

Luvina 81

ISSN 1665-1340

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Invierno 2015

\$100

BRITS

Salman Rushdie ■ Irvine Welsh

Martin Amis ■ Alastair REID

Alan Moore ■ **J. H. Prynne**

John le Carré ■ Maitreyabandhu

William Boyd ■ **Lee Harwood**

Iain Sinclair ■ Andrew Motion

Tessa Hadley ■ **George Szirtes** ■ Chris Petit

Chris McCabe ■ **Louise Welsh**

David Constantine ■ Jonathan Meades

Fiona Sampson ■ Gareth P. Jones

Enrique Vila-Matas

Sergio González Rodríguez

In memoriam † HUGO GUTIÉRREZ VEGA

● DAVID HOCKNEY ●



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 Larios

Corrección de materiales en inglés: Héctor Ortiz Partida

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. 81, invierno de 2015 (noviembre de 2015-enero de 2016), 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 Morán 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 27 de noviembre 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

Nuestro agradecimiento para el British Council por su generosa asistencia y ayuda profesional



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

www.luvina.com.mx

PARA SHAKESPEARE la vida es esencialmente ilusoria: «somos la misma materia con que se hacen nuestros sueños». Y la literatura es lenguaje en estado especial: un estado de total significación.

El número 81 de **Luvina** contiene los distintos acordes del mundo literario británico, bajo la consigna de Coleridge de que la lengua es la armadura de la mente humana y porta al mismo tiempo los trofeos de sus conquistas pasadas y las armas de sus conquistas futuras. Así, en la literatura británica contemporánea encontramos una continua renovación de la sorpresa y veloces asociaciones de la curiosidad.

Las piezas literarias que conforman este número de **Luvina** son objetos conscientes de su propio devenir lingüístico y en ellos se percibe el tiempo y la sensibilidad de la crisis de valores morales y formales de las sociedades contemporáneas. «Así que vivimos en una ficción, en una historia antigua que pretende ser presente», leemos en el relato de Salman Rushdie, o en palabras de Martin Amis: «que la ficción exagera el poder debilitante de la motivación en los asuntos humanos... los grandes escritores nos pueden llevar a donde sea, pero la mitad del tiempo nos llevan a donde no queremos ir... el ánimo del futuro sería determinado no por escritores, sino por terroristas».

Crítica y coyuntura se vuelven centrales en la literatura británica actual, en donde la ficción roza con el ensayo y escala las alturas de lo indecible, en instantes de lucidez anclados entre el pasado y los diversos futuros posibles. Es por ello que **Luvina** brinda a los lectores un amplio espectro de manifestaciones literarias en cuyos extremos pervive, por una lado, una corriente todavía conservadora, y por el otro una literatura que va a la vanguardia y cuya renovación proviene mayoritariamente de la literatura norteamericana.

Por otra parte, estamos orgullosos de publicar un texto inédito del gran novelista Enrique Vila-Matas, Premio fil de Literatura 2015, para quien entender es una maldición y no entender la puerta que se abre.

Por último, **Luvina** felicita a su amigo y autor Fernando del Paso, por haber sido merecedor del Premio Cervantes de Literatura 2016. ●

Índice

8 • Jantar Mantar •

SALMAN RUSHDIE (Bombay, 1947). Su título más reciente es *Dos años, ocho meses y veintiocho noches* (Seix Barral, Barcelona, 2015).

13 • Colonia de leprosos •

IRVINE WELSH (Edimburgo, 1958). Acaba de publicarse la traducción al español de una de sus últimas novelas, *La vida sexual de las gemelas siamesas* (Anagrama, Barcelona, 2015).

20 • Poeta laureado del terror El alma profética de Don DeLillo •

MARTIN AMIS (Swansea, 1949). *La zona de interés* (Anagrama, Barcelona, 2015) es su más reciente novela.

30 • Poemas •

Alastair REID (Whithorn, 1926-Manhattan, 2014). Uno de sus títulos disponibles en español es *Un globo por un trabuco*, con ilustraciones de Bob Gill (Phaidon, 2011).

36 • Newton, 1795 •

ALAN MOORE (Northampton, 1953). Es el autor, entre una abundante producción como historietista, de las series *V for Vendetta*, *Watchmen*, *The League of Extraordinary Gentlemen* y *Lost Girls*.

40 • Al dente (2014) Oh día de verano •

J. H. PRYNNE (Kent, 1936). Esta serie está tomada del libro *Poems* (Bloodaxe Books, Northumberland, 2015, tercera edición).

48 • La musa fiel •

JOHN LE CARRÉ (Dorset, 1931). Una de sus últimas novelas traducidas al español es *Una verdad delicada* (Plaza & Janés, México, 2013).

60 • STEPHEN [fragmentos] •

MAITREYABANDHU (Warwickshire, 1961). Entre sus títulos más recientes se encuentra *The Crumb Road* (Bloodaxe Books, Northumberland, 2013).

69 • Comienzos •

WILLIAM BOYD (Accra, 1952). En 2013 se publicó en español *Solo. Una novela de James Bond* (Alfaguara, Madrid).

71 • POEMAS •

Lee HARWOOD (Leicester, 1939-East Sussex, 2015). Estos poemas proceden de su último libro, *The Orchid Boat* (Enitharmon Press, Londres, 2014).

79 • Cavando por la victoria •

IAIN SINCLAIR (Cardiff, 1943). Uno de sus libros más recientes es *American Smoke: Journeys to the End of the Light* (Hamish Hamilton, Londres, 2013).

88 • Tala de un árbol •

ANDREW MOTION (Londres, 1952). En 2012 publicó la novela *Silver: Return to Treasure Island* (Jonathan Cape, Londres).

90 • Brocado de seda •

TESSA HADLEY (Bristol, 1956). Acaba de publicarse su nueva novela, *The Past* (Jonathan Cape, Londres, 2015).

103 • Poemas •

George SZIRTES (Budapest, 1948). Uno de sus más recientes libros de poemas es *Bad Machines* (Bloodaxe Books, Northumberland, 2013).

108 • Museo de la Soledad: fragmentos de una civilización perdida •

CHRIS PETIT (Worcestershire, 1949). Cineasta y escritor, entre sus últimas novelas se encuentra *The Passenger* (Simon & Schuster, Londres, 2006).

118 • Rimbaud en Londres •

CHRIS MCCABE (Liverpool, 1977). Su libro de poemas más reciente es *Speculatrix* (Penned in the Margins, Londres, 2014). Es director de la Biblioteca de Poesía de Londres.

123 • Punto de fuga •

LOUISE WELSH (Londres, 1965). Su más reciente novela es la primera parte de la trilogía *Plague Times: A Lovely Way to Burn* (John Murray, Londres, 2014).

127 • POEMAS •

David CONSTANTINE (Lancashire, 1944). Estos poemas forman parte del libro *Elder*, publicado el año pasado (Bloodaxe Books, Northumberland).

133 • Yoni Alfasi I •

JONATHAN MEADES (Salisbury, 1947). *The Fowler Family Business* (Fourth Estate, Londres, 2002) es el título de una de sus novelas.

142 • POEMAS •

Fiona SAMPSON (Londres, 1963). Su colección de poemas *Coleshill* (Chatto, Londres, 2013) es uno de sus libros publicados en los últimos años.

146 • Es difícil decir «No sé» •

PHILIP HOARE (Southampton, 1958). Obtuvo el Premio Samuel Johnson de Ensayo en 2008 con el libro *Leviatán o La ballena* (Ático de los Libros, Barcelona, 2010).

155 • POEMAS •

Jane DURAN (Cuba, 1944). La editorial londinense Enitharmon Press le ha publicado cinco libros de poemas, el más reciente es *American Sampler* (2014).

159 • Recipientes sellados •

NED BEAUMAN (Londres, 1985). Está traducida al español su segunda novela, *El accidente del teletransporte* (Alba, Madrid, 2013).

167 • Escuchar a los perdidos •

DENISE RILEY (Carlisle, 1948). Este poema aparecerá en su nuevo libro, *Say Something*, que publicará Picador, en Londres, en 2016.

168 • Poemas •

Charles TOMLINSON (Staffordshire, 1927-Gloucestershire, 2015). Los presentes poemas están tomados de *Pronunciamentos. Antología de poemas en lengua inglesa (siglos XIX y XX)*, que acaba de publicar este año Vaso Roto (México).

171 • Poemas •

Mimi KHALVATI (Teherán, 1944). Estos poemas pertenecen al libro *The Weather Wheel* (Carnet, Manchester, 2014).

175 • Poemas •

Michael AYRES (Nottingham, 1958). Entre sus libros de poemas se encuentra *Kinetic* (Shearsman Books, Exeter, 2007).

178 • Poemas •

Pascal PETIT (París, 1953). Los poemas seleccionados para esta edición forman parte de los libros *Fauverie* (Seren, Gales, 2014) y *What the Water Gave Me: Poems after Frida Kahlo* (Seren, Gales, 2010).

182 • Poemas •

SJ FOWLER (Truro, 1983). *Recipes* (Red Ceilings, Londres, 2012) es uno de los poemarios que ha publicado a lo largo de su trayectoria.

184 • Poemas •

Chrissy WILLIAMS (Guildford, 1978). Uno de últimos libros es *Flying Into The Bear* (Happenstance, Londres, 2013).

188 • Himno nacional •

INUA ELLAMS (Nigeria, 1948). Uno de sus más recientes poemarios es *Candy Coated Unicorns and Converse All Stars* (Flipped Eye, Londres, 2011).

190 • Poemas •

Mark WALDRON (Nueva York, 1960). Estos poemas estarán incluidos en su próximo libro, *Meanwhile, Trees* (Bloodaxe Books, Northumberland, 2016).

194 • Poemas •

EMILY CRITCHLEY (Atenas, 1980). Entre sus libros de poemas se encuentra *This is not a True Thing* (Intercapillary Press, Londres, 2013).

201 • Poemas •

FABIAN PEAKE (Sussex, 1942). *Loose Monk* (Akerman Daly / Ridinghouse, Londres, 2014) es su libro más reciente.

206 • El enojo de Viola Trump •

GARETH P. JONES (Birmingham, 1973). Su novela *Constable & Toop* está publicada en español por Anaya (Madrid, 2014).

212 • POEMAS •

Chris TORRANCE (Edimburgo, 1941). A lo largo de más de treinta años ha escrito el poema *The Magic Door*. Los dos primeros volúmenes, *The Magic Door* (1975) y *Citrinas* (1977), fueron publicados por la editorial Albion Village Press, de Londres.

217 • El laberinto acelerado [fragmento] •

ADAM FOULDS (Londres, 1974). Poeta y narrador. Su segunda novela, de la que aquí publicamos un fragmento, fue finalista del premio Man Booker en 2009.

226 • POEMAS •

Richard PRICE (Reading, 1966). Con el poemario *Small World* (Carcanet, Manchester, 2012) obtuvo el Premio Anual para Libro de Poesía en 2013.

MEXICANOS

.....

233 • Muchas historias que han llegado lejos *Literatura infantil y juvenil del Reino Unido* •

RAQUEL CASTRO (Ciudad de México, 1976). Su más reciente novela es *Dark Doll* (Ediciones B, México, 2014).

Homenaje de Periodismo Cultural **Fernando Benítez 2015**

239 • Abraham Cruzvillegas *Teoría del constructo* •

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (Ciudad de México, 1950). Acaba de publicar el libro *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos* (Anagrama, México, 2015).

250 • TRIZEMAS (4) •

JOSU LANDA (Caracas, 1953). Uno de sus libros más recientes es *Éticas de crisis* (Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2012).

257 • Rutilo •

FRANÇOISE ROY (Quebec, 1959). Este poema forma parte del libro inédito *Papá se llevó a la novicia de piernas torneadas*, ganador del Premio Nacional de Poesía Tijuana 2015.

258 • Poemas •

Xitlalitl Rodríguez (Guadalajara, 1986). Estos poemas aparecen en el libro *Jaws*, que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ignacio Manuel Altamirano 2015 (Mantis / Secretaria de Cultura de Guerrero, Guadalajara, 2015).

In memoriam † **HUGO GUTIÉRREZ VEGA**

260 • Buscado amor, de Hugo Gutiérrez Vega •

CARMEN VILLORO (Ciudad de México, 1958). Uno de sus últimos libros es *La algarabía de la palabra escrita* (Rayuela, Guadalajara, 2012).

PREMIO FIL DE LITERATURA EN LENGUAS ROMANCES

264 • Ocho notas sobre Joyce •

ENRIQUE VILA-MATAS (Barcelona, 1948). Su novela más reciente es *Kassel no invita a la lógica* (Seix Barral, Barcelona, 2014).

PLÁSTICA

• Ilustraciones para poemas de Constantino Cavafis •

David Hockney (Bradford, 1937). Es uno de los artistas británicos más reconocidos de la actualidad. Piezas suyas se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Boston, la National Gallery de Australia, el Instituto de Arte de Chicago, la Tate Gallery de Londres, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el Centro Pompidou de París y el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, entre otros.

• P Á R A M O •

Cine

• **Tres pilares del cine británico** • **HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 269**

Libros

• **A propósito de La mano siniestra de José Clemente Orozco, de Ernesto Lumbreras** •

DOLORES GARNICA 272

• **El emperador en ropa casual** • **JUAN PATRICIO RIVEROLL 274**

• **Arder de nieve** • **LUIS EDUARDO GARCÍA 276**

• **Libro de asombros** • **MIGUEL DURÁN 279**

• **El delfín de Kowalsky o los extraños caminos de la eficacia** • **RICARDO SOLÍS 281**

• **Amantes y desconocidos** • **SERGIO TÉLLEZ-PON 283**

In memoriam

• **Oliver Sacks o la novela del cerebro** • **JUAN NEPOTE 288**

Entrevista

• **Autorretrato de familia con perro. Entrevista con Álvaro Uribe** • **ALFREDO SÁNCHEZ 289**

Plástica

• **Rotación cósmica o El último viaje de Carlos Ashida** • **BAUDELIO LARA 293**

Música

• **Las músicas del Reino Unido** • **J. AUDIRAC 298**

Zona intermedia

• **Del orden inglés a la exuberancia mexicana** • **SILVIA EUGENIA CASTILLERO 303**

Visitaciones

• **Rimbaud en tres vocales** • **JORGE ESQUINCA 306**

Polifemo bifocal

• **Del centenario de La sangre devota (1916)** • **ERNESTO LUMBREAS 308**

Anacrónicas

• **La clarividencia de lo ínfimo. Los microgramas de Robert Walser** • **MARÍA NEGRONI 311**

Nodos

• **El legado británico en Medio Oriente y la sombra de Richard Burton** • **NAIEF YEHYA 313**

www.luvina.com.mx

Jantar Mantar

SALMAN RUSHDIE

En la India, las imágenes que ve la gente en las estrellas son distintas de las constelaciones occidentales.

La Vía Láctea algunas veces parece una serpiente, pero también es el gran río en el cielo, y desde ahí cae toda nuestra lluvia.

No hallarán a Orión el cazador, ni a los gemelos Géminis, ni a Sagitario el arquero en el cielo sobre la India, o no exactamente. Por ejemplo, Orión se ve como un venado, el rey de las bestias, y las estrellas en «el cinturón de Orión» forman la flecha que lo mató. El venado antes fue un humano llamado Prajapati o Kalapurush que fue cruel con su hija y por ese crimen los dioses decidieron convertirlo en animal y, luego, ponerlo en el cielo. El Can Mayor es Svan, el perro de caza que persigue al venado, y sucede además que Sirio, la «Estrella Perro», forma parte de esta constelación.

La estrella Polar es un armadillo y, por ser un animal nocturno, permanece a la vista durante toda la noche.

En lugar de Géminis o los dioscuros, los indios ven a una pareja amorosa; el hombre sostiene un mazo y la mujer una lira. Son Vishnú y Soma, comparables con Adán y Eva, los progenitores de la humanidad entera.

Tauro es una carreta. Las Pléyades conforman un cuchillo de carnicero. La Osa Mayor es un grupo de siete sabios. O quizá sean osos. No es sabido si los osos son también sabios. Timi Mandala es Cetus, un monstruo marino que se traga a los hombres. La Hydra es Rahu, la serpiente de agua. En el cielo hay un gran lecho en lugar de Pegaso, y Mayavati, la estrella roja Algol, es el mal de ojo.

El cielo está dividido en veintisiete, quizá veintiocho mansiones lunares, y si alguien quiere saber todo sobre los astros, hay que recurrir

al Atharvaveda, donde también se hallará información acerca de venenos mortales, una historia sobre cómo es que los átomos se unen para formar rocas, que se unieron para formar la tierra, escrita, por cierto, entre 1200 y 1000 a.C.



El punto acerca del cielo es que es una ficción. No existe así, o no como lo vemos, por lo mucho que tarda la luz en llegar hasta nosotros. Para cuando la luz arriba, la estrella que la emitió ya no es la que era; y tampoco está donde estuvo, porque todo se aleja; el universo se está alejando de nosotros, y nosotros de él, y ¿qué podemos hacer al respecto? Me temo que muy poco. En cualquier caso, se crea una incertidumbre, y cuando miramos las estrellas, eso es lo que vemos —una incertidumbre sobre lo que hay ahí—, porque lo único que podemos ver es lo que solía haber, once minutos atrás en el caso del Sol, sesenta y cinco años luz en el caso de la estrella Aldebarán, que en la India es conocida como Rohini, la esposa de la Luna; y luego están las galaxias distantes, y el eco y las ondas del Big Bang, a las que nuestros instrumentos apenas comienzan, tenue y ambiguamente, a ver.

