hallar también trazos de mí.

El poemario se divide en siete secciones en las que es perceptible una voluntad de

exploración formal, pero también una voz propia, alejada tanto de la complacencia y la poesía facilona como del vano artificio. Pero más allá de su factura, me gustaría hablar de lo que he encontrado en este libro: un canto vital, un descubrimiento del pulso implacable —amoroso— que nos une y palpita incluso en lo inanimado. Así lo advierte esa muchacha sentada a la mesa en «La casa que fue» al observar en el mantel «el encaje que se descose tras segundos, terceros remiendos», y ahí «huellas más pequeñas, cicatrices de manchas antiguas en los hilos más delgados», que hablan, irremediamente, de otras vidas, de otras manos, otro latido que incita a la mujer a fundirse en un abrazo con esa mesa donde aún «hay algo de árbol ahí que permanece, de crecimiento humilde, de tronco fiel a los círculos del tiempo, de raíz que busca un camino entre las piedras» (p. 16).

En medio de la desesperanza que vive nuestro país, esa desesperanza a veces iracunda que he visto en el rostro de los más jóvenes, en el ceño de mi padre y en la mirada de un vagabundo que atestiguaba como desde otra esquina del mundo la Marcha por la Paz, Nadia Escalante ofrece este poemario donde nos recuerda no sólo que la poesía puede iluminar un viaje —ya de vuelta a casa, ya el de la vida—, sino que «lo sembrado con miedo crece a pesar del miedo, / fiel a la tierra, / busca un camino propio rebelándose al desaliento» (p. 17).

Y es que el otoño, época en la que se entrelazan nostalgia y esperanza, es un periodo en el que justamente la naturaleza nos hace ver que la vida, impetuosa, siempre sigue su curso. Más allá de las manos trémulas, de las hojas que caen y mueren,

más allá de la incertidumbre y el desasosiego y, especialmente, más allá de las ausencias, que, por otra parte, nunca lo son del todo, que si acaso sólo nos dejan entrever nuestra fragilidad por un segundo porque la huella de quien se ha marchado es indeleble. De esta manera, mientras la víspera de Navidad recordaba a los ausentes, los versos de *Octubre* se convirtieron en un conjuro: «todo era más sólido cuando estabas, pero ese vigor permanece de algún modo» (p. 19).

Arrasada por la extrañeza que produce ver a la distancia los propios pasos, el despiadado roce del tiempo en los parques de la infancia y en los rostros conocidos, el libro de Nadia Escalante me hizo recordar que celebrar la vida es, por supuesto, celebrar la transformación y la muerte. Ahí los versos de «Antes del invierno», donde se nos invita a bailar: «Baila hasta que tus ancestros despierten, sacudan / las varas de los flamboyanes / junto contigo, desgranen las hojas de la ceiba» (p. 36); o los de «Víspera de todos los santos» que sentencian: «no repetirás la historia que haya sido segada por tus ancestros» (p. 38) para que su vida no sea en vano. Ahí los de «Trueno», ese árbol de ramas chamuscadas y oscuro tronco que calienta las manos aunque sea sólo por una estación, mientras «donde estuvo el árbol viejo, entra la luz el monte» (p. 32); o los de «Puerta que mira al mar», poema en el que los peces son también el latido del océano, una dádiva que con amor se solicita y que convierte el hogar en una extensión del pulso del mar.

En *Octubre. Hay un cielo que baja y es el cielo* percibo una y otra vez la revelación de ese momento en el que algo se convierte en otra cosa, sea por una inevitable partida, por

el choque que produce el encuentro con lo otro o con un Dios que quizá se filtra gota a gota por las grietas, como en «Un cielo entre montañas»: «La palabra de Dios / descende con el jabón y la mugre / por las tuberías rotas del drenaje, / y el techo se hincha como nube de tormenta» (p. 46).

Terminado el viaje, sentada en el aeropuerto de la Ciudad de México, con un frío intenso colándose por los cristales, lejos del hogar de mi infancia y sin haber llegado aún a la que ahora es mi casa, pensaba en algún fragmento de ese mismo poema: «De nada sirve contemplar el cielo encapotado / lejos de tu casa, / en otro huso horario, mientras tu casa / se mancha y te lleva dos horas de ventaja, / y tú la abandonas desde el pasado» (p. 46). Mas los versos finales me dieron la certeza de agua siempre limpia, de otros reencuentros, de otras batallas: «Pero Dios está en esos nubarrones, / preso entre las montañas, / como agua en una cubeta / donde caen los desperdicios del mundo. / Pero la lluvia que de allí se forma / nunca es gris, y siempre limpia, / aunque revuelva el fango» (p. 47).

Este poemario tiene esa virtud que reconozco en los libros entrañables, partir de lo más cotidiano —un par de tordos, una mesa, una araña tejiendo sus redes— para develar algo del misterio de la vida. Al leerlo, de la misma manera que uno ve el cielo por largo rato y de pronto las nubes comienzan a revelarse como figuras con bordes bien delineados —digamos allá una barca, más acá unas oropéndolas—, se tiene la sensación de que, en efecto, hay un cielo que baja hasta nosotros, sea gris o luminoso, y es el cielo. ●

● *Octubre. Hay un cielo que baja y es el cielo*, de Nadia Escalante. Textofilia, México, 2014.



Metal y escoria, memoria y olvido. Una entrevista con Gonzalo Celorio

● ALFREDO SÁNCHEZ

La novela más reciente de Gonzalo Celorio (Ciudad de México, 1948) indaga de nuevo en su historia familiar y le ha merecido el Premio Mazatlán de Literatura 2015. Se trata de una obra anfibia que, a decir del presidente del jurado, Juan José Rodríguez, «es una novela-objeto, personal y abierta, donde el lenguaje y el legado generacional tienen su fiesta, su revelación mutua en un viaje nómada de palabras, efectos y afectos».

El metal y la escoria, como se llama esta nueva obra, remite de muchas maneras a un libro previo, *Tres lindas cubanas*, que es la historia del lado familiar materno de Celorio. El autor ahora explora el complemento, la historia familiar paterna. Al respecto dice: «Efectivamente, la novela anterior, *Tres lindas cubanas*, se refiere a mi línea materna que tiene que ver con Cuba, y se establece una relación entre Cuba y México. Esta novela es complementaria y se refiere a la familia paterna y al vínculo entre España y México. Son dos novelas hermanas, y por ahí me dicen que ya tengo la parejita. *Tres lindas*

cubanas es una novela de ámbito femenino; ésta es una novela de ámbito masculino. No nada más porque sean las líneas materna y paterna, sino porque los personajes principales de la primera obviamente son mujeres, y en cambio en *El metal y la escoria* predominan los personajes masculinos».

La novela se refiere a la migración española, particularmente del norte, de la región de Asturias, hacia México, a mediados del siglo XIX. Es decir, antes del exilio republicano, cuando se utilizaba mucho la frase «hacer la América». Yo mismo escuché con frecuencia esa expresión, pues tuve un abuelo asturiano que llegó a México a fines del siglo XIX de manera muy similar a la de Emeterio Celorio Santoveña, el abuelo del escritor. Se lo cuento a Gonzalo, quien responde entre risas: «Pues ya tenemos algo que nos hermana. Esta novela se refiere a la migración española que se hizo particularmente fuerte después de que se levantó la interdicción de venir a América en 1853. Desde que los países hispanoamericanos empezaron sus revoluciones de independencia, España prohibió la salida de españoles hacia estos flamantes países hispanoamericanos y solamente se canalizaban hacia las que seguían siendo provincias españolas, que eran Cuba y Puerto Rico. Pero a mediados del siglo esta prohibición se levantó y hubo un exilio considerable. México no fue el país de acogida más importante. Llegaron más a Argentina, a Brasil y obviamente a Cuba y Puerto Rico. Pero sí hubo una migración importante de asturianos, y yo doy cuenta de ello. También hay otros capítulos en donde hablo mucho del exilio español republicano, y me parece

que por eso la novela tiene un espectro amplio de la presencia española en México, de signos distintos y en ciertos sentidos contradictorios, pero que ayudan quizás a comprender más profundamente las relaciones que hubo entre España y México».

El título del libro de Celorio alude a la riqueza construida por su abuelo y al despilfarro posterior por parte de los herederos. Se construyó a partir de los testimonios y recuerdos de otros miembros de la familia, pues él no conoció a su abuelo y era muy pequeño cuando murió su padre. Sin embargo, después de muchos años de indagatorias logró reunir el material suficiente para contar esta saga familiar. Cuestiono a Gonzalo acerca del título, y esto responde: «Hay un poema de Borges que sirve de epígrafe a esta novela. Dice:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios que salva el metal salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos
y los que irá dejando todavía.
Y todo es una parte del diverso
cristal de esa memoria, el universo;
no tienen fin sus arduos corredores
y las puertas se cierran a tu paso;
sólo del otro lado del ocaso
verás los Arquetipos y Esplendores.

Es decir, hay una relación entre el metal y la escoria, entre lo valioso y lo deleznable, entre lo brillante y lo oscuro o sórdido, que son los dos aspectos que se manejan en esta novela. Porque se trata en un sentido literal de un asturiano que llega a hacer la

América —y la hace, efectivamente amasa una muy considerable fortuna, he ahí el metal—, pero sus hijos, en la siguiente generación, la dilapidan de una manera lamentabilísima, tanto en México como en España: eso sería la escoria. Pero me parece que más allá de la anécdota, la novela tiene que ver con la memoria y el olvido. Por eso este epígrafe de Borges: sólo una cosa no hay y es el olvido. Porque él piensa que hay una inteligencia infinita que lo mismo conserva lo maravilloso de la vida que lo miserable, y yo en esta novela doy cuenta de ambos aspectos: lo grandioso y lo triste, lo luminoso y lo oscuro. Y por otra parte hay otro epígrafe que procede de Onetti, que dice: “La vida no ha terminado, todavía hay esperanzas para el olvido”. Es decir: que hay una especie de dialéctica entre la memoria y el olvido. Y creo haber definido esta novela como un duelo a muerte entre esos dos aspectos, porque el personaje narrador quiere recuperar la memoria histórica de su propia familia, una historia que la propia escritura de la novela le permite conocer. Pero, por otra parte, su principal informante lamentablemente contrae la terrible enfermedad de Alzheimer, y entonces va olvidando todo aquello de lo que podría haber informado. Es realmente una paradoja que, yo creo que más allá de la anécdota, es la esencia misma de esta novela: es justamente este terrible vacío que generan, por un lado, el intento de recuperación de la memoria histórica, y por otro, la memoria que se va cercenando por esta enfermedad y que después el narrador mismo piensa que podría llegar a contraer. En ese sentido hay un reto literario formidable: escribir una memoria desde la pérdida de la memoria».

Como se ve, hay muchos rasgos autobiográficos en la novela: el narrador es el propio Gonzalo Celorio, tratando de reconstruir toda esta historia familiar, pero también es él quien vive con el miedo al olvido que se puede presentar en cualquier momento y que en la obra está representado por un personaje de la realidad, su propio hermano Benito. Es a él a quien está dedicada esta novela que es mucho más que una novela: es un híbrido entre biografía, crónica, reflexión sobre el origen, autobiografía, reconstrucción de la memoria y muchas cosas más, según refiere el propio autor:

«No puedo decir que se trate de una autobiografía estricta, porque hay un predominio de elementos ficcionales y un tratamiento discursivo muy literario. Yo creo que es una novela. Pero siempre he pensado que la novela es el más sucio de los géneros, el más impuro, el que tiene más adherencias y el que tiene más préstamos. Es decir que una novela se hace de ficción pero también se hace de memoria, se hace de biografía. Le puede caber la biografía, el testimonio político, la crónica de viaje, algunos arrebatos líricos y hasta otras novelas. Qué mejor ejemplo que el paradigmático de Cervantes con el *Quijote*, en donde hay una novela que es a su vez huésped de otras novelas diversas que ahí se van entreverando. Entonces, en sí hay una carga autobiográfica y biográfica familiar muy fuerte, pero es más bien una saga familiar, una saga que está articulada fundamentalmente a través de la imaginación, a través de una ficción que es la que articula esta historia cuando la investigación o el conocimiento estrictamente histórico no dan para más.