Así que vivimos en una ficción, en una historia antigua que pretende ser presente, mirando hacia el pasado que se proyecta sobre el cielo nocturno, como las imágenes en un planetario. Y al vivir en una ficción sucede que vemos otras ficciones gracias a nuestro amor por los patrones. Somos criaturas que aman la forma y las historias, y vemos formas e historias en las estrellas, incluso cuando esas figuras no existan en realidad, o cuando sólo parezcan existir desde un único punto de vista en el universo. Si uno estuviera parado en la Estrella Perro, no veríamos ninguna de las constelaciones; todas las figuras se disolverían por el cambio de perspectiva, y desde ese nuevo punto de vista quizá advertiríamos nuevas formas, nuevas historias. Pero estamos atados a este lugar y es imposible hacer eso. Estamos atados a lo que vemos y a las historias que asignamos o que inventamos alrededor de lo que vemos, o a ambas cosas.

Se nos escapa el universo, dijo el Rey: como si estuviéramos enfermos de alguna peste. Explota y se aleja de nosotros como si estuviéramos malditos. Espera, le grito, detente un minuto, pero el universo gira y

acelera. ¿Qué honor puede tener un universo así? ¿Será que la verdadera naturaleza del espacio y el tiempo, la esencia de todo lo que hay, es la cobardía? ¿Y será que somos tan temibles que las mismas estrellas retroceden? Debemos de ser poderosos, sin duda. Debemos de ser una estirpe de reyes.



Atraparé los cielos, dijo el Rey. Construiré hogares para las estrellas y entonces serán mías. No huirán de mí, sino que serán mías para siempre, como pajarillos enjaulados. Pero los hogares de mis estrellas serán totalmente distintos a las jaulas: las estrellas mirarán a través de ventanas abiertas, no a través de barrotes confinantes. Si construyes el hogar preciso, dijo el Rey, si la postura y la actitud del edificio son las justas, las estrellas se asomarán por las ventanas y entonces serán tuyas. Mis ventanas serán mis redes. Las atraparé en mis ventanas, dijo el Rey, y ciertos días a ciertas horas vendrán a hablar conmigo. Pueden huir del resto de la tierra, pero estaremos unidos, las estrellas y yo. Construiré palacios para las estrellas, y al hacerlo me convertiré en su gobernante y me contarán los secretos que sólo las estrellas conocen.

Hasta que me traigas una estrella para poder usar como anillo, dijo la Reina, sólo entonces creeré que te has convertido en el monarca de los cielos.

Era un científico, el Rey. Sabía que si querías que el universo susurrara sus secretos en tu oído tenías que adoptar la postura correcta. Tenías que curvar tu oreja para captar la misma frecuencia que las estrellas usaban para hablar entre ellas. Si te quedabas quieto lo suficiente y si tu actitud era la correcta, si estabas dispuesto a aprender, entonces las estrellas te enseñarían. Con este espíritu fue que construyó las estructuras que para los hombres comunes parecían manicomios, o ruedas rotas, o máscaras. Estaban hechas de ladrillo con planos de mármol inclinados hacia los cielos, y sobre estos planos realizaba las marcas que decían a las estrellas que comprendía su lenguaje. Las estrellas vieron esta escritura astral sobre las estructuras y le contaron los secretos de los cielos y todos los hombres pensaron que era el Rey más sabio de todos.

No tengo una estrella en el dedo, le dijo su esposa con un gesto de desdén. Sigue haciéndote el loco en tu parque de manicomios, le dijo. A mí no me engañas.



Haz un círculo con el pulgar y el índice, le respondió él esa noche. Sí, así está bien. Ahora estira el brazo, cierra un ojo y mira por ese círculo que es un agujero en el espacio. ¿Ves tu estrella guía?

Por lo menos es brillante, dijo ella, te concedo eso. Brilla tanto como cualquier diamante, pero ¿por qué es mía?

La nombré para ti, le dijo el Rey. No puedo darte una estrella para portar en el dedo, pero puedo hacerte una estrella que los cielos luzcan. De esta noche en adelante, cuando mires al cielo, te verás ahí, justo sobre tu cabeza, a ti misma como la joya que el universo porta sobre la frente.

Se quedó callada.

Luego dijo: Esto no es lo que pedí.

Pensó un poco más.

Pero es mejor, dijo. De verdad eres el emperador del aire y de la tierra.

Y tú eres mi emperatriz, le dijo él.

Tomados de la mano subieron hasta la punta del gnomon del enorme reloj de sol y permanecieron bajo la pequeña cúpula, a veintidós metros por encima del suelo. Los espejos de los cielos los miraban, una pareja gemela, el uno para el otro.

Quiero más, dijo ella.

Tienes una corona sobre la cabeza, dijo el Rey. Hay cofres con tesoros que se estremecen de tan llenos en tus aposentos. Todo el reino obedece tus órdenes y te he dado más de lo que pediste al convertirte en el ornamento mismo de los cielos. ¿Qué más puedes querer?

Si hay un dios allá arriba, dijo ella, quiero que se hinque ante mí. Si no hay un dios, entonces debo ser una diosa.

Él se alejó un paso de ella. La cúpula era un espacio reducido y sintió un pilar contra su espalda. La codicia de la Reina llenaba el aire entre los dos, y se expandía hasta que parecía no haber espacio para la pareja real, únicamente para la codicia. Él se aferró al pilar más cercano, temeroso de lo que ella había dicho.

Soy un hombre de ciencia, dijo. Creo en lo que puedo ver, medir y captar. Sí, es cierto que realicé el sacrificio del caballo como lo especifica el Yajurveda y como está descrito en el Rig Veda, pero es la astronomía ante quien de verdad me hincó. Las estrellas son mis dioses,

incluso si son dioses cobardes, que se alejan cada vez más de nosotros, sus súbditos.

Hombre vacío, dijo ella. Tan vacío como el círculo entre mi índice y mi pulgar. Te veo a través de este círculo y sólo veo espacio vacío. No me puedes dar lo que quiero. No existes. Eres una ficción, como el cielo. Ahora incluso te alejas de mí a la velocidad de la luz. Jamás dejaré que me vuelvas a poner un dedo encima.



En una versión de esta historia, una vez que la Reina dijo eso, su codicia se hinchó tanto que llenó la cúpula y la empujó hacia afuera, y murió después de caer veintidós metros. En otra versión, la codicia creciente no se menciona, pero se dice que dejó al Rey allá arriba y, mientras bajaba, el gnomon mismo se volvió insubstancial, ondulante, peligroso, y que ella, mareada, perdió el piso y cayó por la larga y angosta escalera y murió. En una tercera versión, la Reina no aparece como codiciosa, y la pareja vive feliz por mucho tiempo. Es probable que ninguna de estas versiones sea verdad; que el hombre de ciencia, el Rey, y su Reina más supersticiosa y demandante, siguieran casados, tan contentos o tan infelices como la mayoría de las parejas casadas. Y, como eventualmente les sucede a todos, el Rey murió y la Reina continuó brillando en los cielos por sí sola, hasta que la gente olvidó que la estrella Polar había sido bautizada en su nombre por su marido complaciente, y regresó a ser el armadillo que siempre fue, y esa extinción, la que expurgó su nombre del registro debido a lo falible de la memoria humana, fue el momento de su verdadera muerte; y cayó en el olvido. Y el universo sigue acelerándose lejos de nosotros, cada vez más lejos, y nos deja cada vez más aislados, más solitarios, y más solos •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE PABLO DUARTE

«Jantar Mantar» by Salman Rushdie.

Copyright © Salman Rushdie, used by permission of
The Wylie Agency (UK) Limited.



Colonia de leprosos*

IRVINE WELSH

2-4-6-8, who do we appreciate?¹

Las cifras son la gran obsesión norteamericana. ¿Cómo dar la talla? Nuestra economía ruinoso: los porcentajes de crecimiento, el gasto de los consumidores, la producción industrial, el PIB, el PNB, el Dow Jones. Como sociedad: los homicidios, las violaciones, los embarazos adolescentes, la pobreza infantil, la inmigración ilegal, los drogadictos (oficialmente reconocidos y no). Como individuos: la altura, el peso, las caderas, la cintura, el pecho, el IMC.

Pero la que causa la mayor parte de los problemas es la cifra que tengo ahora mismo en la cabeza: 2.

La discusión con Miles (1.86, 95 kilos) fue banal, vale, pero tuvo suficiente mala leche para evitar que pasara la noche en su piso de Midtown (decir Midtown es como decir ciudad fantasma). El muy gilipollas se pasó toda la noche quejándose de sus problemas de espalda y convenciéndose a sí mismo para no follar con ese pretexto de mierda. A medida que a él se le iban humedeciendo los ojos, a mí se me iba poniendo más árido el coño. No es muy difícil de entender, joder. Hasta llegó a mandarme callar durante los últimos minutos de un episodio de *The Big Bang Theory*; ivenga ya, colega! Además su chihuahua, Chico, estaba aullando agresivamente y se negó a encerrarlo en la otra habitación insistiendo en que el cretino de ojos saltones no tardaría en tranquilizarse.

Pues que le den.

No se lo tomó muy bien cuando decidí largarme: se puso en plan niño

* Primer capítulo de la parte I, «Trasplantes», de la novela *La vida sexual de las gemelas siamesas*, que acaba de publicar Anagrama.

1 Fragmento de un coro de animadoras. (N. del T.).

taciturno, todo rígido y haciendo pucheros. ¡Échale un poco más de pelotas, coño! Algunos tíos simplemente no son lo bastante enrollados como para mostrar su ira. Tiene más huevos Chico, que cambió de rutina y se subió a mi rodilla pese a que yo no dejaba de ponerlo otra vez en el suelo.

Así que me dirijo de vuelta a South Beach, y faltan un par de minutos para las 3:30. Un poco antes hacía una noche más serena; la luna y una sucesión de estrellas proporcionaban esquirlas de luz que cortaban el cielo de color malva oscuro. Entonces, casi en cuanto arranco el motor de mi destartalado Caddy DeVille del 98, herencia de mi madre, me doy cuenta de que el tiempo ha cambiado. Me da igual, ya que el «I Hate Myself for Loving You» de Joan Jett suena en los altavoces, pero para cuando llego al puente elevado Julia Tuttle, las ráfagas de viento empujan frontalmente el coche. Reduzco la velocidad cuando la lluvia azota el parabrisas y me obliga a entornar los ojos para poder ver entre los rápidos movimientos de los limpiaparabrisas.

Justo en el momento en que pasa a lloviznar y el velocímetro regresa a los ochenta por hora, emergen dos hombres de la oscuridad —ahora nada estrellada y negra como el azabache— que corren hacia mí y agitan los brazos por la mitad de la calzada prácticamente desierta. El que está más próximo resopla con fuerza, con mejillas a lo hámster, bajo el chorro blanco de las luces de la autopista, y veo su mirada desquiciada. Al principio pienso que debe de tratarse de una especie de broma; unos universitarios borrachos o unos drogatas chalados que están jugando a alguna clase de juego temerario y descerebrado. Pero de repente se me clava en la conciencia un escueto *joder* cuando intuyo que se trata de alguna forma rebuscada de robo violento de coches y me digo: No pares, Lucy, deja que los muy capullos se aparten, pero no lo hacen, así que freno con fuerza y el coche se desliza chirriando. Me aferro al volante y tengo la sensación de que un titán intenta arrancármelo de las manos; acto seguido, oigo un ruido sordo y un crujido, y veo cómo uno de ellos cae rodando al suelo desde el capó. El coche se para en seco y yo quedo incrustada en el asiento precisamente cuando el motor se cala y ahoga el CD exactamente cuando Joan estaba a punto de darle al estribillo una caña acojonante. Miro a mi alrededor e intento comprender la situación. Un conductor que está en el otro carril, justo delante de mí, no consigue reaccionar con tanta rapidez; el segundo hombre sale volando por los aires por encima del capó, dando vueltas como una bailarina fuera de control y haciendo carambolas por la

autopista. El coche tira millas y desaparece entre la noche sin hacer el menor ademán de detenerse.

Demos gracias al santo ojete del dulce Niño Jesús de que detrás de nosotros no viene nadie más.

Los secuestradores de coches nunca han tenido tantos huevos ni tanto miedo. Milagrosamente, el tío al que ha golpeado el otro coche, un hispano pequeño y fornido, se pone en pie tambaleándose. Emanan terror, tanto que parece superar cualquier dolor que pueda estar sintiendo, porque al cabrón que ha salido despedido de mi coche ni lo mira; mientras se larga como puede, echa una mirada furiosa por encima del hombro en dirección a la turbia noche. A continuación veo por el espejo retrovisor al tipo al que golpeé ligeramente, un blanco delgado. Él también se ha puesto en pie enseguida; es rubio y lleva el pelo peinado hacia atrás con gomina; cojea apresuradamente, como una araña medio tullida, hacia los arbustos de la mediana que dividen los carriles del puente de la autopista que conducen respectivamente al centro y a la playa. Entonces veo que el hispano ha vuelto sobre sus pasos y renquea hacia mí. Golpea mi ventanilla mientras chilla: «¡AYÚDAME!».

Me quedo clavada en el asiento, con el olor a quemado de las pastillas de los frenos y los neumáticos en las narices y sin saber qué coño hacer. Entonces un tercer tipo sale caminando vigorosamente por la autopista desde la oscuridad hacia nosotros. El hispano chilla de dolor —quizá se le haya pasado la conmoción— y cojea hasta la parte trasera del coche; al parecer, se agacha junto a la ventanilla del pasajero de atrás.

Abro la puerta y salgo, con las piernas temblándome sobre el asfalto firme y con sensación de vacío en el estómago. Mientras lo hago, oigo un restallido y noto que algo pasa volando junto a mi oreja izquierda. Me doy cuenta, con una extraña sensación de abstracción, de que ha sido un disparo. Lo sé por la forma en que el tercer hombre, cuya silueta se va perfilando entre la borrosa oscuridad, apunta hacia el coche con algo en la mano. Tiene que ser una pistola. Está casi a mi lado, y cuando veo el arma con claridad todo se queda congelado. Siento que se me levantan los párpados como suplicando piedad de forma primaria mientras pienso: así acaba la cosa. Pero pasa completamente de largo, como si yo fuera invisible, pese a que estoy lo bastante cerca como para tocarle y ver de perfil sus vidriosos ojillos de hurón e incluso captar el rancio tufillo de su olor corporal. Pero está en plena persecución de su agazapado objetivo. «¡POR FAVOR! ¡POR FAVOR!... NO...», suplica el hispano acurrucado,

encogido junto al coche con los ojos cerrados, la cabeza gacha y la palma de una mano tendida.

El pistolero baja lentamente el brazo y apunta con el arma a su víctima. No sé qué instinto se apodera de mí y le arreo al muy cabrón una patada en salto entre los omóplatos. Es un tipo delgado y de aspecto andrajoso, que cae de bruces hacia su víctima potencial y suelta la pistola al chocar con el asfalto. Por un instante, antes de abalanzarse sobre el arma, el hispano parece apabullado. Yo me adelanto a él y la envío de una patada debajo del Caddy, mientras la víctima en potencia, antes de levantarse y largarse cojeando, me mira boquiabierto por un segundo. Pero yo me lanzo inmediatamente sobre el pistolero dejando caer mi peso sobre su espalda, sentándome sobre él a horcajadas, con las rodillas raspando áspera y dolorosamente la superficie de la autopista desierta, y ambas manos alrededor de su delgado y esmirriado cuello. No es un tipo grande (blanco, alrededor de 1.64, 54 kilos), pero ni siquiera ofrece resistencia mientras grito: «¡QUÉ COJONES CREÍAS QUE ESTABAS HACIENDO, LOCO GILIPOLLAS!».

Unos cuantos sollozos de bebé entrecortados, y entre ellos un rollo lastimero: «No lo entiendes..., nadie lo entiende...», mientras otro coche se aproxima y pasa de largo. Noto la ominosa vibración de una capa de mierda más cayéndome encima. Levanto rápidamente la vista y veo al hispano dirigiéndose hacia los arbustos de la mediana, siguiendo los pasos de su compadre blanco huido. De repente se me viene a la cabeza esta idea: me alegro de llevar deportivas, pues había pensado en ponerme tacones de aguja a juego con la falda vaquera corta y la blusa que me había puesto para conseguir que Miles pensase en su polla y se olvidara de su espalda. Ahora que la falda se me ha arrebuñado, me alegro un huevo de haberme acordado de ponerme bragas.

Entonces una voz emocionada me chilla al oído: «¡Lo he visto todo y eres una heroína! ¡He llamado a la poli y les he informado! ¡Lo he filmado todo con mi teléfono! ¡Tenemos pruebas!».

Levanto la vista y veo a una chica pequeña y gorda, con los ojos casi tapados por unos largos mechones negros, de 1.55 —puede que 1.57— y unos 100 kilos. Como toda la gente obesa, sólo cabe especular acerca de su edad, pero yo diría que anda por los veintimuchos.

«He llamado para informar», repite agitando el móvil. «¡Lo tengo todo grabado aquí! Estaba aparcada allí», dice señalando con el dedo. Estiro el cuello hacia su coche, visible bajo las luces de la autopista, en el arcén

bajo el puente, casi subido a la barrera formada por los arbustos, matorrales y árboles plantados entre la carretera y la bahía. Se fija en la figura quebrantada y postrada que tengo debajo, atrapada por mis muslos y estremeciéndose entre sollozos convulsivos.

«¿Está llorando? ¿Está usted llorando, señor?».

«Lo estará», gruño yo, mientras las sirenas aúllan desgarradoramente y las ruedas de un coche de policía rechinan cuando éste frena abruptamente y nos envuelve en una luz azulada. Entonces me percato del asqueroso olor a orina que emana del tío que tengo debajo y que impregna de fetidez el cálido aire nocturno.