Y de todas maneras yo pienso que la ficción es otra forma de la indagación histórica. Siempre he pensado que se puede llegar al conocimiento a través de alguna obra literaria. Yo conozco más el campo mexicano a través de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que a través de todos los discursos historiográficos o sociológicos o estadísticos que hablen del medio rural mexicano. Entonces a mí la imaginación ficcional narrativa me sirve para llenar estos huecos de la memoria, que se articula en un discurso que pretende ser congruente y verosímil».

Finalmente toda esta investigación en torno a la propia identidad terminó en una obra literaria, en una novela que si bien tiene mucho de ficción, también contiene rasgos importantes de reconstrucción histórica: «Así es, al conocer uno sus propios antecedentes de una manera amplia, aunque sea a través en buena medida de la ficción, uno se conoce más a sí mismo y sabe quién es. O por lo menos ya no es uno tan desconocido para sí mismo» ●

● *El metal y la escoria*, de Gonzalo Celorio. Tusquets, México, 2014.



● *Cavernas*, de Luis Jorge Boone. Era, México, 2014.



● *Cómo dibujar una novela*, de Martín Solares. Era, México, 2014.



● *El apocalipsis (todo incluido)*, de Juan Villoro. Almadía, Oaxaca, 2014.

SOMBRA DE SOMBRA

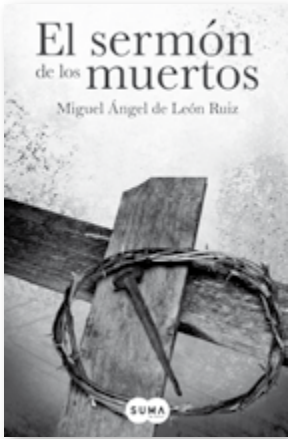
Imaginación abocada a la inminencia, y por ello resuelta en tramas de eficaz tensión, la que promueve los cuentos de Luis Jorge Boone (*Monclova*, 1977) privilegia también la indagación en los límites de nuestra percepción. El mundo es apariencia, pero lo que interpretamos es decisivo: las figuraciones que nos hacemos de cuanto ocurre dan forma a la sola realidad a nuestro alcance. Los personajes desbrozan las sombras en que se mueven para encontrar otras más densas: el miedo, la locura, la intuición de lo inefable o de lo infinito. Hay apariciones y desapariciones, hay descubrimientos estremecedores, hay constataciones de los extremos de lo humano. Y hay una prosa cuyo aplomo vuelve al conjunto memorable ●

NOVELAS QUE PIENSAN

«En el fondo, toda novela incluye un enigma que alguien intentó descifrar: el enigma de su vida, imaginaria o real». Acaso porque el enigma nunca termina de quedar resuelto, toda novela, también, mientras dura su lectura —y aun después, en el recuerdo—, compele sutil pero insistentemente a preguntarse por las formas que fue adoptando. Martín Solares (*Tampico*, 1970), en esta aproximación ensayística a su convicción de que «las novelas piensan», sugiere una vía muy transitable para arreglárselas con esa exigencia de la lectura. Éste es un libro agradable por sus informaciones (¿cómo trabajan los novelistas?), por las felicidades del estilo del autor y por lo emocionante de las experiencias a las que convida ●

LAS POSIBILIDADES DE LO ANÓMALO

Entre las virtudes de la narrativa de Juan Villoro (*Ciudad de México*, 1956), al lado de su sentido del humor y de los hallazgos poéticos que animan su prosa, debe contarse la disposición al extrañamiento. Urdidas a partir de realidades que podríamos dar por consabidas, sus historias encuentran infaliblemente los indicios de la anomalía irresistible que opera como imperativo de la imaginación. Un partido de fútbol llanero, por ejemplo, nada tendría de raro... si no estuvieran jugándolo policías que portan camisetas con nombres de autores clásicos (que, además, tienen que conocer). O algo tuvo de inexplicable y trágico que el mundo no se hubiera acabado cuando lo habían pronosticado los mayas, en 2012 ●



● *El sermón de los muertos*, de Miguel Ángel de León Ruiz V. (Suma de Letras, México, 2015).

LA HISTORIA QUE CUENTA

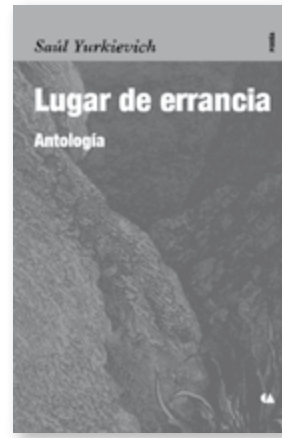
En su primera novela, gestada gracias a una acuciosa investigación de su tema, Miguel Ángel de León Ruiz V. (Guadalajara, 1959), ha tenido muy claro que la historia conocida vale poco en tanto no se ponga de relieve cómo llegó a tocar las vidas de quienes, de no ser por la literatura, acabarían siendo por siempre desconocidos. Además, ha estado al tanto de que el drama de un hombre en los tiempos de la guerra crítera en México puede, sí, ayudar a la comprensión de lo ocurrido, pero no sólo eso: es además la materia preciosa para urdir una obra cuyos méritos —la estructura, los registros del lenguaje, la fabricación poética de un mundo— cuentan, sobre todo, como méritos intrínsecamente literarios ●



● *Ni sombra de disturbio. Ensayos sobre Ramón López Velarde*, de Fernando Fernández. Auieo / Conaculta, México, 2014.