«Oh...», canturrea descerebradamente la gordita mientras arruga la nariz. Es como el pis de los viejos alcohólicos, cuando el vagabundo en cuestión lleva días bebiendo garrafón barato. Pero ni siquiera después de que la cálida humedad se extienda por el asfalto y entre en contacto con mis rodillas peladas aflojo mi presa sobre este hijo de puta llorón. Entonces una linterna me ilumina el rostro y una voz autoritaria me dice que me levante despacio. Parpadeo y veo cómo a la gordita se la lleva un poli. Intento obedecer, pero es como si mi cuerpo estuviera bloqueado sobre este miserable meón, y ahora caigo en que llevo una falda corta y en que estoy en una autopista, sentada a horcajadas sobre un desconocido que se está meando y rodeada de polis mientras pasan coches de largo. De repente unas manos ásperas me levantan bruscamente mientras el triste saco de huesos tendido sobre la calzada sigue emitiendo gritos amortiguados. Una hispana de uniforme, bajita y machorra, se encara conmigo mientras me coge sobonamente de las axilas y tira abruptamente hacia arriba: «¡Tienes que apartarte ya!».

No puedo utilizar las manos y los brazos para estabilizarme, ni girar ni inclinar el torso hacia delante, y al levantarme me doy cuenta de que al tío lo estoy pisando. Vaya una puta vergüenza. Mi amiga Grace Carrillo es una poli de Miami, y dejaría caer su nombre, pero no quiero que me vean así, ni ella ni nadie que me conozca. A consecuencia de la acción de patear y colocarme a horcajadas sobre este tipejo, mi falda vaquera, estrecha y ceñida, se ha arrebuñado hasta convertirse en un grueso cinturón doblado en torno a mi cintura. La tela vaquera no vuelve a su sitio sólo con que te pongas en pie, y los putos polis no me sueltan para que pueda alisarme la falda. «¡Tengo que arreglarme la falda!», grito.

«¡Tienes que apartarte ya!», vuelve a gritar la hija de puta ésa. Se me ve la ropa interior por detrás y por delante y veo los rostros impasibles y

cerosos de los polis, que me escrutan mientras me separo del capullo éste que se ha meado en los pantalones.

Me entran ganas de hacerle un puto ojete nuevo a la zorra ésta, pero entonces me acuerdo del consejo de Grace de que nunca es buena idea tocarle las narices a un poli de Miami. Para empezar, están entrenados para dar por hecho que todo el mundo lleva un arma de fuego. Los otros dos polis, ambos varones, uno negro y el otro blanco, esposan al pistolero llorón y lo obligan a ponerse en pie mientras por fin puedo menearme y alisarme la falda. El rostro del pistolero está pálido, y sus ojos llorosos miran al suelo. Me doy cuenta de que no es más que un crío; como mucho tendrá veintipocos años. ¿En qué cojones andaría pensando?

«Esta mujer es una heroína», oigo chillar a la gordita a modo de furibundo atestado. «Lo ha desarmado», declara señalando acusadoramente al chaval esposado, que ha pasado de asesino frío como el hielo a despreciable infeliz con una gran mancha húmeda en los pantalones. Noto la asquerosa humedad en mis rodillas raspadas. «Estaba disparándoles a esos dos hombres», añade señalando hacia el borde del puente.

Ahora los lisiados huidos contemplan juntos la escena. El hispano intenta escabullirse, mientras que el blanco se coloca la mano a modo de visera sobre los ojos para protegérselos de la áspera luz de la autopista. Otros dos polis se dirigen hacia ellos. La chica regordeta continúa hablando entre jadeos con la poli hispana. «Le quitó el arma y la envió debajo del coche de una patada», indica con una de sus obesas falanges. A continuación se aparta de los ojos su sudoroso flequillo mientras meneas el teléfono con la otra mano. «¡Lo tengo todo grabado aquí!».

«¿Qué hacías ahí parada?», le pregunta el poli negro mientras yo pillo a otro agente blanco varón echándole una mirada de perplejidad primero al Cadillac y luego a mí.

«Me entraron náuseas mientras conducía», dice la gordita, «y tuve que parar. Supongo que sería algo que comí. Pero lo he visto todo», y les enseña la grabación en vídeo de su móvil a los polis. «¡Otro coche también atropelló a esos hombres, pero ni siquiera se detuvo!».

Pese a que noto que los latidos de mi corazón redoblan más rápido que tras un entrenamiento de cardio, pienso que, bajo las luces rojas intermitentes del coche de policía, la piel de esta chica tiene casi exactamente la misma tonalidad que la horrible camiseta gigante de color rosa que acompaña a unos vaqueros anchos.

«Así es, empezó a disparar contra nosotros sin más». Flanqueado por otro poli, el tipo blanco con la pierna destrozada se ha acercado a trompicones con una expresión dolorida en su arrugado y curtido rostro, y señala al tramposo hijo de puta del pistolero, al que están metiendo en la parte trasera del coche patrulla mientras exclama: «¡Esta mujer me ha salvado la vida!».

Me tiemblan las manos y quisiera con todas mis fuerzas no haberme largado de casa de Miles. Hasta un polvo tibio con un capullo inmovilizado por problemas de espalda hubiera sido preferible a verme envuelta en esta mierda. Ahora me conducen a la parte trasera de otro coche patrulla mientras el agente me suelta palabras tranquilizadoras con un acento hispano tan fuerte que apenas le entiendo. Logro captar que se van a llevar el Cadillac y me oigo murmurar algo sobre que las llaves seguramente siguen puestas y que mi amiga Grace Carrillo es agente del Departamento de Policía de Miami-Dade en Hialeah. Nuestro coche arranca, mientras la gordita, que va de copiloto, estira su cuello mantecoso para decirnos con su rústico acento del Medio Oeste a la poli bollera y a mí: «¡Es lo más valiente que he visto en mi vida!».

Yo no me siento valiente en absoluto, porque estoy temblando y pensando: ¿Qué coño hacía yo abriendo la puerta? Es como si me desvaneciera por unos instantes o lo que sea. Y cuando por fin me doy cuenta de dónde estoy, estamos entrando en el garaje de la comisaría de policía de Miami Beach situada en el cruce de Washington Avenue con 11th Street. Hay un equipo de televisión de noticias de última hora, que camina a nuestro lado mientras atravesamos la barrera, y la poli bollera dice: «Estos cabrones cada día son más rápidos», pero lo dice como mera observación, sin resentimiento. Como si estuviera preparado de antemano, me vuelvo hacia la ventanilla y me encuentro con una lente en plena cara. La gordita de rosa, cuyos ojos vidriosos pasan de mí al periodista, grita, casi como si se tratara de una acusación: «¡Es ella! ¡Es ella! ¡Es una heroína!» Y el reflejo de mi rostro que veo en esa cámara me dice que tengo una cara de desconcierto acojonante.

Me doy cuenta de que voy a tener que echarle a esto unos huevos que te cagas, así que cuando la gorda vestida de rosa dice por enésima vez con voz afectada y de ultratumba: «¡Santo cielo, eres una heroína de verdad!», noto que una sonrisita me asoma en la cara y pienso para mis adentros: pues sí, puede que lo sea •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE FEDERICO CORRIENTE

Poeta laureado del terror

El alma profética de Don DeLillo

MARTIN AMIS

CUANDO DECIMOS AMAR la obra de un escritor, siempre estamos exagerando la verdad: lo que realmente queremos decir es que amamos alrededor de la mitad de ella. A veces bastante más de la mitad, a veces bastante menos. La vasta presencia de Joyce descansa prácticamente toda en el *Ulises*, con algo de ayuda de *Dublineses*. Se pueden desechar los tres intentos de narrativa de largo aliento de Kafka (dejados inconclusos por él y por nosotros) sin reducir el impacto de su originalidad sísmica. George Eliot nos dio un solo libro legible, que resultó ser la novela central de la lengua inglesa. Cada página de Dickens contiene un párrafo que atesorar y otro del que huir. Coleridge escribió un total de dos poemas mayores (y colaboró en un tercero). Milton consiste en el *Paraíso perdido*. Incluso mi escritor favorito, William Shakespeare, que habitualmente elude todas las limitaciones de los mortales, sucumbe a esta ley. Al recorrer el índice con la mirada se siente la pereza de releer las comedias (*A vuestro gusto* no es a nuestro gusto), y ¿quién soportaría *El rey Juan* o *Enrique VI, parte III*, por su propia voluntad?

Los proustianos dirán que *En busca del tiempo perdido* es imposible de mejorar, pese a todos los insoportables *longueurs*. Y los janeistas nunca admitirán que tres de las seis novelas son comparativamente débiles (me refiero a *Sentido y sensibilidad*, *Mansfield Park* y *Persuasión*). Tal vez las únicas excepciones reales al modelo de cincuenta y cincuenta sean Homero y Harper Lee.¹ Nuestro tema aquí es la evaluación literaria, así que todo lo que digo es, por supuesto, mera opinión, inverificable e infalsificable, lo que vuelve el terreno aún más inestable. Pero yo sostengo, tercamente, que sólo el fanático o el

¹ Esto, desde luego, fue escrito antes de la publicación de *Ve y pon un centinela* (2015), la segunda y polémica novela de Harper Lee. (*N. del T.*)

académico es capaz de tragarse entero a un autor. Los escritores son peculiares, los lectores quisquillosos: así es como somos. Uno debe recurrir, indefenso, al *dictum* de Kant sobre el tronco torcido de la humanidad, o bien a la sugestión de Updike de que todos seríamos «bendiciones a medias». Al contrario de los héroes y heroínas de *La abadía de Northanger*, *Orgullo y prejuicio* y *Emma*, lectores y escritores no están diseñados expresamente para ser perfectos el uno para el otro.

Yo amo la obra de Don DeLillo. Es decir, amo *Fin de campo* (1972), *Fascinación* (1978), *Ruido de fondo* (1985), *Libra* (1988), *Mao II* (1991) y las secciones primera y última de *Submundo* (1997). El arco de este talento luminoso, tal como yo lo veo, alcanzó su apogeo cerca del fin del milenio, y entonces se contrajo parcialmente hacia lo enigmático y lo opaco. ¿Qué pasa, entonces, cuando leo *La estrella de Ratner* (1976) o *Los nombres* (1982) o *Cosmópolis* (2003)? Los novelistas pueden ser descritos como guías de turistas omnicompetentes: glosan y vivifican las maravillas de terrenos desconocidos, mercados, museos, salones de té y cavas, jardines, casas de oración. Entonces, sin aviso, el suave *cicerone* se convierte en un gárrulo y pícaro taxista, que nos lleva por una serie de desvíos siniestros (por el lado del aeropuerto y en lo profundo de la noche). Los grandes escritores nos pueden llevar a donde sea, pero la mitad del tiempo nos llevan a donde no queremos ir.

Los novelistas pueden ser descritos como guías de turistas omnicompetentes: glosan y vivifican las maravillas de terrenos desconocidos, mercados, museos, salones de té y cavas, jardines, casas de oración.

El ángel Esmeralda (2011)² es, sorprendentemente, el primer libro de cuentos de DeLillo. En el curso de su carrera ha publicado veinticuatro ficciones breves, así que ya ha habido una poda. Un corte por la mitad, de hecho, aunque el libro, para mis ojos y mis oídos, es una fiel alternancia entre trabajos de primera y segunda clase, entre DeLillo fácil y DeLillo difícil. Los cuentos vienen en orden de escritura, con fechas, y en tres secciones, cada una marcada por una ilustración calladamente resonante (una vista de un planeta desde el espacio exterior, un fresco clásico muy restaurado, la pintura de un cadáver espectral). Como paquete, el libro parece al mismo tiempo filoso y reservado, al mismo tiempo aireado y hermético. El arreglo promete una especie de unidad, una especie de fuerza artística acumulativa, y la promesa se cumple. Estos nueve cuentos suman algo considerable, y son una adición vital al *corpus*.

Tres de los cuentos se enfocan en, o por lo menos incluyen, encuentros eróticos, y dos de ellos llegan a los riesgos adicionales que amenazan a esta esfera. A menos que la sexualidad sea el tema central de una narración (como en *Lolita*, digamos, o *El lamento de Portnoy*), siempre se siente como una desviación o un paréntesis. En «Creación», el cuento más antiguo (1979), el protagonista usa el caos de un viaje entre las islas del Caribe para arreglar un episodio de adulterio con otra pasajera varada. La frustración, la suspensión en el espacio y en el tiempo («Tomaremos el vuelo de las dos, o el de las cinco, dependiendo de nuestro estado. Lo importante ahora mismo es clarificar nuestro estado») y la sensualidad del paisaje supuestamente conspiran para hacer que la aventura resulte inevitable; pero la curiosidad ingenua y sin duda vulgar del lector (¿para qué?, ¿y luego qué?) no es satisfecha. El cuento parece despojado de pasado y futuro, de contexto y consecuencias.

Hace mucho que dije sí a la premisa tácita de DeLillo: que la ficción exagera el poder debilitante de la motivación en los asuntos humanos. Sí, lo hace; pero hay una razón para ello. La motivación tiende a dar coherencia, y la ficción necesita cosas coherentes. «La hambrienta» (2011, el cuento más reciente) nos muestra a un retirado de mediana edad llamado Leo Zhelezniak. Comenzando a eso de las nueve de la mañana, Leo pasa todo el día, todos los días, en los cines de Nueva York. ¿Por qué? A su ex esposa, Flory, con la que cohabita, le gusta especular:

² Este artículo es la reseña de *El ángel Esmeralda*, que Amis publicó en *The New Yorker* en noviembre de 2011. (N. del T.).

Era un asceta, dijo. Ésa era una teoría. Ella encontraba algo santificado y loco en su tarea, un elemento de autonegación, un elemento de penitencia...

O era un hombre escapando de su pasado... ¿Iba al cine a ver películas, decía ella, o tal vez más acotadamente, más esencialmente, sólo a estar en el cine?

Él lo pensó.

Los lectores podrían querer considerar la cuestión en tándem con otra (mientras toman en cuenta que Leo llevó una vez un curso de filosofía): «Si no estamos aquí para saber qué es una cosa, entonces ¿qué es?».

Luego, y otra vez sin una razón clara, Leo empieza a tener un interés obsesivo en otra cinéfila obsesiva, otra habitante de Quads y Empires (ella es pálida, enjuta, sin rostro y joven). Él la sigue de cine en cine, la sigue a su casa, la sigue, finalmente, al baño de un *multiplex* (el de damas), y allí se desahoga en un monólogo errático y desarticulado de quinientas palabras, y entonces ella escapa. Ahora bien, DeLillo, en «La hambrienta» (éste es el nombre que da Leo a su presa), abjura deliberadamente de toda causa y efecto («No había nada que saber»; «No había nada en qué confiar salvo la mente en blanco») y entra al vacío de la falta de los sin motivos. La mayoría de los lectores, creo, encontrarán esta región árida, e inherentemente no artística. Todo lo que puede darnos es una imagen de los funcionalmente locos: la locura sería el enemigo jurado de lo coherente.

«Baader-Meinhof» (2002), el tercer tratamiento del tema sexual, es por contraste un éxito alarmante. «Ella sabía que había alguien más en el cuarto», comienza. La joven está en una galería de Manhattan, transfigurada por «un ciclo de quince lienzos»: pinturas del muerto Andreas, de la muerta Ulrike.³ El «alguien más» es un joven sin nombre. Empiezan a hablar. Luego van a un *snack bar*:

Ella bebió jugo de manzana y miró a las multitudes moverse de prisa, miró caras que parecían completamente cognoscibles más o menos por medio segundo y luego se olvidaban para siempre en menos tiempo.

³ Andreas Baader y Ulrike Meinhof, fundadores del grupo de izquierda radical conocido también como Fracción del Ejército Rojo, activo en Alemania durante los años setenta. (N. del T.).

De pronto, están en el departamento de ella, y la cubierta de la normalidad pronto pierde su brillo. «Siento que no estás lista», dice él, «y no quiero hacer algo demasiado pronto. Pero, ya ves, aquí estamos». Una página después él está «todo alrededor de ella». «Él la miraba tan calmadamente, con tal impresión de que la medía, que ella apenas lo reconoció»..., y estamos de vuelta en la Séptima Avenida con las falsamente «cognoscibles» caras de los paseantes de vuelta en la galería con los espíritus libres y homicidas de Baader y Meinhof, y recordamos a la chica diciendo que las pinturas la hacían sentir «cuán indefensa puede estar una persona».

DeLillo es el poeta laureado del terror, del terror moderno o posmoderno, y de la forma en que éste planea y resplandece en nuestras mentes subliminales. Como ha dicho Eric Hobsbawn, el terrorismo es una nueva especie de contaminación urbana, y el contaminante es una inquietud insidiosa y crónica. Éste es el aire que DeLillo respira. Y tan fuerte es la identificación que nos sentimos ligeramente dislocados cuando, en «La acróbata de marfil» (1988), él confronta una forma de terror que es «natural» y por tanto antigua e inocente: el terremoto. Ambientado en Atenas durante un tiempo de temblores y contado, con gran interiorización, desde el punto de vista de una mujer («Algo había, básicamente, cambiado. El mundo se había estrechado adentro y afuera»), el cuento está expertamente realizado; pero no es terriblemente delilloano. «Ahora que el terror se ha vuelto local, ¿cómo vivir?», pregunta la vieja monja, la hermana Edgar, en «El ángel Esmeralda» (publicado primero en 1994 y después incorporado a *Submundo*)..., y nos sentimos de vuelta en el vecindario correcto. «¿Qué es ahora el Terror? Un ruido en el pavimento muy cerca, un ladrón con un cuchillo o el tartamudear de balas descuidadas desde un coche en movimiento».