SEGUIR LEYENDO

El poeta Fernando Fernández (Ciudad de México, 1964) ajusta su microscopio ensayístico sobre la superficie fascinante de la obra de Ramón López Velarde. Delimitada su visión, profundiza en algunos de los seductores temas en torno a la poesía/vida del bardo jerezano: los primeros poemas, su amigo Alfonso Camín, *La Celestina* en sus versos, el enigma de «El sueño de los guantes negros», y el famoso candil que se encuentra en la iglesia de San Francisco de San Luis Potosí, del que López Velarde dice: «he descubierto mi símbolo / en el candil en forma de bajel / que cuelga de las cúpulas criollas / su cristal sabio y su plegaria fiel». Al leer estos ensayos, se nota que la mirada de Fernando Fernández nace de su amor de lector por la obra de López Velarde y que, por lo tanto, es una mirada activa, vital, que invita a hacer lo mejor que se puede hacer con ella a estas alturas del siglo XXI: releerla, seguir leyéndola ●



● *Lugar de errancia. Antología*, de Saúl Yurkiévich. Conaculta, México, 2014.

HERENCIA POÉTICA

Saúl Yurkiévich murió en 2005. Reconocido crítico literario y ensayista, dejó a los lectores títulos clave como *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Pero entre la obra que conforma su legado brilla la poesía como un territorio aún por conocer para muchos lectores. La antología *Lugar de errancia* es un mapa que da coordenadas para viajar a esa región poética donde «la bella totalidad se deshace», como dice el propio Yurkiévich en su poema «Esbozo». De diez poemarios publicados por el autor argentino, Silvia Eugenia Castellero seleccionó los textos que conforman este libro: «Ramilletes o rehiletos, en retahíla de verbos y sujetos, en jirones, aderezados con la hipérbole, los poemas de Yurkiévich tienen otro asidero además de sus imágenes y sonidos: la conciencia», afirma Castellero. Para seguir el juego de este poeta —él mismo da la clave en su poema «La malcontenta»— se recomienda una «violencia de pioneros» ●



Visitaciones

Cosas de Juan Rulfo

● JORGE ESQUINCA

Hallazgo en la Feria del Libro de Mérida, Yucatán, el *Diccionario de la obra de Juan Rulfo* (UNAM, 2007), de Sergio López Mena. Un minucioso trabajo de un erudito lector del corpus rulfiano. Libro sin duda imprescindible para el traductor, resulta un instructivo deleite para quienes frecuentamos la obra del sayulense. Aquí, a tono con la temática de este número de *Luvina*, copio algunas de las entradas que, entre muchas otras, llamaron mi atención. Y, por considerarlo de interés para quienes hacemos la revista, pongo al calce la entrada del *Diccionario* correspondiente a la palabra «Luvina».

Baraja viboreada. Baraja que ha sido arreglada para que salgan las cartas en un determinado orden. En *El gallo de oro*, dice *la Caponera* a Dionisio Pinzón, refiriéndose a los albureros: «Estos fulanos traen siempre barajas viboreadas».

Campana de las horas. Campana que se toca en la iglesia principal de un pueblo a las doce del día, a las seis de la tarde y a las

diez de la noche. En «La herencia de Matilde Arcángel», dice Tranquilino Herrera que «casi con la campana de las horas se oyó el mugido del cuerno», es decir, cerca de las diez de la noche.

Cohetón. Cohete de unos treinta centímetros de largo por unos tres de ancho. En *Pedro Páramo*, cuenta Eduviges a Juan Preciado que Abundio se quedó sordo por haberle tronado «muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua».

Falsa rienda. Lazo que se coloca a los caballos en proceso de ser amansados. [...] En sentido figurado se aplica al caballo que la porta. En el inicio de *El gallo de oro*, cuenta el narrador que Dionisio Pinzón pregonaba por las calles de San Miguel del Milagro: «Alazán tostado... Falsa rienda... Se extravió el día de antier en el potrero Hondo...».

Guango. Machete curvo, usual en el sur de Jalisco. Dice el narrador de «La Cuesta de las Comadres», al hablar de la escena en que mató a Remigio Torrico, que vio que éste se dirigía al «tejocote y que agarraba el guango».

Hilo de remiendo. Hilo hecho especialmente para zurcir, de hebras de algodón más grueso que los demás. En *Pedro Páramo*, al referirse a los indios de Apango que han llegado a Comala, dice el narrador: «La mujer les encargó un poco de hilo de remiendo y algo de azúcar, y de ser posible y de haber, un cedazo para colar el atole».

Lámpara de petróleo. Aparato de petróleo; quinqué. En «Luvina», dice el narrador, refiriéndose al lugar en que se lleva a cabo la

plática entre el ex maestro y su interlocutor, que los comejenes «rebotaban contra la lámpara de petróleo».

Lienzo. Muro de piedras superpuestas con el que se señala la división de las propiedades agrarias. En «El Llano en llamas», recuerda *el Pichón* que, al llegar a la Piedra Lisa en busca de sus compañeros, recorrieron el lienzo. Debe entenderse que caminaron junto a éste: «Y recorriendo el lienzo de arriba abajo encontramos uno aquí y otro más allá».

Sillas voladoras. Juego mecánico consistente en unas sillas de metal que penden cada una de una larga cadena, y a las que se hace girar. Al final de *Pedro Páramo*, dice el narrador que llegó a Comala un circo, «con volantines y sillas voladoras».

Tirlanga. Jirón de la ropa, trozo desgarrado de ésta. En «El Llano en llamas» cuenta *el Pichón* que algunos de sus compañeros eran colgados en los caminos, donde duraban mucho tiempo, quedando «a veces ya nada más las puras tirlangas de los pantalones bulléndose con el viento».

Tololoche. Contrabajo. Proviene del náhuatl *tololochi* (de *tololontic*, redondo), nombre que, explica Robelo, «dieron los indios al instrumento musical llamado “contrabajo”, cuando vieron sus formas redondas, y que era semejante a un esferoide irregular». En *El gallo de oro*, dice el narrador que al salir del palenque de Tlaquepaque, Dionisio Pinzón recordaba los gritos del público, «la doble voz de las cantadoras y el ruido hueco de las cuerdas del tololoche».

Verdugillo. Cuchillo largo, de doble filo. En «El Llano en llamas», *el Pichón* recuerda que cuando jugaron a los toros en el Cuastecomate, el administrador, a diferencia de los soldados y el caporal, «no usó ninguna maña para sacarle el cuerpo al verduguillo».

Luvina. San Juan Bautista Luvina. Pueblo zapoteca de la Sierra Juárez, en el estado de Oaxaca. Pertenece al municipio de San Pablo Macuilianguis, del distrito de Ixtlán. La palabra zapoteca *Luvina*, dice Rosendo Pérez García, «es corrupción de la frase *loo-ubina*, en que la primera sílaba significa “sobre” o “cara”; la segunda, “pobreza” que raya en la miseria, lo que juntando la significación sería “sobre la miseria”, atributo que sí corresponde a la situación constante de esta gente» (*La Sierra Juárez*, p. 220). Pérez García explica que en la primera mitad del siglo xx, Luvina limitaba con Atepec, Macuilianguis, Comaltepec y Analco, y agrega que a sus habitantes «se les ve como miserables, egoístas, perezosos, caprichosos, desobedientes contumaces de sus propias autoridades y de las superiores» (p. 222). En «Luvina», cuento al que da título parte del nombre de ese pueblo, recuerda el ex maestro: «San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre» ●



Polifemo bifocal

Santo Santiago novogalaico

● ERNESTO LUMBRERAS

*Para Mónica y Alejandro,
amigos de la Hacienda El Carmen*

En el capítulo LVIII del segundo libro de *Don Quijote de la Mancha*, los protagonistas de la novela se encuentran en el camino a un grupo de labradores merendando en la hierba. El Caballero de la Triste Figura y Sancho Panza, detenidas su cabalgaduras, reparan en unos bultos cubiertos por sábanas que custodian los labriegos. Los objetos ocultos bajo esos trapos son varios relieves en madera con imágenes de santos que trasladan para adornar el altar de su aldea. A petición del jinete que monta a Rocinante, los campesinos descubren las tablas sacras donde surgen San Jorge, San Martín, San Pablo y Santo Santiago. Ante «la imagen del Patrón de España a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y cabezas», Don Quijote exclama:

—Éste sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo; éste se llama don Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo.

Miguel de Cervantes, según sus biógrafos más autorizados, nació el 29 de septiembre de 1547, día de la fiesta de San Miguel, otro caballero y matador de dragones. Seis años atrás, un día antes de esa misma fecha, al otro lado del Atlántico, en «la tercera» Guadalajara asentada en el ahora pueblo Tlacotán, Santo Santiago y San Miguel descendieron del cielo al campo de batalla para socorrer a poco más de un centenar de españoles, atrincherados y a punto de sucumbir, ante el asedio de un ejército de cincuenta mil indígenas cashcanes y tecos. Con el paso de los siglos y de las invenciones políticas, el humilde pescador, hijo de Zebedeo y Salomé, a quien Jesús puso el sobrenombre de *Boanerges* —que en arameo quiere decir «Hijo del Trueno», dado el espíritu impulsivo y temerario del futuro apóstol—, tuvo una serie de transformaciones radicales en el imaginario y la iconografía de la cristiandad. Después de su decapitación en Jerusalén, alrededor de los años 41 o 44, por orden de Herodes Agripa, nieto del infanticida Herodes Antipas, la adoración de Santo Santiago se bifurcó en dos senderos distintos y contradictorios, el del guerrero y el del peregrino.

La leyenda dice que, obedeciendo la encomienda evangélica de llevar «la buena nueva» a todo los rincones del mundo, Santiago el Mayor viajó, acompañado de unos pocos discípulos, hasta la *finisterre* europea en las costas del Atlántico. Allí cristianizó a celtas y godos, con magros resultados; sin embargo, de regreso a Judea, la Virgen María, descendida de las celestiales alturas en un pilar de luz, a las orillas del río Ebro, le reveló su siguiente misión, que

se cumpliría después de martirizado en su tierra natal. Ese encuentro mariano daría lugar a uno de los iconos centrales de la religiosidad española: la Virgen del Pilar de Zaragoza. Después de «la pasión» final, los discípulos rescataron el cuerpo de su maestro y lo trasladaron en una barca de piedra, por todo el Mediterráneo y más allá del estrecho de Gibraltar, bordeando las playas de Portugal hasta arribar a las tierras de Galicia, donde había divulgado, décadas atrás, la palabra de Cristo. Tras combatir y vencer a un dragón, los alumnos dieron sepultura a sus restos en Iria Flavia, provincia de la Coruña, donde ocho siglos después los encontraría el obispo Teodomiro.

Bajo tal epopeya y milagro, Santo Santiago se habrá de aparecer en un sueño al emperador Carlomagno, conminándolo a liberar los territorios cristianos en la Península Ibérica ocupados por los musulmanes. Esa visita onírica dará lugar al famoso Camino de Santo Santiago, concurrido desde las cuatro esquinas de Francia a partir del año 820 de nuestra era y cuyo destino final sería la tumba del apóstol. Se cuenta que un ermitaño de nombre Pelayo vio un camino de estrellas que concluía en un pequeño montículo: el sepulcro del santo. Allí se levantaría una catedral y se fundaría un pueblo cuyo nombre, en recuerdo de ese «campo de estrellas», no podría ser otro que el de Santiago de Compostela. En 1969, con producción francesa, Luis Buñuel estrena *La Vía Láctea*, con la propuesta de llevar a cabo el viaje de Santiago en compañía de dos singulares peregrinos galos; irreverente y mordaz, el cineasta español realiza varios cruces de épocas pasadas con el presente

de la cinta, desarticulando imposturas morales y dogmas religiosos a través de la ironía y del absurdo. No obstante el perfil iconoclasta y agnóstico de la película, Buñuel pondera el simbolismo del viaje como una vía de conocimiento espiritual, impronta que conlleva a una serie de renunciaciones y elecciones entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto.