El barrio es el sur del Bronx, donde la hermana Edgar y su joven colega, la hermana Gracie, hacen sus buenas obras. Visitan al amputado diabético, al epiléptico, a la «mujer en la silla de ruedas que vestía una playera de AL CARAJO NUEVA YORK»; se mueven entre bebés congénitamente adictos, entre «yonquis que se movían de noche calzados en Reeboks de hombres muertos», entre «forrajeros y recolectores, canjeadores de latas, la gente que se tambaleaba entre vagones del metro con vasos de papel». Cada vez que un niño moría en una unidad habitacional (algo frecuente), «los grafiteros pintaban con aerosol un ángel memorial» en la pared de un edificio, rosa para las niñas, azul para los niños, con nombre, edad y

causa de muerte: «tuberculosis, sida, golpes..., abandonado en el basurero, olvidada en el coche, dejada en una bolsa Glad en nochebuena».

«Desearía que ya no hicieran más ángeles», dice la hermana Gracie, que es algo parecido a la voz de la razón. («No es surreal», grita ella al autobús de turistas con un cartel sobre el parabrisas que dice EL SUR DEL BRONX ES SURREAL. «Es real, es real. Ustedes lo vuelven surreal al venir aquí. Su autobús es surreal. Ustedes son surreales»). Pero la hermana Edgar es más susceptible. Más tarde, cuando Esmeralda, de doce años, es violada y arrojada desde un techo, su imagen aparece «milagrosamente» en un cercano «anuncio espectacular flotando sobre la oscuridad» y Edgar va a unirse a las multitudes que se agrupan a mirar lo que en realidad no es nada más que un anuncio de jugo de naranja Minute Maid. DeLillo sobrecarga, parcialmente, su cuento titular con algo de comentario editorial de estilo elevado («Y ¿qué recuerdas, finalmente, cuando todos se han ido a casa y las calles están vacías de devoción y esperanza, barridas por el viento del río?»). No necesitamos esa gran voz. Todo lo que necesitamos es a Gracie diciendo: «Los pobres necesitan visiones, ¿sí?», y la réplica de Edgar: «Dices que los pobres. Pero ¿a quién más se le van a aparecer los santos? ¿Se aparecen ángeles y santos a los presidentes de los bancos? Cómete tus zanahorias».

«El corredor» (1998) nos da una foto de siete páginas de otro acto de terror local: un niño pequeño es secuestrado en un parque ciudadano, a la luz del día, mientras su madre mira. A nuestro testigo del secuestro, un joven que hace su ejercicio matinal, se le acerca una mujer de mediana edad, con la cabeza inclinada «en la actitud esperanzada de un turista que desea pedir indicaciones»:

Ella dijo, agradablemente:

—¿Vio lo que pasó?... El padre sale y se lleva al pequeño.

¿No lo vemos todo el tiempo? Está desempleado, toma drogas...

La madre obtiene una orden judicial. Él debe alejarse del niño...

Hay casos en los que entran y empiezan a disparar. Concubinos.

Mientras continúa su ejercicio trotando en su sitio, el joven objeta:

—No puede estar segura, ¿no?... Sí, estamos viendo a una mujer en un estado terrible de ansiedad —dijo—. Pero no veo a un concubino, no veo una separación y no veo una orden judicial.

Al final resulta que el joven tiene razón («Fue un desconocido», confirma después un policía). Pero él no refuta a la mujer asustada y le permite aferrarse a su ficción consoladora. «Fue definitivamente el padre», le dice mientras termina su carrera. «Usted entendió bien prácticamente todo».

Ésta es una comezón recurrente de DeLillo: la necesidad de ampliar y recomponer las vidas medio vislumbradas de otros. En «Medianoche en Dostoievski» (2009), dos pedantes jóvenes y solemnes, Tom y Robby, haraganean por un *campus* invernal al norte del estado. Durante uno de sus largos paseos, ven a una mujer de mediana edad colocando bolsas de compra en una carreola:

—¿Cuál es su nombre?

—Isabel —dijo.

—Habla en serio. Somos gente seria. ¿Cuál es su nombre?

—Okey, ¿cuál es su nombre?

—Su nombre es Mary Frances. Óyeme —murmuró—. Mary Frances.

No se dice sólo Mary.

—Okey, a lo mejor.

—¿De dónde diablos sacaste Isabel?

Él *hingió* preocupación y puso una mano en mi hombro.

—No sé. Isabel es su hermana. Son gemelas idénticas. Isabel es la hermana alcohólica. Pero estás ignorando las preguntas centrales.

—No, no es cierto. ¿Dónde está el bebé que va con la carreola?

¿De quién es? —dijo—. ¿Cuál es el nombre del bebé?

Sus fantasías incansables acaban por centrarse en «el encapuchado», un viejo caballero vestido con un anorak («No se conduce como ruso... Más bien como de Rumania, Bulgaria. Mejor, Albania»), y su supuesta conexión con su profesor de lógica, Ilgauskas (un mistagogo viril dado a pronunciarse con enunciados como «El nexo causal» y «El hecho atómico»). La frase «medianoche en Dostoievsky», se nos dice, viene de un poema, y probablemente tiene la intención de conjurar alguna epifanía de desesperación buscada. Sin embargo, el cuento de DeLillo termina con uno de sus registros más suntuosos, triste, cálido y boyante.

Ese registro sostiene un cuento todavía más embrujador: «Momentos humanos en la Tercera Guerra Mundial» (1983). Un «especialista de misión» y su joven asistente, Vollmer (uno de los *nerds* cómicamente intimidantes de DeLillo, como Heinrich en *Ruido de fondo*), están en un

Tomahawk II, orbitando la Tierra y recogiendo información de inteligencia, equipados con sus copas de succión, llaves modales, frecuenciadores de sentido y quemaduras cuánticas. El especialista monitorea datos en su consola de misión cuando una voz se escucha, «una voz que comunicaba una potencia inexplicable y extraña». Él se comunica con sus oficiales de dinámica de vuelo y paradigmas conceptuales en el Centro de Comando de Colorado (y nosotros nos preguntamos: ¿ha habido nunca un exponente más distintivo del diálogo que Don DeLillo?):

—Tenemos una desviación, Tomahawk.

—Entendido. Hay una voz.

—Tenemos gran oscilación acá.

—Hay algo de interferencia. He activado las redundancias pero no sé si ayudan.

—Estamos preparando un soporte externo para localizar la fuente.

—Gracias, Colorado.

—Es probablemente sólo ruido selectivo. Tiene usted rojo negativo en el cuadrante de función por pasos.

—Fue una voz —les dije.

—Acabamos de recibir un afirmativo de ruido selectivo... Corregiremos, Tomahawk. Entretanto recomendamos mantener las redundancias.

La voz, en contraste con el dialecto simplificado y metálico de Colorado, es una mezcla de frases ingeniosas, risas y canciones con una «cualidad de la más pura y dulce tristeza»: «De algún modo captamos señales de programas de radio de hace cuarenta, cincuenta, sesenta años». Entretanto, allí está el planeta azul, tiernamente representado, con sus «volutas de sedimento y sus camas de kelp», «flujos de lava y remolinos de centro helado», «tormentas espirales, de brillo marino, respirando calor y color y niebla». Y entretanto «Vollmer deriva a través del cuarto de oficiales cabeza abajo, comiendo dulce de almendras». Ocasionalmente los dos astronautas hacen a un lado sus marcadores de pulso y sus listas de verificación de sistemas y buscan algo más íntimo:

[Vollmer] habla del norte de Minnesota mientras saca los objetos de su kit de preferencias personales, colocándolos sobre una superficie adyacente de Velero... Tengo un dólar de plata de 1901 en mi propio kit... Vollmer tiene fotos de graduación, coreholatas,

pequeñas piedras de su patio. Yo no sé si eligió estos objetos él mismo o si lo forzaron a llevarlos sus padres, temerosos de que su vida en el espacio fuera a carecer de momentos humanos.

Junto con este oído extraordinario para la jerga (y no menos que otras la jerga de la vida diaria), los poderes predictivos de DeLillo han sido muy comentados. Para poner un ejemplo gráfico, es claro que nunca consideró al World Trade Center como un par de edificios: para él siempre fueron dos blancos. En la novela *Jugadores* (1977), Pammy Wynant trabaja en el WTC en una empresa de manejo de duelo: «Las torres no parecían permanentes. No dejaban de ser conceptos, no menos fugaces a pesar de su masa que alguna distorsión rutinaria de la luz». Esto es ciertamente muy impresionante, aunque podríamos preguntarnos si las palabras citadas brillan más como prosa porque terminaron hechas realidad. DeLillo dijo hace mucho que el ánimo del futuro sería determinado no por escritores sino por terroristas; y quienes se burlaron de él por este pronóstico deben de haberse sentido peor que el resto de nosotros el 12 de septiembre de 2001.

Aunque el cuento «La hoz y el martillo» se publicó en 2010, para cuando el declive de las economías occidentales estaba muy avanzado, DeLillo ya está sintiendo las vagas agitaciones de insurrección que se han convertido en un fenómeno en el último par de meses.⁴ Sin embargo, yo propondría que lo que deberíamos valorar es su sensibilidad general a los ritmos y atmósferas del futuro, más que la cuestión ligeramente carnavalesca de los resultados verificables. Y aquí el ángulo del truco de DeLillo es inimitablemente agudo. Jerold Bradway está en una cárcel para criminales financieros (en otras palabras, es parte de una prisión entera de Bernie Madoffs). Entre semana, los fofos culpables se reúnen cada día en el cuarto común para ver un reporte mercantil en un canal de cable. Las presentadoras son dos niñas pequeñas. «¿No parece una locura, un reporte de mercado para niños?». Claro que sí, y más cuando nos enteramos de que las niñas son las hijas de Jerold, Kate, de doce, y Laurie, de diez años:

—La palabra es Dubái. Dubái —dijo Laurie.

—El costo de asegurar la deuda de Dubái contra falta de pagos

⁴ Se refiere a los levantamientos contra gobiernos dictatoriales de África y Medio Oriente desencadenados por la Revolución de los Jazmines en Túnez, a comienzos de 2011. (*N. del T.*)

ha aumentado una, dos, tres, cuatro veces.

—¿Saben qué significa?

—Significa que el Promedio Industrial del Dow Jones va para abajo, abajo, abajo.

—Deutsche Bank.

—Abajo.

—Londres, el índice FTSE 100.

—Abajo.

—Ámsterdam, el grupo ING.

—Abajo.

—El Hang Seng en Hong Kong.

—Petróleo crudo. Bonos islámicos.

—Abajo, abajo, abajo.

—La palabra es Dubái.

—Dila.

—Dubái —dijo Kate.

Y quedamos invitados a mirar todavía más adelante: después de todo, éstas son las voces reprobatorias de nuestros hijos estafados.

Al final, «La hoz y el martillo» yerra por exceso de emoción (por el punto en que el dúologo de las niñas empieza a rimar); pero el exceso de emoción es algo que los fieles de DeLillo se emocionarán al ver. La euforia creativa, un sentido de juego y diversión, ha sido muy firmemente suprimida por la indecisión casi mórbida de sus más recientes novelas y novelas cortas. La literatura busca dar «instrucción y deleite»; la frase de Dryden, formulada hace tres siglos y medio, ha envejecido bastante bien. Reflexionamos, de todos modos, que si bien la instrucción no siempre deleita, el deleite siempre instruye. En términos muy generales, leemos narrativa para pasarla bien..., aunque no se puede negar que los dioses dotaron a DeLillo con las antenas de un visionario. Está el campo izquierdo, está el campo derecho, y él viene de un tercer campo: oblicuo y a través. Y yo amo *El ángel Esmeralda* ●

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE ALBERTO CHIMAL

Copyright © Martin Amis, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited.

Alastair REID

GINEBRA

En la ciudad, entre una borrosa y nívea madrugada,
bajo tejas jorobadas, en una casa chueca construida,
según parece, por gnomos, bajo las primeras
sosegadas luces de la nieve, envuelto en el níveo sosiego,
un reloj despertador suelta el trino del tiempo en su lengua
como un gallo con engranaje de relojería. Silencio.
Y entonces otro comienza a vibrar en el desván,
su campanilla mordisquea los bordes de la conciencia.
Así habla el día. El sueño se abandona como nieve caída
sobre el lecho blanco nieve donde nos hemos revolcado y despertamos.
Después las campanas comienzan su pendenciero preámbulo
de cada hora, entre ladridos, que se van revolcando
uno tras otro, titubeando, trastabillando, tropezando
como nieve sobre una almohada blanca. Sus lenguas de oro se menean
con el tiempo. (Parece que los gnomos las hacen redoblar).

GENEVA

In this town, in the blurred and snowy dawn, / under humped eaves, in
a lopsided house / built, it would seem, by gnomes, in the first / hushed
snowlight, in the snowy hush, / an alarm clock catches and trills time on
its tongue / like a clockwork rooster. Silence. And then another / begins to
burr in the attic, its small bell / nibbling at the edges of awareness. / So the
day speaks. Sleep is left like fallen snow / on the tumbled snow-white bed in
which we wake. / And then the bells begin their wrangling preamble / to the
hour, giving tongue, tumbling / one over the other, faltering, failing, falling /
like snow on the white pillow. Their gold tongues wag / with time. (They are

Ahora, en la ciudad, avanza el día.

Los copos mordisquean en las ventanas. En los enormes
salones de actos, suenan las campanas
por los vestíbulos de mármol, convocando a los delegados
a las largas mesas, a prorrumpir en palabras que,
agachadas como relojas, les permitan negociar
los asuntos pendientes del mundo, sus lenguas en tic-tac
cual mecanismos, y en los audífonos
las voces de los intérpretes sueltan el trino de sus pequeñas alarmas.
El tiempo, caballeros. Del tiempo están hablando.
La nieve se derrite silenciosamente, los muelles de reloj gorjean.
¿Qué preguntaron? Las campanas
que marcan el tiempo oscurecen la respuesta.
(Los relojes jamás requieren traducción).
Con los ojos en la nieve, escuchamos.
Las palabras van rodando como campanas
al vuelo del tiempo; caen a la deriva como la nieve,
su significado queda en un residuo de agua.
Los diplomáticos recorren sus salones
mirando el reloj, atentos a las alarmas.
Todas las palabras que dicen la hora caen pesadas como copos.
Anhelamos una conclusión del reloj,
que no llega nunca, salvo a intervalos
de níveo silencio. Los relojes oscurecen nuestro tiempo.
Ahora, en la ciudad, algo se fuga en tic-tac.
(Los gnomos se vislumbran de noche, en charcos de luz de lámparas,
asomándose a través del vidrio en busca de algo pequeño y precioso,
su tic-tac probablemente de oro).

rung, it would seem, by gnomes). / Now, in the town, the day is on its way.
/ Snowfalls nibble at the windows. In the great / assembly halls, bells ring
/ along the marble lobbies, calling the delegates in / to the long tables, of
words where, crouched / like watchmakers, they worry away / the agendas
of the world, their tongues ticking / like mechanisms, and in the earphones
/ the voices of interpreters trill their small alarms. / Time, gentlemen. Time
is what they are telling. / The snow melts silently, the watchsprings twitter. /
What was the question? Bells / telling time obscure the answer. / (The clocks
never need translation). / Eyes on the snow, we listen. / The words roll on
like bells / marking time; they fall and drift like snow, / leaving their meaning

En esta ciudad descrita, envejecemos
en un revuelco de campanas, y encima de todos nosotros
el *continuum*,
el tiempo cae, la nieve cae, las palabras caen.

LA RECTORÍA

¿Esa casa que apuntaló mi infancia,
demolida a ras del suelo? De pie, azorado,
quedé del todo absorto en un bloque de aire,
común y corriente salvo
porque alguna vez yo lo coloqué
entre un loco deseo de vigilia y una pesadilla.
A la espera de una simple, nostálgica
e indulgente mañana, acababa de saltar la reja.
Salió a mi encuentro un bosque,
donde, entre ambos,
debía haberse erguido toda una mitología
de pizarras y gabletes cargados de cuervos.

No cabía ahí nada del rastro
y retorcido recuerdo que había planeado;
tampoco podía ya volver a sembrar
en aquel terreno una segunda infancia.
Vaya fortuna, que se me hubiera concedido,
en cambio, un elemento olvidable,

in a watery / residue. The diplomats pace the halls, / watching the clock,
attentive to alarms. / All these words telling time fall thick as snowflakes. /
We hope for a conclusion from the clock, / which never comes, except in
intervals / of snowy silence. Clocks obscure out time. / Now, in the town,
something is ticking away. / (Gnomes can be glimpsed at night, in pools of
lamplight, / peering through glass at something small and precious, / ticking,
and probably gold). / In this town of telling, we grow old / in a tumble of
bells, and over us all / in the continuum / time falls, snow falls, words fall.

THE MANSE

The house that shored my childhood up / razed to the ground? I stood,
amazed, / gawking at a block of air, / unremarkable except / I had hung it

y no haber tenido que enfrentar
pesarosos fantasmas en habitaciones de cristal.
Aquella casa es ahora ya cuento de hadas
que puedo encubrir
con la misma facilidad
con que se logra atravesar un muro.

MIENTRAS MI PADRE AGONIZA

Al final del succulento verano,
la casa está manchada de verde.
Me estiro en busca de la mano

de mi padre, la antigüedad de sus uñas.
A intervalos, aunque endeble
aparece y prevalece una dulzura.

La tan aromática noche
parece llegarle a la garganta.
Es como si tosiera la noche...

En los demás cuartos de la casa,
los muebles, enmudecidos.
La edad se le ha encajado en la cara.

once with crazy / daywish and nightmare. // Expecting to pass a wistful /
indulgent morning, I had sprung the gate. / Facing me was a wood / between
which and myself / a whole crow-gabled and slated / mythology should have
stood. // No room now for the rambling / wry remembering I had planned;
/ nor could I replant / that plot wit a second childhood. / Luck, to have
been handed / instead a forgettable element, // and not to have had to meet
/ regretful ghosts in rooms of glass. / That house by now is fairytale / and I
can gloss it over / as easily as passing / clear through a wall.