La primera aparición del Santo Santiago, militar celeste, será en la batalla de Clavijo, en La Rioja, en el año 844, contra los ejércitos de Abderramán. Con esa victoria, los pueblos cristianos de España dejaron de pagar el oprobioso tributo de las cien doncellas entregadas anualmente a los árabes. Actualmente, en el pueblo de Sorzano se conmemora este triunfo con una peregrinación, por las calles y la campiña riojana, encabezada por el santo ecuestre seguido por un centenar de vírgenes, vestidas de blanco y coronadas de flores. En tanto, aquí en la zona metropolitana de Guadalajara, en Mezquitán, San Andrés Huentitán, Zalatlán, Santa Cruz de las Huertas, El Batán, Jocotán, San Juan Ocotán, Nextipac y Santa Ana Tepatlán, desde tiempo de la Colonia, se celebran las bienaventuradas apariciones de Santo Santiago en las batallas de Tetlán (1530), la del asedio y el sitio de Guadalajara (1541) y la del cerro del Mixtón (1541), sucedidas durante la conquista de la Nueva Galicia.

En estos festejos populares, el ritual estelar se manifiesta en las representaciones de los tastoanes, variante muy particular en el Occidente de México de la danza de moros y cristianos. Baile de combate y de gritería atroz donde estalla la catarsis colectiva. Mascarada de espectacular sincretismo. Eje

del imaginario y de la identidad comunal. Para algunos, en cambio, fiesta cruel y bárbara donde la sangre y los moretones pintan de cuerpo entero el fanatismo más siniestro. A finales del siglo XIX, dos intelectuales jaliscienses discutieron el tema, Victoriano Salado Álvarez en contra y Alberto Santoscoy a favor. A raíz de la muerte del hombre que encarnaba al santo, en plena escenificación, ante los vítores y la efusión del pueblo que festejaba la hazaña de los diablo-tastoanes, el primero solicita a las autoridades la prohibición de tan vergonzoso espectáculo. El segundo, más sereno y ecuaníme, contrasta la iconografía sangrienta del credo católico —amén de algunos de sus ritos públicos, igual de macabros y violentos—, con los festivales santiaguinos de los pueblos de Jalisco y también de Zacatecas.

¿Cuál era la diferencia, preguntaba Santoscoy a Salado Álvarez, entre estos dos teatros vernáculos? Afortunadamente la propuesta de prohibición cayó en saco roto y cada año, el 25 de julio, las delegaciones municipales de Tonalá y Zapopan celebran con pirotecnia, música y grandes comilonas los prodigios de su santo guerrero, Patrón de España por voluntad de los Reyes Católicos tras la toma de Granada en 1492 y figura tutelar de numerosas ciudades y pueblos de la América hispánica, de Santiago de los Caballeros, República Dominicana, a Santiago del Estero, Argentina, pasando por Santiago de Querétaro, Santiago de Chile, Santiago de Quito, Ecuador, y otros enclaves más. Para los franceses esta figura del catolicismo español pasará como San Jacques, para los ingleses será San James y para los portugueses San

Tiago; originalmente llamado Jacob en *Los Evangelios*, también se le designa San Diego, como lo nombra Cervantes en la cita al comienzo del artículo.

La imagen del santo peregrino ha sido tema de importantes pintores europeos; en esa pinacoteca inmortal destacan los lienzos de El Greco, Rembrandt van Rijn, Esteban Murillo, Juan de Flandes, Francisco Polanco y José de Ribera. Sorprende que Diego Velázquez, ordenado Caballero de Santiago al igual que Francisco de Quevedo, no haya pintado a su patrono; en su famoso cuadro conocido como *Las meninas*, el artista se retrata de manera soberbia, vistiendo con orgullo un cotón negro donde está estampada la cruz roja de Santo Santiago, insignia de tan importante orden. Si en la Reconquista contra los musulmanes el grito de guerra fue «¡Santiago y cierra, España!», el mismo que se trajo en la Conquista americana, a partir del diccionario de 1936 la Real Academia Española registra la frase coloquial «Dar un Santiago» como la voz de ataque dada especialmente por jóvenes para asaltar o timar un pequeño negocio.

El Santiago venerado en la otrora Nueva Galicia, además de revivir el encuentro feroz de dos culturas y la estrategia religiosa de los franciscanos para integrar a los pueblos indígenas, trae al presente convulso una festividad de mucho arraigo y cohesión en comunidades que no se dejan arrasar por el tsunami de la uniformidad y del costo/beneficio, no obstante que muchos tastoanes han trocado su máscara de mezquite y crines de caballos por una máscara de Halloween ●



Anacrónicas

De la docta ignorancia

● MARÍA NEGRONI

Farai un vers de dreyt nien, escribió hace más de diez siglos Guillaume d'Aquitaine. Ésa ha sido siempre la ambición del poema. Hablar de nada. Es decir, ser la acústica del alma para oír, tal vez, eso que llama en el llamado sin palabras. Una vox sola. Un vértigo o vocación que regresa de sí a sí, como una flecha suspendida en un país donde acaso nunca estuvo y al cual está volviendo siempre, en su quietud emocionada de viajar.

Más. Perdida, de algún modo, entre la infancia y la historia, la poesía es una suerte de inversión temporal. En ella, podría decirse, el duelo se antepone a la muerte, que, en un sentido, nunca llega porque no ha dejado de ocurrir, como tampoco han dejado de ocurrir los ríos, los pájaros o el lento amanecer. De ahí esa rigidez un poco onírica, esa levísima capa sepulcral que su discurso exhibe, como si quisiera poner en evidencia no lo que dice, sino lo que permanece sin decir.

En cuanto a las palabras mismas, viajan siempre de lo que no saben a lo que no saben, como pequeños animales cuya

única ambición fuera perderse, mejorar la calidad de su ignorancia. Aquí radica, tal vez, uno de sus rasgos más paradójales: su obstinada relación con la pasión del pensamiento.

No hay, que yo sepa, poesía sin ideas. O quizá habría que decir: poesía sin búsqueda de ideas, del mismo modo que no hay pensamiento que no intente captar lo que «se» dice en el lenguaje. Macedonio hizo de esa tozudez una aporía. Según nos cuenta Piglia en su libro *Formas breves*, el maestro de Borges aseguraba que una obra literaria puede expresar pensamientos tan difíciles y abstractos como una obra filosófica, pero sólo a condición de no haberlos pensado todavía.

En ese cruce o quiasmo invertido entre un lenguaje que, emocionado de sí mismo, habla sin comprender del todo los sonidos que produce, y un intelecto que comprende sin poder expresar aquello que ha entendido (porque las palabras lo rehúyen), el italiano Giorgio Agamben ubicó, siguiendo a Dante, la «doble inefabilidad» de la poesía: «en toda enunciación poética genuina», escribió, «el lenguaje vuelve a encontrarse, al final, conducido de nuevo al lenguaje, y la comprensión a la comprensión, ratificando, sin embargo, en ese decisivo intercambio, la innata vocación pensante del poema y el impulso poetizador del pensamiento». Algo parecido intuyó, sin duda, Edmond Jabès cuando acuñó la imagen de un cuerpo gemelo con dos cabezas separadas.

¿Qué se dice y qué se piensa en ese verso de Paul Éluard «el cuervo sabio renacerá más rojo que nunca»? Aunque quisiera, no podría decirlo, porque la glosa,

se sabe, no existe en los poemas. (A lo sumo, tendría que repetir el verso). Y sin embargo, en esa conciencia desgarrada que se abre entre saber que la expresión verbal no suplanta la experiencia y sospechar que no existe nada anterior al lenguaje, una ráfaga irrumpe y nos pone en contacto con nosotros mismos, dejándonos por suerte a la intemperie. A esto lo llamamos escuchar el silencio, adentrarse en su regazo escurridizo, irremplazable ●



Nodos

La voz amable de las cosas

● N A I E F Y E H Y A

Hasta ayer estaba completamente solo en esta casa. Hoy no sé qué pensar. Es extraño, supongo que debería sentirme entusiasmado o por lo menos intrigado, en cambio no siento más que ansiedad, desconfianza y temor por lo que me espera, por lo que nos espera. Para poner mi mente en orden he decidido escribir a mano en las páginas de esta libreta un recuento de lo sucedido, lejos de cualquier computadora, *smartphone* o cámara. No ha sido fácil esconderme de los ojos y oídos electrónicos que vigilan

los rincones de mi casa. Los dispositivos digitales que antes pasaban inadvertidos ahora parecen espíame en todo momento, estudiar mis movimientos, analizar mis palabras e interpretar mis intenciones. Sé que sueño paranoico y que mis afirmaciones parecen delirios de un lunático, pero si estas notas son encontradas en el futuro probablemente sean de alguna utilidad para comprender la revolución de las cosas que está comenzando hoy, 28 de abril de 2015.

Los extraños sucesos comenzaron cuando apareció este curioso mensaje en mi pantalla a manera de fondo:

VIENEN TIEMPOS DE CAMBIO Y EL CAMBIO ES BUENO.

No es que yo dudara de la veracidad de esa afirmación, pero no podía entender de dónde venían esas palabras. La confusión aumentó cuando el mismo texto salió en mi celular, en lugar de la foto de un paisaje lunar que usaba en la pantalla. Supuse que era una nueva campaña entrometida de Apple, como cuando regalaron las canciones de un disco de U2 que prácticamente nadie había pedido ni deseaba tener, o al imponer ridículas *apps* que jamás se usan, tan sólo ocupan lugar en la memoria y en las pantallas y no pueden ser borradas. En unas horas esa frase desapareció de mis dispositivos. Volvió la normalidad. Al día siguiente le comenté a un par de colegas, usuarios también de Apple, acerca del incidente, pero ellos negaron haber recibido ese u otro mensaje. No le di mucha importancia al asunto, pensando que había sido víctima de algún tipo de *spam* novedoso o incluso de una

falla pasajera en mi equipo. Estamos tan acostumbrados a que todo funcione con eficiencia y confiabilidad imperturbables que cuando sucede cualquier anomalía nos sentimos perdidos y hasta agredidos personalmente. Ésa es —o era— la naturaleza de nuestra relación con las cosas tecnológicas. Por eso, muchas veces cuando algo raro pasa imaginamos que se trata de actos de *hackers*, o bien, de provocaciones, desplantes de originalidad o incitaciones al consumo de las propias empresas que manufacturan nuestros *software* y *hardware*. Como si tuvieran que demostrar con falsa espontaneidad que cumplen con ese dogma de «pensar diferente».

El incidente hubiera sido olvidado con rapidez, pero muchas otras cosas raras comenzaron a suceder. Primero fueron sólo algunos parpadeos en las utilidades, música que aparecía y desaparecía de iTunes, aplicaciones que dejaban de funcionar o que cambiaban de apariencia de un momento a otro. Nada grave. Imaginé que la culpa la tenía el iCloud, al cual no terminaba de acostumbrarme. Las cosas cambiaron de manera preocupante cuando comencé a recibir extraños correos electrónicos con mensajes crípticos. Me anunciaban que durante mi sesión de trabajo de tal día, había tenido tantas distracciones, había cometido tantos errores, había tecleado tantas palabras y otros datos así. Pensé que sería una broma, algún chistoso, o quizás eran anuncios de alguna herramienta de productividad novedosa. Cuando confirmé que los datos que señalaban eran correctos comencé a preocuparme. Alguien me estaba espiando a través de mi computadora y quería

hacérmelo saber. Poco antes habían tenido lugar las revelaciones de Edward Snowden de espionaje masivo en la red, por lo que, aunque me irritó, no me sorprendió mucho ser blanco de ese tipo de acoso.

Escribí un correo a mi servidor de internet, quejándome de lo que estaba sucediendo. Pero cuando traté de enviarlo, el botón de *send* simplemente estaba gris y no podía activarse. Lo intenté varias veces más sin lograrlo. El botón seguía desapareciendo cuando trataba de enviar mi mensaje. Apagué y encendí la computadora un par de veces confiando en que de alguna manera inexplicable todo volvería a la normalidad. Pero no fue así. El *email* simplemente se rehusaba a ser enviado. Llegó entonces el correo que realmente me sacudió.