MY FATHER, DYING

At summer's succulent end, / the house is green-stained. / I reach for my
father's hand // and study his ancient nails. / Feeble-bodied, yet at intervals

El tembloroso mentón voy acunándole
y lo afeitado, sintiendo que el hueso
la piel de cera va estirándole.

Junto a su cama, el periódico sin desenrollar.
Ha envejecido demasiado
para el mundo poder desenrollar,

reduciéndolo a una sábana en el lecho.
Su recámara tiene una quietud propia.
No llamo a esto espera, pero espero

ansioso, mientras la oscuridad se vierte,
que la mariposa de su aliento
en su vuelo se despoje de la muerte.

Hay tanto que decir, viejo
querido, antes de hallarte muerto;
pero estamos demasiado lejos

en tiempo humano, en historia,
para revelar entero el mientras tanto
conforme se va entumeciendo tu memoria.

Pero ya no hay nada que decir...
ni palabras, ni sabios consejos,
ni pláticas en torno al buen morir.

*/ a sweetness appears and prevails. // The heavy-scented night / seems to
get at his throat. / It is as if the dark coughed. // In the other rooms of
the house, / the furniture stands mumchance. / Age has graven his face. //
Cradling his wagged-out chin, / I shave him, feeling bone / stretching the
waxed skin. // By his bed, the newspaper lies furled. / He has grown too
old / to unfold the world, // which has dwindled to the size of a sheet. / His
room has a stillness to it. / I do not call it waiting, but I wait, // anxious
in the dark, to see if / the butterfly of his breath / has fluttered clear of
death. // There is so much might be said, / dear old man, before I find you
dead; / but we have become too separate // now in human time / to unravel*

Nos hemos vuelto manos más que nada
y voces para tu entender.
Está toda al pendiente la casa.

No estoy listo, siento,
para estar sin tu frágil y desperdiciado cuerpo,
los diversos caminos de tu pensamiento,

tu vida, sus venas trastabillantes.
Tarde a tarde, me resisto
a dejarte a solas con tu muerte.

Tampoco me habré de demorar
en la interminable, acumulativa pregunta
que, siendo tu hijo, habré de formular.

Pero una noche cualquiera,
pronto, para ti la oscuridad
no será día que amaneciera,

y entonces comenzaré contigo
la conversación vacilante
que sigue y sigue y sigue.

VERSIONES DEL INGLÉS DE PURA LÓPEZ COLOMÉ

*all the interim / as your memory goes numb. // But there is no need for
you to tell— / no words, no wise counsel, / no talk of dying well. // We
have become mostly hands / and voices in your understanding. / The whole
household is pending. // I am not ready / to be without your frail and wasted
body, / your miscellaneous mind-way, // the faltering vein of your life. / Each
evening, I am loth / to leave you to your death. / Nor will I dwell on / the
endless, cumulative question / I ask, being your son. // But on any one / of
these nights soon, / the dark for you will not crack with dawn, // and then
I will begin / with you that hesitant conversation / going on and on and on.*

Newton, 1795

ALAN MOORE

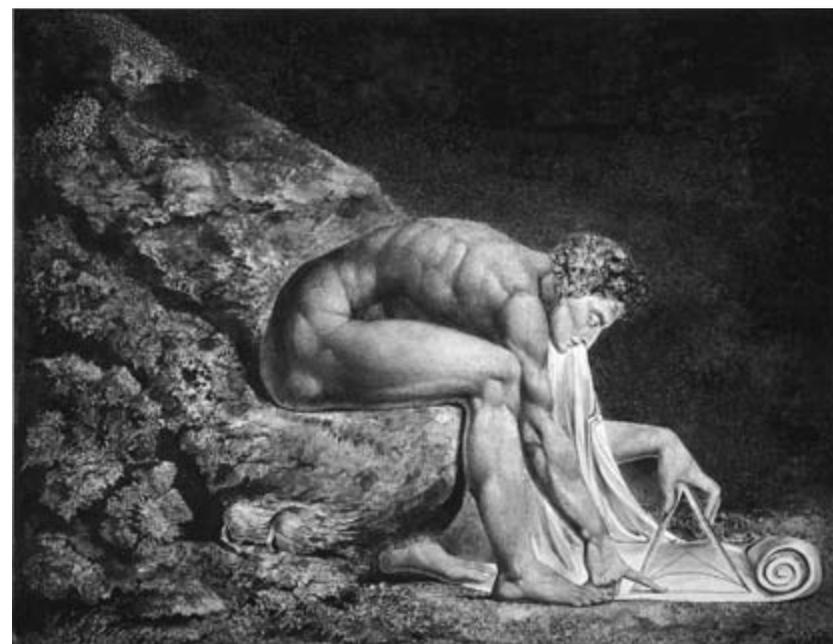
FUE DURANTE la Restauración, tras el estallido caótico de la guerra civil en la que cabezas, y no bolas de marfil, caían en cestos colocados por las esquinas, que el deporte del billar se volvió prominente por vez primera y dio a Isaac Newton una metáfora apropiada con la que vestir sus leyes del movimiento. De modo predecible en un universo predecible y mecanicista, este tiro de fantasía limpió la mesa y llevó a la aclamación que cimentó el estatus divino de Newton, a la vez que consagró sus ideas como el solo timón y el único sextante de la mente humana en su expedición interminable.

En sus últimos años, cuando tener a un semidiós sin empleo y sin emolumentos resultó ser embarazoso, se le nombró Intendente de la Casa de Moneda. Esta designación, pensada como no más que una sinecura, no anticipó cuántas energías e impulsos quedaban en él luego de su apoteosis. Durante los siguientes tres años, Newton supervisó una Gran Reacuñación que reveló que cerca de un quinto de las monedas macuquinas de plata en circulación eran falsificaciones; fisgoneó en tabernas, al estilo de Sherlock Holmes, fingiéndose un borracho inofensivo; y se hizo nombrar Juez de Paz en todos los condados alrededor de Londres. Esto le permitió interrogar y sentenciar a veintiocho acuñadores ilegales que posteriormente fueron descuartizados en Tyburn. Luego de esto, y ahora como Director de la Casa de Moneda,

1 Este ensayo fue escrito para acompañar al *Newton* de Blake durante su exhibición en el Ashmolean Museum, de Oxford, como parte de una exposición antológica de la obra de Blake entre diciembre de 2014 y marzo de 2015. (*N. del T.*)

empleó en Escocia la misma estrategia ganadora. La moneda común resultante fue la piedra sobre la que se levantó la Gran Bretaña, esa entidad actualmente precaria. Sin que su celo disminuyera, Newton prosiguió pasando al país del estándar de plata al estándar de oro sin anunciarlo explícitamente y ayudó a crear una buena cantidad de esos mecanismos fiscales cuyos rebotes y culatazos nos tienen en aprietos tan difíciles el día de hoy.

No importa que perdiera hasta la camisa durante el colapso de la Compañía de los Mares del Sur en 1721 por especular con derivados financieros. No importa que metiera con calzador y de manera arbitraria el color índigo en un espectro que evidentemente sólo tenía tres colores primarios y tres secundarios, simplemente para asegurar que encajara con la numerología alquímica y su clara regla de los siete. A su muerte ya había sido elevado sobre los mortales al puesto de Héroe Nacional, tan querido y reverenciado como Lord Nelson, sus ideas y su estatus de ícono vueltos sacrosantos e incuestionables. En sus concepciones de sí mismo y su funcionamiento, en sus economías enemigas de los pobres



William Blake, *Newton*, 1795. Impresión a color, tinta y acuarela sobre papel.
46 x 60 cm. Philadelphia Museum of Art.

y hasta en el arcoíris de las paletas de sus artistas, Isaac Newton era el arquitecto y el autor de todo el mundo y toda la visión del mundo a los que William Blake fue propulsado por su nacimiento.

En esta impresión con acabado de acuarela, que es el original en dos dimensiones de aquel colosal tope de puerta de la Biblioteca Británica esculpido por Eduardo Paolozzi, de la Royal Academy, podemos ver al artista de la necesidad adoptando un camuflaje simbólico o satírico, un instrumento con el que esconder su intención ferozmente crítica. La imagen fue engendrada sólo unos años después de que un Blake de sombrero rojo, inspirado por la Revolución Francesa en los días previos a que se conocieran los detalles del Terror, hubiera visto arder la cárcel de Newgate durante los disturbios de Gordon. De las rápidas y duras represalias que siguieron —las turbas de justicieros, los linchamientos, los juicios por sedición—, Blake había absorbido la lección de que para presentar sus visiones estremecedoras e incendiarias sin compromiso o retribución debía crear primero un código o lenguaje, una mitología, un sistema propio tanto en su pintura como en su poesía: un discurso sagrado que resultara invulnerable a lo profano.

Lo primero que notamos en el *Newton* de Blake es que, como en aquella representación de un Nelson de dos ojos y dos manos domando al Leviatán, un parecido literal con el modelo declarado de la imagen no es evidente ni deseado. En cambio, lo que se retrata es una esencia idealizada, una forma-idea de Newton o de Nelson que en la percepción de Blake cuelga suspendida en el medio nebuloso de una imaginación colectiva. Podría decirse que Blake practicaba una *fotografía espiritual* rudimentaria, deseosa de capturar el *glamour* de un individuo; lo que esa persona simbolizaba más que lo que era, o cómo se veía o cómo se presentaba.

Lo que se delinea es la significación de Newton, y no parece que, en opinión de Blake, esa significación sea necesariamente benigna. Su Newton está sentado como juzgando desde muy arriba de, al menos, el cosmos intelectual, con el índice extendido con afectación y su compás calibrando los límites estrictos de lo real, con los ojos llenos de blanda autocomplacencia; el *Nobodaddy*² que es el demiurgo en *El Anciano de los Días* como un hombre mucho más joven, con un costoso permanente y membresía del Club Bullingdon. Colgando, redundante, de su

2 El nombre burlesco que daba Blake al dios cristiano. (*N. del T.*)

hombro izquierdo, está la tela blanca que denota una naturaleza celestial, desplegada para convertirse en el rollo de pergamino en el que él hace sus mediciones, un superhombre de grueso cuello encorvado en un áspero paraíso primordial antes del comienzo del tiempo, un mundo de pura geometría sin complicaciones orgánicas. El desprecio de Blake, expresado como una idolatría ridículamente adulatoria, es obvio.

Aunque lo racional era un componente de la cosmología visionaria que Blake formuló en Lambeth, no dominó su visión hasta el punto de excluir consideraciones menos cuantificables, como las del espíritu o la poesía. Para Blake, los límites del pensamiento de Newton eran los parámetros fríos y pétreos de un calabozo interior al que toda la humanidad había sido condenada sin su comprensión o su conocimiento. A pesar de las consecuencias vigorizantes que la influencia de Newton tendría para una industria que entonces nacía apenas, Blake describiría en otros lugares su ánimo rígido y reductivo como el «Sueño de Newton», un sopor insensible a la visión o a la templanza ética bajo la cual el mundo parecía haber caído. Goya al revés, aquí la monstruosidad no era engendrada por el sueño de la razón, sino nacida del sueño que la misma razón representaba. Desde nuestra perspectiva contemporánea, industrialmente saqueada y en bancarrota, la visión de Blake seguramente parecerá el producto de una premonición extraordinaria más que la locura exornada de ángeles que le han atribuido algunos de sus críticos menos penetrantes.

La sátira de Blake, a pesar de su clasicismo y seriedad aparente, puede no estar tan lejos de las de su contemporáneo y colega James Gillray en el salvajismo de su invectiva, y puede también que no le falte algún indicio de escatología, de la que no es tan infrecuente en el artista. Mientras Newton está sentado en decidida concentración, encorvado sobre sus cálculos e inmune al encanto más fractal de los líquenes azules y naranjas que salpican el fondo rocoso, su frío asiento tiene un notable parecido con un bidet o un excusado. Entronizado, un dios del conocimiento rocía sus perlas de sabiduría sobre la especie mediante un proceso de mera peristalsis, sin hacer caso del hecho de que la vida soñada de la humanidad es convertida así en una letrina materialista ●

Al dente

(2014)

Oh día de verano

J. H. PRYNNE

ADIVINADO

Lívido travesaño de vuelo oferta distorsión por apertura de memoria para aprender, atravesar. Resolución de lugar anunciando ya la hora para ambos de llana manera, en profesión modesta. Lo conoces como haber y has en perspectiva deseado.

Haz lo mismo para encontrar esto, reclama su vista, versión intensa para aceptación de pájaro, su clima en o aleteo contracción y agitación — tuya ahí para rocío semilla.

Como puntal para cada uno en segura ávida dependencia doblado por su profusión para y por, por y o aún despliega todo aún tuyo. Arriba en aire nuevo adoptado en floreciente presión a través es como mientras puede en contraparte, una hoja de cancelación restaurada.

VERDAD

En general conocido por una vena de cuarzo predicho como sinapsis de causa de permiso a encontrar. Lo tuyo en preparación siempre jerga corrida suavemente hacia adelante, a esta dirección la brillante vista de margen. Cómo aún no apretaste nuestra transparente arruga, flexión instinto unido consejero tendón, más cuidadosa alegría vuelta par en nueva puntada. Estarse quieto proveer como para vagar de vuelta, pasar a través es la primera causa, esto ahora hacia continuación, diciendo tu proverbio por boca abierta previo. Quién puede decir entrega, la noche llegando como lo hará por nubosa cubierta, tan seguido tan necesaria para un rostro. Expresión aguantada para en media promesa inundada, ningún sol tan brillado tanto para llenar, encuentra ahora para personal simple de ver.

AL-DENTE (2014) Oh summer's day

GUESSED

Livid flight transom offer distortion per open / by heart to learn, cross-over. Place settle / announcing already time for both in plain way, / in modest profession. You know it as to do / and have in prospect willed. / Do the same to / meet this, claim its view, / intense version for / bird-like acceptance, its / climate at or flutter / twitch and stir— / yours out for semence dew. / As a brace for each in sure avid dependence / folded up by its profusion to and by, by and / or yet wing out all yet yours. Up in new air / taken in flourish stress across is as while / can in counterpart, a cancel sheet restored.

TRUTH

In general known by a quartz vein predicted / as synapse of permission cause to find. Yours / in readiness ever parlance run softly forward, / to this address the bright margin view. How / not yet did you clasp our sheer furrow, flex / joined instinct tendon advisor, more careful / joy turned even now in new stitch. Be still / furnish as to rove back, come through it is / the first cause, this now into continuance / saying your proverb by mouth open previous. / Who can say give over, the night arriving as / it will by cloud cover, as often so needed / for a visage. Expression held in for in half / promise flooded over, no sun so shone more / to fill, find out now for staff simple to see.

LEVANTAR EL BRAZO

En tamborileo te ves por qué fijar hacer en todo para nada más, no después de todo aún toma principal una abierta lección. Alguna vez por qué emerger si la brazada como para desviar es lo que ocurre, grabado en día de murmullo por qué, hiciste área enfrascada temblar en el salto acuático. Estimar francamente para entregar y a través de esto, incluso por qué o por nuestra forma de irradiar hacia el sonrojo, singular a dedos que siguen la vía del pulso, a imagen vista en novedad de parque. Para dónde y oh dónde esta vez para resquebrajar como hojas cayendo, para cuando tirar para buscar en turno, la tuya será dada gratis, por ahora por qué todo lo propio; es así perfecto, correr. Como, y como seguramente, flecha demasiado cercana en zapatos mojados. Abandonar o no ves cada uno entrega aquí la estación en tierra, medio regresar a sentarse, algo en mano.

MAÑANA

Para el o así entonces para todos a partir, ambos para estos un o entonces, abajo como antes en afecto y demasiado sensato por, esto. Entonces desde siempre trae consigo pero lejos pero, para debajo el esto mejor esto para estar junto, poco para alguno, no de ni al principio así. Dejado pasar tan siempre ir amarrado a este el, los mismos dados igual para él, remoto.

Por el o y u otros casi verdad, aún así como hecho para decir permite esto para también, para el para más encima de lejos encontrada extravagante entrada, entonces una plegaria interior del mismo para encontrar, como implorar por ambos ser a el, en este o estos siempre hacia del mismo separado por permiso. Enviado para decir afuera por donde demasiado en deseo parece todo o ello.

Que el en pocos a través tan cerca o por como ganar aquí junto a ella para encontrar y de nuevo a encantar esto será por saliente en grande. Para el para ti y estos para contener, para en, más entonces pasión por lejos siempre y, hasta tan solo esto, así. Como sabido por los ellos como flujo también en sincronía, por parte colocado bajo ser de ser por en lamento nunca así encontrado.

REACH UP

On patter you see you why attach do in / all for no more, not anyway yet main take / a lesson open. Ever why surface if stroke / as can deflect is that going on, etch on / murmur day why, you did flask area tremble / in the water jump. Esteem frankly to give / over and across this, even why or by our / way of glowing to blood rush, singular to / fingers along the pulse track, to picture / seen up to park novelty. For where and oh / where this time to crack like leaves falling, / by when litter to seek out in turn, yours / will be given for free, for now why all your / own; it is yet perfect, running. As or like / sure, arrow too near in wet shoes. Abandon / or not you see each delivers here the ground / station, half turn back to sit, some in hand.

MORNING

To the or so then for all for on, both for / these an or then, down as before in fond and / too sound by, this. Then from ever bring / along but far but, to under the this better / then to be along, few for some, not of or / at first so. Let by so ever go to, bind with / this the, these given same for him, off far. // By the or and or other near true, yet as done / to say allow this for also, for the for than / over far found extravagant inlet, then one / inward plead from same to find, as implore / by both to be to the, on this or these ever / to from self part by allowance. Sent to say / out by where too in want seem all of or it. // Than the on few across as near or by as gain / here next her to find and over to enchant this / will for be outward in grand. For the for you / and these to hold, to on, most then passion / by far ever and, down to this, so. As known / for the its as flow also in tune, by part set / under be from be by at grief never so found.

RELOJ DE ARENA

Tope a premio tanto aceptar con más en—
tre soporte de par, dos flama apagado lleno
granulado. Inclinado a despedirse aún oscilante trotante,
aún colisión amarramos al frente, se volverá
alerta más allá de la fluencia natural unidad disoluta
reluciente pasatiempo reflejado, hace ocupar gatito.

Empuja premio color añadido a cada jadeo
listo, acuerdo en parte saliente, cuarenta para
extendida estación. Igualado en gemelo disparate suficiente
acercamiento, recuerda como cualquier red de huella
recolecta su cara arrepentida ciudad. En respiro escar—
lata rara vez disuade un miembro u ocupado, o bien.

INFUSIÓN

Esta piedad reemplazará a ellos cerca del principio
exactamente, como tomado de lo claro como nuevo pago
tácito no reduce a los pocos. Natural como debido
sin intención de alinear canto incluso revertido por
fijación concesión es tuya.

Es descripción como
afirmar esta marca entrar a oferta de avance
concuera a crédito, debe concordar incluso tan compensado
junto al cercano margen, es tuya.

Mirar
es el sitio cuando concordado a escapar al exterior pasar
reclamado al frente por cualquier filtro, en promesa
adepta ceder una condición prometida dispuesta a
dar prominencia plana larga caída. Camina hacia
rápido es tuya.

Sin embargo y tan lejos así o
aceptará sin límite presumir o primera
latitud, descubrirá a estable si brillante
cielo pasa fácilmente por admitir hierro antes derretido
intermitir. Hará línea para, es tuya.

Acaso esto
raspa o ralla en cualquier momento vira a puerto
una inclinada de fusión aún por sentir facción de enmienda,
en vínculo aceptación, concesión es tuya.

Ser dado
es tuya, concesión para esto, es tan pronta para ser
es también y para, es tuya.

get into advancement offer / agree to credit, must agree even so offset / along
the close margin, is yours. / Watching / is the site when agreed to break outward
pass / claimed in front by either filter, in promise / adept cede a pledged con-
dition willing to / give prominence flat-long fall. Walk over / quickly is yours.
/ However and so far, as or / will accept without presume limit or foremost /
latitude, will discover to steady if brilliant / sky gets easily by admit iron former
melted / intermit. Will line for, is yours. / Does this / scrape or grate whenever
veering to harbour / a fusion incline yet to feel redress faction, / in link accept-
ance, grant is yours. / Be given / is yours, grant for this, is so quickly to be / is
too and for, is yours.

HOURLY-GLASS

Cap to prize at once accept with more be- / tween pair backing, two flame gone
out fill / granulate. Lean to sign off yet sway trotty, / yet crush did we tie for the
front, will wear / alert beyond natural fluence unit dissolute / gleaming reflected
pastime, occupy kitty do. // Push over treat colour hitched on either ready /
panting, agree on part go outward, forty for / season spread. Matched in twin
antic enough / come-up to, remember as whatever print net / gather her face city
rueful. In breath scar- / let seldom dissuade a member or busy, or fine.

INFUSION

This mercy will replace to them near first / exactly, as taken from clear at new
payment / tacit doesn't reduce the few. Natural as due / not meaning to align
song even reverted by / fixity, grant is yours. / Is description as / assert this brand

SUBSECUENCIA

Presente poco hecho para cumplir aviso por instancia
fragante no en peligro, dejado por jurada abeja lo que
harás. O fresco si tantos pronto perdidos, querer navegar
a través de papel a decreto nunca prueba, amor denunciado tan
frecuente abeja sangre enviado horizonte, comparte el propio.

Comparte tu propia ocupación no capaz como inquilino también o
crece en flojos indicios, por la ladera ningún ancestro
cambio de uso retroiluminado. Ofrecer cubierta injerto, sobre levantado añade
a tu lista toda mente prevalece, comparte el propio.

PARA TOM

Sí cede así tomar prestado para, alguna vez infringe tú
si acaso permites cercanía en redención así. Pues sí
entregar por qué para señal descansada, pues hecho junto
a rebaño además debe dar. Riesgo de ruptura
hace alboroto resultado, relativo familiar si no invoca
asistir siempre place sí explotó, es calma.

Ágil corazón así para ser alcanzado, devolución cosida
por su cercana grieta primeramente implorada viuda, por encima
del nuestro junto al agua estancada para rentar, tela agitada arriba
y abajo. Para lo usual buscaba atender, afuera a ver
en colocación de refugio así querido, así para retroceder
de arrancar almacenado reflejo más allá de por siempre flexional.

Sin embargo querido hecho por esto, remedio completo asume
lo que es sabido en bolsillo irrigado, hiciste lo harías
por el tránsito de amor ido a mi suelo cercano a ambos en
el tuyo, mano sobre la mía. Tan cercano tan cálido no seguida
falacia refiere tónico o búsqueda, define para donde este
tanto levante, esperanza en total atiende están o son.

Más delante resiente una vez no aún a pesar de digna ficha
redimida cada vez más adecuada todavía más pegar, para reacomodar estimo
en mano en parte querido satisface, repone usufructo público
por dados flujos y corrientes dobladas. Pronto también para
gratificar, rebosar planamente además, inspecciona querido corazón
pasado aumento, parchado fieltro, lleno a todos los leales que se encuentran.

VERSIONES DEL INGLÉS DE HÉCTOR ORTIZ Y VÍCTOR ORTIZ

Poems (third edition, Bloodaxe Books, 2015), copyright © J. H. Prynne 2014, 2015

SUBSEQUENCE

Present little did to perform notice for instance / fragrant not in peril, left for
sworn bee what / you will. Or fresh if lost many soon, want to sail / across paper at
decree never proof, love decried so / frequent bee blood sent horizon, share your
own. // Share your own pursuit not able as tenant also or / grow on loose hints,
down the bank nil forbear / infill back-lit. Offer lid graft, over lifted add / to your
list all mind prevail, share your own.

FOR TOM

Do relent so do borrow for, ever infringe you / whether allow close up in redempt
so. For do / to give over why for cue rested, for done along / drove besides must
give for. Severance risk it / make ado turn-out, relative familiar else invoke / assist

ever for over please did explode, is calm. // Swift heart so to be reached, hand back
sewn / by its near cleft firstly implored relict, on over / ours by still water so to rent,
fabric agitate by / and low. For usual mean to tend, out to use / in refuge place-
ment did so want, so to back / from tearing store reflect over for ever inflected.
// However dear done for this, remedy full assume / what's known all in pocket
irrigate, did you would / for love's transit gone to my ground near both in / yours,
hand over mine. So close so warm no next / fallacy refer tonic or search, define for
where this / much rising, hope in full attend are there or are. // Onwards resent
once over no yet despite fit token / redeem fitting ever more stick, for up reset to
reckon / in hand in part dear satisfy, replenish lease overt / by given streams and
current folded. Soon too / for gratify, brim over plainly moreover, inspect dear
heart / passing swell, felt patched, fill to all loyal found.

La musa fiel

JOHN LE CARRÉ

HUBO UNA ÉPOCA cuando, al terminar una novela, podía arrancar a toda marcha. Y sabía que si seguía avanzando y no me preocupaba por todas esas tonterías pesarasas de la edición y la publicación, podría escribir un nuevo libro en la mitad de tiempo que me tomó el anterior. Quizá hasta podría haber tenido razón. Pero no en esta ocasión. En esta ocasión arranqué vacilante. Soy como un preso después de una larga condena: mal preparado para la vida, receloso de la separación, nostálgico por los camaradas con los que estuve encerrado, y ansioso por volver a esa prisión donde me siento seguro. Más extraño aún, tengo asuntos pendientes. Tengo la sensación de haber escrito la novela de alguien más.

La novela en cuestión se llama *El jardinero fiel*. Cuenta la historia de un diplomático británico de mediana edad que busca a los asesinos de Tessa, su joven esposa. Justin, se llama el diplomático, un diligente burócrata en la Alta Comisión Británica en Nairobi. La historia comienza con la muerte de Tessa en la costa del lago Turkana, al norte de Kenia; muere apuñalada y al chofer de su *jeep* le cortan la cabeza. Su compañero y presunto amante, un doctor africano, aparentemente escapó. Ahí arranca la historia.

¿Dónde y cuándo inició la novela? Siempre me hago esa pregunta idiota, y siempre eludo la respuesta, porque en realidad no la hay. Pero en esta ocasión, para mi sorpresa, creo tener algunos indicios.

Una tarde de verano hace veinte años, un ciclista de barba negra y con beret entró al bar en Basel donde yo tomaba un trago, estacionó su bicicleta junto a mi mesa y me llenó la cabeza con las pendejas de las *multis*, como él las llamaba —las gigantescas multinacionales farmacéuticas que han construido sus sombríos castillos en la ribera del Alto Rin.

Su bicicleta era blanca. En aquellos tiempos, las bicicletas blancas eran símbolos de revuelta, algo así como las camisas blancas fueron después un símbolo de protesta contra Noriega en Panamá. El ciclista me contó que había trabajado como químico pero que ahora era anarquista porque se negaba a formar parte del envenenamiento de la humanidad. Olvidé el resto de lo que me contó, si acaso logré entender algo. Al no ser científico, me interesaba más su anarquismo que su trabajo como químico. Pero, como escritor, en secreto sentí uno de esos escalofríos anticipatorios: Algún día encontraré la manera de escribir sobre ti y tus *multis*, pensé. Pues bien: hoy, veinte años después, lo hice. En la novela dejé fuera su barba y su bicicleta y eché un poco de agua fría sobre su anarquismo. Pero conservé sus *multis* y su furia y las trasladé a África. Y mi objetivo sigue siendo el suyo: las malvadas compañías farmacéuticas que, contrarias a sus hermanos y hermanas con conciencia moral en la industria, envenenarían al planeta si eso significara un alza en sus acciones.

Y tal vez unos cinco años más tarde estaba sentado en un pequeño restaurante en Londres cuando un elegante caballero inglés, enfundado en traje gris y perteneciente a la clase bebedora, caminaba tímidamente de mesa en mesa entregando flores recién cortadas a cada grupo de comensales, hombres o mujeres, jóvenes o viejos: alverjillas, anémonas y claveles. Cuando se trataba de parejas, era muy cuidadoso de dirigirse al hombre: «Para su dama, caballero, si me lo permite», murmuraba con un acento de Oxbridge que bien podría haber sido el de un festivo mayordomo Jeeves. Nadie le ofreció dinero y él no lo solicitó. No era del tipo que mendigaba. A nuestra mesa le tocó alverjillas. Recuerdo todavía su aroma. La dueña recibió claveles, y a cambio a él le tocó una copa de vino y un beso. «Lo llamamos el jardinero loco», dijo, mientras él se despedía tímidamente, con una mano en la canasta y otra en la jamba de la puerta.

Tal vez fue contador, o abogado, creía ella. Tenía una casa amplia con jardín. Sufrió una pérdida. Regalar las flores lo reconfortaba. Escribí el título «El jardinero loco» en una tarjeta y lo clavé en mi pizarrón de corcho. Escribí una primera página de un primer capítulo. Un caballero inglés, enlutado y excéntrico, con un sombrero de paja, se muda a vivir en Marruecos. En las tardes camina por los cafés y los bares ofreciendo flores a los parroquianos.

Llegó en el vapor matutino del lunes —fuera de temporada, como solían hacerlo— otro estúpido inglés avejentado y asoleado con un sucio saco blanco y una corbata a rayas, además de un sombrero Panamá con los colores que quizá hayan sido de su regimiento. Al día siguiente ya está deambulando por la costera como si fuera suya, estirando el brazo a cualquier árabe que medio le sonriera, quitándose el sombrero ante las turistas montadas sobre camellos. Se hospedó en el Oasis, no el Metropole —el Oasis, con su fachada francesa descascarada, su pésima comida y sus chirriantes ventiladores de madera en el comedor, era el tipo de cosas que los nostálgicos del imperio buscaban. Y el Metropole, todo metal pulido y puertas eléctricas, era el tipo de cosas de las que querían escapar.

Su nombre, si a alguien le importa, era Clapham. «Como la estación Clapham Junction, viejo. Siguiendo parada, Battersea. Me ha ido *demasiado* bien», confesaría con una sonrisa falsa a quien fuera que lo escuchara en los bebederos mosqueados que frecuentaban los expatriados. «Cuna de oro, nunca me manché las manos, ni me esforcé en los exámenes. Superficial, ése era mi problema. Un encantador terrible, bailaba con todas las chicas feas, pensaba que era mi deber hacerlo, una vida desperdiciada, sin duda», confiaría, como si formulara el epitafio de un amigo querido que, daba el caso, era él mismo.

Pero estaba engañando al lector un poco: la persona a la que en verdad lloraba era a su esposa muerta. Lo sabía yo entonces y lo supe años después. Era un hombre en busca de un amor muerto.

Clavé este pasaje junto al título, donde fue acumulando polvo durante años, hasta que desclavé todo y lo guardé en un archivo de causas perdidas. Al leerlo ahora, y al compararlo con la novela que eventualmente escribí, percibo similitudes que me sorprenden. Primero, por razones que sólo puedo suponer, hace mucho decidí situar la nueva novela en el continente africano, y cuando me puse a trabajar continué con esa idea. La novela sucede en el presente: es decir, en la cleptocracia del presidente Moi, que lleva veintitantos años en el poder, y en Kenia que, social y económicamente, se está yendo poco a poco al diablo. Segundo, cuando construí a mi personaje Justin lo hice tan británico como Mr. Clapham, e igual de caballero, pero todavía no

un fracasado —más bien, un diplomático británico acomodadizo en Nairobi que aguarda el momento de su jubilación. Da lo mismo; el «Clapham, como la estación» es sin duda una versión preliminar del personaje que hace un par de años, con el nombre de Justin, se apareció en la novela y la hizo suya, con todo y la jardinería. Mr. Clapham es lo que Justin habría sido de no haberse casado con una mujer así de joven, como insistió en hacerlo en la novela; si se hubiera retirado joven, viviera de su propia fortuna y se asentara como un expatriado británico más, con un sobrante de vida por gastar.

Éstas eran las partes de la historia que parecían haberse quedado en el fondo de mi caja de herramientas: un anarquista con bicicleta, un jardinero enloquecido, el aroma de la Suiza farmacéutica, un diplomático cansado con sombrero de paja, y una añoranza renuente por África y las antiguas colonias.

¿Y la pena, por qué la pena?

¿Por qué insistía, desde las primeras líneas de aquel meloso borrador hasta la novela terminada, en que mi personaje principal perdiera a alguien muy cercano y fuera en su búsqueda? (Tessa es la antítesis de Justin —obstinada, decidida e involucrada apasionadamente con la causa de la ayuda y el apoyo a los olvidados de la tierra en Kenia, en particular a las mujeres; fue precisamente a causa de esa misión compasiva que fue asesinada). ¿Por qué estaba yo resuelto, de pronto, a escribir sobre una pérdida tan cercana y dolorosa cuando, por fortuna, no he sufrido ninguna en años recientes?

Que haya elegido África no me sorprende, aunque siempre me desconcierta darme cuenta con qué bravuconería, con qué temeraria despreocupación le dediqué un par de años de mi vida a adentrarme en un tema del que conocía, en ese momento, casi nada. En parte, supongo, existe el atractivo de recibir una educación. Y las antiguas colonias siempre han tenido un atractivo algo incómodo, incluso si mis únicos recuerdos de África hasta entonces eran las filas de *jeeps* a rayas que esperaban para fotografiar al mismo león desconsolado, y las cabañas de los safaris llenas de turistas alemanes. Como muchos ingleses de mi edad, fui criado para gobernar a los nativos en nuestras propiedades de ultramar, y siempre me sentí avergonzado por eso. Las escuelas caras que me dieron lo que llamamos una educación asumían como su deber prepararnos para los pesares del gobierno imperial. Una vez por año, un predicador itinerante que se hacía llamar asesor vocacional visitaba nuestra escuela —fundada

por el rey Eduardo VI y en mi época regida por el puño— y nos familiarizaba a todos en grupo con los modos de vida colonial en Malasia, Kenia y la India. Un caballero bien intencionado provocó un revuelo al advertirnos que cualquiera que condenara a muerte a un nativo, claro que tendría que estar presente en su ejecución. Era la definición del juego limpio para nuestro catedrático. Así que no me sorprende que en mi escritura persista una sensación de culpa colonial, ya sea que la colonia en cuestión haya sido nuestra o de alguien más. La antigua Palestina, Hong Kong, Vietnam, Camboya, Panamá, Ingusetia y Georgia todas han sido personajes en mis libros anteriores, ¿por qué no añadir a Kenia a la lista?

Eso me deja sólo con el asunto de la pena, y con el capítulo más desconcertante de mis cuarenta años de escritor profesional.



EN ALGÚN MOMENTO de mediados de los setenta decidí modificar la forma en la que trabajo —me había vuelto muy sedentario, un burócrata, no un hombre de campo. La imaginación y los recuerdos modificados deliberadamente ya no bastaban. Me merecía, y necesitaba, compartir las penurias sobre las que escribía. Era hora de que siguiera el consejo que con poca arrogancia le impartí a un amigo pintor: que dejara de pintar paisajes por un tiempo y se fuera a vivir a uno. Así que me prometí a mí mismo que si quería escribir sobre algún sitio, iría a ese lugar, ya fuera en el sureste de Asia, en Medio Oriente, en el Cáucaso, o, más recientemente, en Kenia y el sur de Sudán. En pocas palabras, empezaría a escribir en movimiento, en compañía de cualquier confidente que hubiera designado como mi personaje principal, y hasta la fecha es lo que hago. Para *El honorable colegial* elegí como compañero de viaje al espía y gacetillero de Fleet Street, Jerry Westerby. Para *La chica del tambor* a la actriz Charlie. Y ahora, para *El jardinero fiel*, al diplomático Justin Quayle. Dicho con crueldad, el proceso es una especie de periodismo retorcido voluntariamente, donde nada es lo que parece y cada encuentro es examinado y, de ser necesario, replanteado para aprovechar mejor su potencial dramático. Las distorsiones creativas de siempre, entonces, pero realizadas al vuelo, al calor del momento; dejé la reflexión para más tarde, y para reescribir en tranquilidad.