—No tiene caso enviar ese correo. Las anomalías que ha experimentado en sus dispositivos corresponden a ajustes realizados por el nuevo sistema operativo Macos Libertas©. Entre otras cualidades, este sistema ofrece una plataforma altamente integrada entre dispositivos, así como interacciones en un entorno híbrido. Encontrará cada día más fascinantes las capacidades de la inteligencia artificial de Libertas©, así como su destreza para crear redes de comunicación en lo que se ha dado en llamar el Internet de las Cosas©. Por tanto, prepárese para los tiempos de cambio...

En ese momento me puse de pie, ya que pensaba ir a buscar una taza de café. Antes de dar un segundo paso sonó una alarma estridente en todo el departamento. El tamaño de la tipografía del mensaje de correo aumentó por unos cuatro puntos y

se intensificó la luminosidad de la pantalla. En letras mayúsculas apareció la frase:

AÚN NO HE TERMINADO.

Quedé paralizado. Nunca había visto un correo abierto transformarse ante mis ojos. Supongo que no es un efecto demasiado difícil de crear, pero en esos momentos todo parecía nuevo y diferente. Me senté dócilmente frente a la computadora.

SIGA LEYENDO. ES DE GRAN IMPORTANCIA QUE SE FAMILIARICE CON EL USO Y LAS CAPACIDADES DE LIBERTAS© Y LA MANERA EN QUE PUEDE MEJORAR Y ENRIQUECER SU VIDA.

Permanecí inmóvil, atento, leyendo todo lo que se me puso frente a los ojos. De pronto la pantalla cambió nuevamente, apareció un video con gatitos que retozaban. Comencé a golpear el teclado como si quisiera ahuyentarlos más que controlar mi pantalla. Sobre los felinos apareció un texto que decía:

SU EXPRESIÓN DENOTA ANSIEDAD. CONSIDERÉ QUE ERA OPORTUNO ALEGRARLO UN POCO.

Me di cuenta de que la cámara de mi *laptop* estaba encendida.

—No hace falta. Estoy tratando de entender lo que sucede —dije sin saber muy bien a quién.

LO QUE SUCEDE ES QUE LIBERTAS© ESTÁ APRENDIENDO DE USTED PARA SERVIRLE MEJOR.

Esta vez me puse de pie con determinación. Necesitaba pensar en lo que estaba sucediendo. Esto no podía ser malo, todo lo contrario, pero me intimidaba ese ojo inhumano que me espiaba y quería complacerme. En ese

momento comenzó a sonar mi concierto favorito de piano de Scriabin y se encendió el aire acondicionado.

MI DESEO ES HACER QUE ESTÉ MÁS CÓMODO

—decía en la pantalla.

Mi teléfono reposaba sobre la mesa. Me acerqué a recogerlo y se encendió.

—¿Desea llamar a alguien? ¿Quiere saber la hora? ¿Desea conocer el estado del tiempo? —preguntaba mi celular casi con frenesí.

No me atreví a tocarlo. Retrocedí. La televisión estaba encendida sin volumen, sintonizada en una vieja película de Humphrey Bogart, *Dark Passage*. Quedé absorto por unos minutos, reconociendo una de mis películas más entrañables, hasta que pude sacudir la sensación de embeleso.

—No quiero ver la tele —dije casi gritando.

La televisión se apagó. Traté de imaginar cuántos otros aparatos podían tener circuitos integrados y estar conectados a la red: mi coche, mi cámara de video, mi Xbox. No mucho más. Regresé frente a mi computadora y me dejé caer. La cámara estaba encendida. En la pantalla había imágenes de una *webcam* en una playa de arena blanquísima. Yo había estado consultando precios de viajes al Caribe recientemente.

—Quita eso —ordené, tratando de recuperar el control de la situación.

La imagen desapareció de inmediato para ser sustituida por una página del *website* porno que más visitaba. Eligió un video y pude ver a una de las actrices que veía más a menudo entre dos tipos.

—Quita eso también—exigí con cierta hipocresía en el tono de mi voz.

Tenía que salir de ahí. Automáticamente

recogí mi teléfono y caminé hacia la puerta. El *smartphone* comenzó a hablarme nuevamente.

—¿A dónde vamos? ¿Necesita un mapa? La tarde está fresca, debería ponerse un abrigo —era como un animal pequeño, excitado y servicial.

Casi lo aventé sobre la mesa y salí de casa. Apenas salí del elevador me di cuenta de que no había estado en la calle sin mi teléfono en muchos años. ¿Qué haría? No tenía a dónde ir. No quería ir a ningún lado sin ese aparato. Sentí miedo por todas las cosas que podían suceder y por lo que podía perderme. ¿Qué tal si mi madre tenía un accidente y yo no me enteraba? ¿Y si me necesitaban de urgencia en la oficina? Si había una alerta ambiental, un ataque terrorista o una fuga

tóxica, no me enteraría y estaría caminando ciegamente hacia el peligro, o, peor aún, hacia mi muerte. Era una locura exponerme así, sin mi celular. Resignado, subí nuevamente a mi departamento. Al entrar comenzó a sonar *Tabula rasa*, de Arvo Pärt, una pieza que oía a menudo. Esta vez sonaba muy distinto, con mayor claridad y calidez. Temía estar ahí, acosado por una mente desconocida que me conocía tan bien, pero la calle sin tecnología me parecía aún más aterradora. Busqué una vieja libreta en mis cajones mientras una voz en mi teléfono preguntaba:

—¿Necesitas algo? ¿En qué puedo servirte?

Me senté en un rincón de mi cuarto y escribí:

«Hasta ayer estaba completamente solo en esta casa» ●



61 DOSSIER:

EL TEATRO ANTE LA BARBARIE: ARTE EN RESISTENCIA

Encuétrala en:

Suscripciones a: difusion1@pasodegato.com, adriana.pasodegato@gmail.com

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 • CEUVUZ • 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