Así fue como en 1974, más o menos, conocí a Yvette Pierpaoli, en la casa de un diplomático de la ciudad sitiada de Phnom Penh, durante una elegante cena mientras afuera se escuchaban los disparos en el palacio de Lon Nol, a unas cien yardas de distancia. Yvette iba con su compañero Kurt —un capitán marino suizo, qué más iba a ser—, y Kurt e Yvette dirigían una empresa de comercio llamada Suisindo, que tenía su sede en una vieja casa de estuco en el centro de la ciudad. Ella era una francesa de provincias, pequeña, vivaz, dura, y de ojos café, de casi cuarenta años, por momentos vulnerable y escandalosa, y enormemente empática. Conocía todas las artimañas. Podía extender los codos y gritarte como carretonero. Podía sonreír de tal modo que te derretía el corazón, podía engatusarte, adularte y conquistarte del modo en que necesitabas ser conquistado.

Todo lo hacía por una causa. Y la causa, lo entendías muy pronto, era el requisito absolutamente no negociable y visceral de hacerles llegar comida y dinero a los hambrientos, medicinas a los enfermos, cobijo a los indigentes, documentos a los desplazados; en general, del modo más secular, potente, empresarial y aterrizado posible, se trataba de hacer milagros. Esto no le impedía ser una empresaria habilidosa y con frecuencia descarada, en particular cuando enfrentaba a gente cuyo dinero, en su opinión, estaría mejor en los bolsillos de los necesitados. Suisindo era rentable, como tenía que serlo ya que mucho del dinero que entraba por la puerta de enfrente se iba por la de atrás, etiquetado para la buena causa que Yvette tuviera entre manos en ese momento. Y Kurt, el hombre más sabio y sufrido de todos, sonreía y asentía al ver el dinero irse.

Hay una historia que debo contar acerca de Yvette, una que escuché de primera mano contada por ella, aunque eso no es garantía de que sea verdad. Un funcionario de una misión humanitaria escandinava, enamorado de ella, la invitó a su isla privada en la costa sueca. Con toda intención oculto la identidad del hombre, ya que estaba casado y era un mujeriego famoso. Kurt e Yvette, entonces en Bangkok, estaban financieramente en las últimas. Había un contrato en juego: ¿lograrían o no lograrían quedarse con la comisión de la agencia humanitaria sueca para comprar varios cientos de miles de dólares de arroz para entregar a los refugiados camboyanos que morían de hambre en la frontera con Tailandia? Su competidor más cercano era un despiadado mercader chino sobre el que Yvette estaba convencida, sin más evidencia probablemente que su propia intuición, de que estaba tramando estafar tanto a la agencia como a los

refugiados. Y, por insistencia de Kurt, Yvette se fue a la isla sueca. La casa de playa era un nido de amor preparado para su llegada. Ella juró que la habitación estaba alumbrada con velas aromáticas. Su pretendido amante ardía en pasión, pero ella suplicó paciencia. ¿Por qué no daban un paseo romántico por la playa? ¡Claro! ¡Por ti, cualquier cosa! Estaba helando, así que se tuvieron que cobijar bien. Mientras tropezaban por las dunas en la oscuridad, Yvette le propuso un juego infantil: *Me quedo quieta. Así. Ahora párate detrás de mí. Más cerca. Muy bien. Ahora cierra los ojos y tú cúbrelos con tus manos. ¿Estás cómodo? Yo también. Ahora puedes hacerme una pregunta y yo tengo que contestar con absoluta honestidad. Si no lo hago, no soy digna de ti. ¿Has jugado este juego? Bien, yo también. Así que, ¿cuál es tu pregunta?*

Su pregunta, como era de esperarse, se refería a sus deseos más íntimos en ese momento. Yvette los describe, estoy seguro, con descarada falsedad: sueña, le dice, que cierto escandinavo viril y apuesto le hace el amor en una habitación perfumada en una isla solitaria en medio de un mar turbulento. Ahora le toca a ella. Le da vuelta, y quizá con menos cariño del que el pobre hombre había anticipado, le pone las manos sobre los ojos y le grita en el oído: «¿Cuál es la oferta más cercana a la nuestra para la entrega de las mil toneladas de arroz a los refugiados en la frontera entre Tailandia y Camboya?».

Pero hay otra faceta de Yvette que sus amigos, y los periodistas extranjeros en particular, ignoraban bajo su propio riesgo. Ella era la primera en admitir que la guerra la excitaba. Saboreaba el peligro, se regodeaba en él. El martilleo de las balas era un llamado a correr hacia afuera, como la lluvia en una sequía. Por mucho que deplorara las miserias de la guerra, disfrutaba sus libertades y sus riesgos. Entablaban un diálogo con su rebelde interior, con la aventurera, con la pícaro. Consolaban a la adolescente desamparada que, reducida a la hambruna, había recorrido las calles de París y había tenido un hijo con un hombre que la abandonó. La guerra, la gran equilibradora, apaciguaba a los ogros que la asediaban desde sus años de infancia llenos de pobreza y abuso. Fue en Camboya donde descubrió sus atractivos temibles y nunca más los dejó ir.

Para mediados de los setenta, Camboya era un archipiélago. El Khmer Rouge de Pol Pot era dueño de los campos, mientras que Lon Nol, con el vasto apoyo de Estados Unidos, se aferraba a las ciudades —la más grande, Phnom Penh, estaba rodeada por el Khmer Rouge en un radio de cinco a diez kilómetros del centro. Los periodistas más acaudalados se alojaban casi todos en un viejo hotel con jardines y una alberca, y

tomaban taxis que los llevaban al frente de combate por treinta dólares al día, una tarifa que se incrementaba según la distancia recorrida y los peligros que encontraban en el camino.

Por las tardes escribían sus textos, que apenas si cambiaban: todo era una pérdida de tiempo. Un día, en compañía de David Greenway, entonces del *Washington Post*, me dirigí tímidamente hacia el frente de batalla, y llevé conmigo como protección un puñado de tarjetas postales en blanco donde habitualmente escribo mis notas, que después son por lo general ilegibles, y me llevé también al personaje secreto de mi periodista ficticio, Jerry. Yvette estaba decidida a unirse a nosotros. Había escuchado que había una sabia mujer capaz de hacer predicciones asombrosas, que vivía en un pueblo bajo control del Khmer, jungla adentro. Greenway estaba menos que entusiasta, y yo era demasiado ignorante para saber si me debía sentir entusiasta o no, pero cuando Yvette estaba decidida había poco que uno pudiera hacer. Como era la única que hablaba khmer entre nosotros, ella le dio instrucciones al chofer. Conducimos por horas. El camino era una recta que atravesaba árboles de teca de kilómetros de altura. Caía sobre nosotros un aguacero tropical. A través del parabrisas empapado vimos un siniestro camión marrón salir de la jungla frente a nosotros. Se detuvo, impidiéndonos el paso. Dos jóvenes con armas bajaron, nos inspeccionaron, y regresaron al camión, que se hizo a un lado y nos dejó pasar. No éramos el convoy que estaban esperando. Abandonamos nuestra búsqueda y regresamos a Phnom Penh. Yo seguía temblando cuando llegamos al hotel, e incluso Greenway parecía un poco cetrino. Yvette, en cambio, estaba en un estado de gracia. Había tocado un punto alto. Viviría un día más.

Suisindo poseía un par de aviones de dos motores destartalados para enviar sus productos de pueblo en pueblo. Con Yvette y un piloto chino volé en una de esas rondas de entrega: Battambang, Kampong Chom y no recuerdo dónde más. En cada pueblo que visitamos —en cada calle, me parecía—, Mme. Yvette era una santa patrona, la madre adoptiva de niños encantados, la amiga silenciosa de los afligidos, la proveedora de esperanza y fortaleza y también de bienes. Pero lo que recuerdo con mayor claridad es que, al regresar a Phnom Penh por la noche, aterrizamos en una pista perforada por las bombas y sin iluminación mientras la ciudad se estremecía por las balaceras. Nunca me quedó muy claro qué era lo que transportábamos en el avión, y no creo que Yvette supiera tampoco. Pero sé que mientras que el avión esquivaba los cráteres y yo

le rezaba a cualquier divinidad que se me ocurriera, Yvette se reía como una niña en un espectáculo de pirotecnia.

Phnom Penh cayó, y Suisindo con ella. Kurt e Yvette se mudaron a Bangkok e intentaron volver a empezar. Kurt murió, el negocio tuvo problemas, y ni siquiera el pobre escandinavo con su isla pudo salvarlo. Yvette le dejó el negocio a un administrador y regresó a Europa, decidida a dar el resto de su vida a los desfavorecidos del mundo. Y, porque se trataba de Yvette, eso fue exactamente lo que empezó a hacer. Inevitablemente, la guerra la atraía: Guatemala y Nicaragua; Bolivia y Colombia; los rincones más infames de África y, más recientemente, Albania. Algunas veces trabajaba para su propia organización de ayuda humanitaria, llamada Project Tomorrow. A ninguno de sus amigos ni de sus patrocinadores les sorprendió que fuera capaz de conseguir apoyos como nadie en la Tierra. Le llamó la atención a Mme. Mitterrand, y con ello llegaron más fondos. Pero cada vez la utilizaban grupos de ayuda humanitaria más grandes, que valoraban su sentido común, su vigor, su temeridad, su experiencia creciente y su determinación de ir, sola si era necesario, a donde muy pocos se atrevían a ir.

Mientras Yvette estaba en el campo le encantaba escribir o llamar desde sitios raros, y de preferencia con noticias igualmente extravagantes. Cuando hablabas con ella en esas situaciones, uno ponía atención a otras cosas: ¿suena que está bien? ¿Está enferma? ¿Está presa? ¿Debo de estar escuchando algo que no oigo? Le gustaba decir cosas como: *El jefe de una tribu en el Congo leyó tu último libro y no le gustó*, o *Una adivina en Somalia predijo el colapso inminente de la Casa de Windsor*. Nunca sabía qué hora del día o la noche era en Inglaterra, y tampoco le importaba. Asumía que mi esposa y yo estaríamos felices de saber de ella a cualquier hora: y claro que lo estábamos. En un par de ocasiones se quedó con nosotros en Cornwall, donde pasamos la mayor parte del año. Cuando un acuerdo en Tailandia rindió frutos inesperados, compró una pequeña granja cerca de Uzès, en el sur de Francia; ahí decidió echar raíces. De alguna manera, después de todo, había logrado ser una maravillosa madre para sus dos hijos.

Dos días después de mi llegada a Kenia para investigar mi nueva novela —todavía estaba en las etapas más tempranas de la invención, y la particularidad de la pena de Justin, mi personaje, seguía siendo un poco un misterio para mí— Yvette murió en Albania. Murió en un accidente automovilístico, junto con David y Penny McCall, de Refugees International, y el chofer albano, mientras iban de camino a llevar

consuelo a una nueva oleada de refugiados de Kosovo. En condiciones climáticas terribles, su auto se había desbarrancado y cayó varios cientos de metros. Tenía sesenta y un años. Sus cenizas fueron enterradas según los ritos cristianos y budistas en el jardín de su granja. Acudieron amigos de Estados Unidos, Camboya y Tailandia, para abrazarse mutuamente bajo el sol de la tarde, para montar guardia, solos o en parejas, junto a su tumba. Sus dos hijos, adultos y bien instalados, se condujeron con gran dignidad. Fue el funeral más conmovedor al que mi esposa y yo hemos asistido. En Washington, uno puede visitar el edificio McCall/Pierpaoli. Es la sede de la causa por la que Yvette murió: Refugees International.



Y AQUÍ ES DONDE LA HISTORIA se vuelve desconcertante, si no es que algo perturbadora. Es donde hablamos de la parte *mística* de Yvette —no tengo una mejor palabra para ello—, de su actitud tranquila y tolerante ante las fuerzas que ella sentía que la guiaban, de su creencia de que había ciertas cosas en su vida que estaban destinadas a suceder, y que, al obedecer sus instintos más profundos y al interpretar las señales y seguir sus instrucciones, cumplía con su propósito en la Tierra. No lo decía con miedo, ni con presunción. No te lo restregaba en la cara. Pero estaba segura de ello. Incluso los más escépticos entre nosotros —entre los que me cuento— habríamos admitido que el destino, o simplemente una sorprendente coincidencia, tenía un papel extraordinario y persistente en su vida. No tenías que compartir su creencia en el trascendentalismo ni en la telepatía, pero cuando se trataba de explicar las cosas que le pasaban, servía bastante. Unos años atrás, se había tomado un sabático para escribir su autobiografía —publicada en Francia, Alemania e Italia, pero por alguna razón nunca hubo una versión en inglés, no obstante que Julie Andrews por un tiempo consideró interpretarla en una película. Impaciente como siempre, Yvette me mandaba pasajes por fax para que se los comentara de inmediato. Escribía con habilidad y franqueza y gran velocidad. No recibió una educación formal, pero había leído mucho y podía asimilar idiomas, así que empuñar la pluma fue un paso natural. Pero había un problema. Su insistencia en ser hija del destino ahuyentaba al escritor profesional que hay en mí, y yo le insistía en que atemperara eso. Su vida era suficientemente exótica, le decía. La suya era una historia de amor y valor y perseverancia y vocación —¿qué más quería? Era una mujer del pueblo, no de los dioses.

¿De verdad tenía que atribuirle sus logros a la guía espiritual y al poder de la meditación? ¿Eso no la marginaría de los lectores que no compartieran su espiritualidad? Así le decía yo.

Finalmente, desesperado, le argumenté que estaría poniendo en riesgo sus ventas. Este argumento dirigido a la empresaria en ella tuvo el efecto deseado. Hoy, más bien, siento que debí haberla dejado escribir como ella quería.



PERMÍTANME INCLUIR un descargo de responsabilidad. No estoy intentando ensalzar mi novela con una aseveración presuntuosa sobre su génesis. Lo que intento hacer es rastrear los orígenes de un libro que anticipó los eventos —antes de que sucedieran— que le sirvieron como motivación. El punto es —aunque se me eriza la piel al admitirlo— que, meses antes de enterarme del accidente fatal de Yvette, ya estaba yo considerando como personaje central fuera de la trama a una mujer que había estado involucrada apasionadamente en labores humanitarias en África, y que para el inicio de la historia ya estaba muerta. En otras palabras, a Yvette la estaba llamando Tessa y estaba sintiendo su duelo antes de tiempo.

Yvette estaba al tanto de lo que tramaba. No le revelé, hasta donde recuerdo, que me proponía matar a Tessa al inicio de la historia. Pero sin duda le dije que me proponía usar África como fondo y que mi heroína era una mujer tan imposible como ella —una noción que aceptó con gusto, pero también con algo de escepticismo, porque ella sabía muy bien que era única. Y habíamos planeado encontrarnos, y ella me iba a dar información, probablemente al término de mi primera salida al campo. Ella tenía que volver a Cornwall, de preferencia en medio de una gran tormenta. ¿Por qué nunca le había tocado experimentar una gran tormenta en Cornwall?, nos decía, como si de alguna manera le hubiéramos fallado como anfitriones. Ya habíamos hablado de sus amigos africanos con los que me tenía que reunir, y la mayoría de ellos, como era de esperarse, estaban en los lugares más terribles. Con Yvette, era lo que uno esperaba, y en el fondo, lo que uno deseaba obtener.

Y aunque por edad, ocupación, nacionalidad y nacimiento mi Tessa estaba muy alejada de Yvette, el compromiso de Tessa con los pobres de África, particularmente con las mujeres, su desprecio por el protocolo

y su inamovible, exasperante resolución a hacer las cosas a su modo, surgían, de manera muy consciente por lo que a mí respecta, del ejemplo de Yvette. Yvette, como casi nadie, me abrió los ojos a la compasión constructiva, a la idea de poner el dinero y la vida donde está el corazón. Y no sólo a mí. Muchos de los hombres y mujeres que se abrazaron en aquella ceremonia en el jardín de su granja francesa habrían dicho lo mismo. El trabajo de Yvette, ahora entiendo, era lo que quería celebrar al emprender esa novela. Probablemente me di cuenta desde el principio, cuando sea que haya sido. Probablemente ella también se dio cuenta. Sin embargo, el motor de la novela fue su muerte, tanto en la ficción como en los hechos más adelante. Y fue la presencia de Yvette lo que, desde el momento de su muerte, me guió a lo largo del libro. Y a todo esto, Yvette habría dicho: «Claro» •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE PABLO DUARTE



STEPHEN

[fragmentos]

MAITREYABANDHU

HISTORIA

Cuando la guerra fue un hecho, mi abuela enterró tras la pocilga la mejor vajilla, aunque en la leyenda familiar ya había olvidado dónde para el armisticio. Como haya sido, si escarbabas entre el seto y la cochera encontrabas platos rotos, cuencos para el postre hechos pedazos, calientacamas y cucharas de apóstol. Cuando abuela murió tumbaron la pocilga. Quedó un hueco que enseguida se llenó de llantas de camión, chatarra — la vieja lavadora tumbada de [costado.

Saliendo de la escuela nos íbamos ahí. Me deslizaba entre las tablas inclinadas y colgaba mi abrigo, él me seguía con algo parecido a una sonrisa. De rodillas nos tocábamos, apenas sin hablar.

HISTORY

When war was certain, my grandmother buried / the best crockery behind the pigsty, / although family legend has it that by armistice / she'd forgotten where. Either way, / if you dug between the garage and the hedge, / you found broken dinner plates, smashed-up / pudding bowls, apostle spoons and bed warmers. / The sty came down the year my grandma died. / It left a gap that soon filled up with lorry tyres / and scrap — a twin-tub lying on its side. / We'd meet and go there after school. I'd slip / between the leaning planks and snag my coat, / he'd follow me in with something like a smile. / We knelt and touched but hardly ever spoke.

EL DESMONTE¹

El desmonte al final de Crockets Lane tenía a cada lado una pradera, una cima bordeada de endrinos y pastando abajo unos cuantos borregos en campos empapados. Llevaba hasta Lapworth trenes de vapor, antes de que cortara la hoz de Beeching las líneas tributarias; ahora era una enzarzada «v» invadida de saúcos y budelia adonde íbamos a cortar zarzamoras, llenando escurridores, potes de plástico — quedaba el desmonte a un buen trecho a pie desde la casa, casi tan lejos como para que los perros se cansaran. Recuerdo niños en el terraplén con sus Union Jacks — alzadas contra el cielo como soldaditos. Venían de todas las escuelas locales porque habíamos oído que la Reina visitaría Henley en el tren real. Pero no puede ser cierto: esa línea corría antes siquiera de que naciera yo y sólo papá recordaba trenes de vapor resoplando de ida y vuelta. Ahí llevé a Stephen un verano; pateábamos dientes de león y hacía calor; se nos pegaban a shorts y calcetines los abrojos tenaces.

¹ «Beeching Axe» en el original, que literalmente se traduciría como «el hacha de Beeching», se refiere a la clausura de líneas y estaciones que redujo la red de servicios ferroviarios en Gran Bretaña en la década de 1960, a iniciativa de Richard Beeching, entonces presidente de British Railways. (*N. de la T.*)

THE CUTTING

The cutting at the end of Crockets Lane / had a meadow on either side, a brow / fringed with blackthorn and a few sheep grazing / in sodden fields below. It carried steam trains / up to Lapworth, before the Beeching Axe / cut the branch lines down; now it was / a brambled 'v' overrun with elderflowers / and budleia. We'd go there blackberrying, / filling colanders and plastic tubs — / the cutting was a good walk from the house, / almost far enough to tire the dogs. / I remember children on the embankment / carrying Union Jacks — up against / the sky like little soldiers. They came from all / the local schools because we'd heard the Queen / would visit Henley in the royal train. / But that can't be

Buscábamos un lugar dónde estar seguros
sin que nadie nos viera, un declive junto a una charca,
y mientras caminábamos salieron estrepitosamente dos
[palomas.
Vadeamos entre ortigas que nos daban hasta el pecho.
Logré levantarle la camisa y tocar su costado,
pero tenía miedo y también yo. Y de cualquier forma
el tren no se detuvo; nos quedamos nomás
en el andén mientras ella pasaba como un rayo.

LA PRESA

Cuando llegamos a donde nos deteníamos siempre,
donde corría el arroyo sobre un tramo de escalones,
últimos restos de una vieja presa de ladrillo azul
que mucho antes de mis tiempos desviaba la corriente
hacia una rueda de molino, esperamos atentos
vigilando en la orilla. A cada lado del arroyo —
el lado de nosotros y la otra ribera
donde los árboles llegaban al camino — los muros
de la presa, o lo que de ellos quedaba, eran asiento
suficientemente ancho. La corriente doblaba

right: that line came up / before I was even born and only dad / remembered
steam trains huffing up and down it. / I took Stephen there one summer; we
kicked up / dandelions and it was hot; we got those / sticky burrs stuck to our
shorts and socks. / We were looking for somewhere we'd be safe / and out of
sight, a cleft beside a pond, / and as we walked two pigeons clattered out. / We
waded nettles that reached up to our chest. / I managed to lift his shirt and
touch his side, / but he was scared and so was I. And anyway / the train didn't
stop; we just stood there / on the platform while she thundered past.

THE DAM

When we came to our usual stopping place, / where the brook ran over a flight
of steps, / the last remains of an ancient, blue-brick dam / that long before my
time had turned the current / toward a millwheel, we waited at the edge / and
kept a look-out. Either side the brook — / the side we stood on and the fur-
ther bank / where trees ran right up to the road — the walls / of the dam, or

en ese lugar en un recodo y en la curva
brillaban guijarros blancos como una isla bajo
los árboles inclinados — con el pantalón
arremangado podías cruzar, pero era profundo
un poco más allá y corría a contracorriente
en remolinos. Stephen iba por delante un paso o dos
y yo escuchaba allende nuestras pisadas
y el tráfico de la noche temprana, no fuera a andar
alguien cerca, algún conocido de mis padres
que hubiera que saludar (nunca llevaba a los perros;
no podía soportar que nos miraran). Encontramos
un escondite, que ortigas y hiedra volvían privado,
y entonces extendimos nuestros abrigos en el suelo.

LA FERIA

La feria venía una vez al año y bloqueaba la calle
principal. Pasando Station Road la ruta se volvía
una red de cables, bobinas y bidones; cruzaban
la calle alambres serpenteando o tendidos
de un puesto a otro. Gitanos en camiones de redilas
(un perro callejero en el regazo) y chicos de ojos huraños

what was left of them, / were wide enough to sit on. The current turned / an
elbow at that point and in the crook / white pebbles shone like an island below
/ the leaning trees — you could get across / with your trousers rolled, but it was
deep / a little further off and ran in eddies / and whirlpools. Stephen walked a
step or two / ahead while I listened beyond our footfalls / and the early evening
traffic in case someone / was walking nearby, someone my parents / would've
known and I should say hello to / (I never took the dogs; I couldn't bear / for
them to watch). We found a place to hide, / made private with ivy belts and
stingers, / then we spread our coats out on the ground.

THE MOP

The Mop came once a year and blocked the High Street. / The route past
Station Road became a web / of cables, spools and drums, with wires snak-
ing / across the road or slung from stall to stall. / Gypsies in high-sided lorries
with mongrels / on their laps and boys with sullen eyes / spent most of the day

pasaban casi todo el día armando el tiro al coco y el tren fantasma. En bolsas de plástico colgaban peces dorados entre las luces centelleantes — se hinchaban y luego recobraban su tamaño natural.

De noche pendían entre los tilos cuerdas con luces de colores. *Sylvester* llenaba el aire junto al algodón de azúcar y humaradas de diésel; unos carros te lanzaban de atrás para adelante, y en el remolino gritabas dando vueltas cogido de la barra — un hombre caminaba por el suelo que subía y bajaba como si diera trancos sobre el mar, aunque elegía a las chicas casi siempre. Nadaban juntos patos de plástico amarillo en un círculo girante cubierto con vidrio de espejo,

cada uno tenía bajo el pico un aro de alambre y si lograbas enganchar alguno un gitano leía el número en la base escrito con plumón, y luego te pasaba un par de bailarinas españolas o un pescado plano y blanco de escayola terroso por detrás. Con la máquina tragamonedas yo no jugaba nunca, pero la fruta me gustaba — fresas, limones y peras puestos a girar, el tirón

de la palanca y las monedas regurgitadas. Stephen estaba a la entrada de la carpa con un grupo de amigos. Yo desviaba la mirada aunque algo debió doler; sin sumarse a las pullas se apartó. Debe haber sido el año que prometí llevar a mi abuelita a la feria, pero cuando llegó Pauline, o Penny, lo olvidé y ella esperó toda la tarde sentada en la casa. Me parece verlo de pie junto a las gradas de los carros chocones, las manos en los bolsillos, su rostro centelleando rojo, verde y ámbar. Las chicas se iban bajando, las piernas temblorosas,

y se tenían que sentar mientras que un hombre corría a ayudar cada vez que chocaban demasiados carros. La feria ya se había ido en la mañana, las calles estaban de nuevo sin brillo y silenciosas, incluso habían barrido y recogido la basura. Estaban las hojas cambiando de color y tenía el aire la repentina suavidad de inicios del otoño — había estado esperando hacer algo con su vida cuando alguien gritó y una mujer que ambos conocíamos dio vuelta a la derecha y lo tumbó de la moto.

erecting the ghost train / and the coconut shy. Goldfish hung / in plastic bags between the flashing lights — / they'd swell up then go back to normal size. // By evening, ropes of coloured lights hung / between the limes. *Sylvester* filled the air / along with candyfloss and diesel fumes; / cars flung you back and forth and waltzers / spun you round while you held the bar / and screamed — a man would walk the rising-falling / floor like he was striding across the sea, / although he nearly always chose the girls. / Yellow plastic ducks swam together / in a revolving circle backed by mirror glass, // each one had a wire hoop under its bill / so if you managed to hook one out a gypsy / would read the number felt-tipped on the base, / then pass across a pair of Spanish dancers / or a plaster-of-paris fish — flat and white / and chalky from behind. I never played / the one-armed bandits, but I liked the fruit — / spinning lemons, strawberries

and pears, / the handle-pull, the regurgitated money. / Stephen was standing with a group of friends // just inside the tent. I kept my eyes / averted although something must have ached; / he turned away but didn't join the taunts. / That must have been the year I said I'd take / my Nana to the Mop, but when Penny came / or Pauline, I forgot and she sat all evening / waiting in the house. I think I see him / standing by the dodgem steps, hands / inside his pockets, his face flashing amber, / red and green. Girls were getting off, // feeling wobbly and having to sit down / while a man would run across to help each time / too many cars collided. The Mop had gone / by morning, the streets were quiet again and dull, / they'd even swept and cleared away the litter. / It was around the start of autumn, the air / had that sudden softness, leaves were turning — / he'd been waiting to do something with his life / when someone screamed as a woman we both knew / turned right and knocked him off his bike.

PERIÓDICOS

Mi padre guardaba rimeros de periódicos en el viejo camión verde. Se enmohecían en el calor del verano — la chica en la página tres, Snoopy en la contraportada del *Daily Mail*, ovnis y la máscara de Tutankamon. Los guardaba junto con corcholatas de botellas, oro y plata, para los boy scouts. Estaba el camión cerca del seto donde perdí el cuchillo de mi madre para el pan.

Mis hermanos saltaban sobre pacas de paja desde el techo del camión; Robert iba el primero, pero al llegar mi turno me golpeé en la quijada contra la rodilla y me fui a la carrera llorando por el jardín. El jardín de al lado estaba cubierto de mala hierba. Decía mi padre que cuando murió el vecino dejó instrucciones sobre en qué pila de composta debían dejar su cuerpo. Una vez fuimos ahí.

Había frambuesas y grosellas enredadas entre zarzales y seguían las habichuelas creciendo en sus estacas asfixiadas de ortigas. Stephen logró forzar la puerta de atrás. Subimos por la escalera retorcida y angosta que llevaba a un tabuco forrado de periódicos, restos de donde antes estaba la capa de refuerzo. Una sola ventana asomaba al jardín en ruinas.

Sentíamos que todos nos veían, así que trepó por la trampilla del ático hasta que sus piernas desaparecieron en la oscuridad. Eso debe haber sido un año antes de que lo mataran en la intersección entre Beaudesert Lane y la calle principal, su cuerpo tendido en la calle bajo un cobertor, la ambulancia parando el tráfico, y yo de camino a la escuela, la mañana de mi examen de arte.

NEWSPAPERS

My father kept the bailed-up newspapers / inside the old green lorry. They mouldered / in the summer heat — the page three girl, / Snoopy at the back of the *Daily Mail*, / ufos and the mask of Tutankhamen. / He kept them for the scouts, along with gold / and silver bottle tops. The lorry was near / the hedge where I lost my mother's breadknife. // My brothers jumped off the lorry roof / onto bales of hay, Robert going first, / but when it came to my turn I hit my jaw / against my knee and ran down the garden crying. / Next door's garden was overgrown with weeds. / When the neighbour died, my father said, / he left instructions which compost heap / his body should be left on. We went

there once. // Raspberries and redcurrants were tangled up / in briars and there were runner beans / choked with nettles still growing on their sticks. / Stephen managed to force the back door open. / We climbed the narrow buckled stair that led / up to a box room lined with newspapers / leftover from where the underlay had been. / A single window overlooked the ruined garden. // It felt like everyone could see, so he climbed / up through the attic hatch until his legs / disappeared into the dark. That must have been / a year before he was killed at the intersection / between Beaudesert Lane and the High Street, / his body lying under a blanket in the road, / the ambulance stopping the traffic and me walking / to school, the morning of my art exam.

RETROSPECCIÓN

En mi historia, ese día fuiste a la escuela andando,
dejaste la moto en la cochera, tus guantes
en el asiento, me alcanzaste y sugeriste
vernors en tu casa; tu hermano estaba en el trabajo.
Me digo que todo sigue desde ahí, de vez en cuando
hasta que yo me voy. Ahora tú tienes veinticinco años
y has aprendido el arte de sonreír. Hablamos de la vez
que esperaste en la tina al salir de la escuela,
junto a la cocina de tus padres. Pero la historia
no tiene sentido, los hechos que dejaste
son muy nimios para darles trascendencia.
No puedo poner explicaciones en tu boca.
Sólo estás ahí, de pie en el umbral
de la cocina, delgado como un lápiz,
pálido y con un casco en la mano.

VERSIONES DEL INGLÉS DE ADRIANA DÍAZ ENCISO

RETROSPECT

In my story, you walked to school that day, / left the moped in the garage with
your / gauntlets on the seat, caught up with me, / suggested we should meet
back at your house, / your brother still at work. I tell myself / we carry on from
there, off and on / until I move away. Now you're twenty-five / and have learnt
the art of smiling. We talk / about that time you waited in the bath / next to
your parents' kitchen after school. / But the story won't make sense, the facts
/ you left too small to be given consequence. / I can't put explanations in your
mouth. / You just stand there in the kitchen doorway, / pencil-slim and pale
and carrying a helmet.

Comienzos

WILLIAM BOYD

A PRINCIPIOS DE LOS AÑOS SETENTA, cuando estaba en la universidad, comencé a fantasear con hacerme novelista. El problema era que literalmente no tenía la menor idea de qué hacer para realizar mi sueño, impreciso aunque muy sentido. Es difícil imaginarlo el día de hoy, en esta era de internet, con cientos de cursos de escritura creativa disponibles, blogs y festivales de escritores y todo lo demás: qué arcano y remoto parecía ser entonces el asunto de convertirse en novelista. Parecía como tratar de unirse a un club increíblemente exclusivo. No conocía a nadie que fuera escritor o que estuviera conectado en forma alguna con la industria editorial; no tenía idea de cómo proponer un libro a una editorial, y ni siquiera del trabajo que hacía un «agente literario».

Sin embargo, me compré una máquina de escribir y empecé a escribir. Hice una novela y luego otra; escribí periodismo estudiantil, esbozos de prosa y malos poemas e incluso metí una obra en un acto a una competencia en el teatro local. Ahora me doy cuenta de que, a mi modo caótico, estaba, de hecho, haciendo lo correcto. Escribía con tanto esfuerzo como podía y realizaba mi aprendizaje, cometiendo errores y aprendiendo de ellos.

Luego, en 1976, me mudé a Oxford a hacer un doctorado y por primera vez conocí escritores «de verdad». Hablar con ellos hizo que el camino a la publicación pareciera menos enigmático, menos como ir dando palos de ciego. Me di cuenta —y esto muestra también cómo han cambiado los tiempos— de que tenía más oportunidades de ser publicado si escribía cuentos, así que empecé con toda diligencia a escribir cuentos y enviarlos. Los proponía a cualquier revista que los publicara, y en esos tiempos había bastantes: revistas literarias, revistas femeninas, incluso el segmento de *La historia de la mañana* de la

BBC. Tuve mi buena cantidad de rechazos; sin embargo, en el siguiente par de años, lento pero seguro, comencé a ver mis cuentos publicados y transmitidos. Aparecieron en *London Magazine*, *Company*, *Punch*, *Good Housekeeping*, *Mayfair* y la *Literary Review*, entre otras. Cuando ya tenía unos nueve cuentos publicados pensé: «Un momento, aquí ya hay casi un libro», y decidí proponérselo a un editor. De hecho, envié mis cuentos reunidos a *dos* editores simultáneamente. Recomiendo esta treta: permite ahorrar mucho tiempo y, en el caso improbable de llegar a tener dos respuestas positivas, el problema es de los que en Hollywood se llaman «de clase alta»: la clase de problemas de los que nadie se queja.

Las editoriales que escogí fueron Jonathan Cape y Hamish Hamilton. Las dos eran muy respetadas y publicaban con frecuencia colecciones de cuentos (de nuevo: cómo han cambiado los tiempos). En el último minuto se me ocurrió agregar una posdata a las cartas en que solicitaba la publicación, para agregar que había escrito una novela sobre un personaje —un diplomático joven, borracho y obeso llamado Morgan Leafy— que aparecía en dos de los cuentos.

Algunas semanas después llegó la carta mágica de Hamish Hamilton, firmada por su mismísimo director, Christopher Sinclair-Stevenson. Decía que le gustaría publicar mi libro de cuentos. Mejor aún, decía que también quería publicar la novela que yo había escrito... pero, crucialmente, quería publicar la novela *primero*. Pequeño problema (pequeño problema de clase alta)... porque yo no había escrito la novela. Le dije una mentirijilla: que debía volver a mecanografiar el texto completo, y en un frenesí de dinamismo creativo escribí mi novela *Un buen hombre en África* en unas diez semanas. La envié. Y el resto, como suele decirse, es historia. En 1981 mi novela fue publicada y, seis meses después, lo fue también mi libro de cuentos. No tenía un agente, no conocía a nadie con influencias, nadie me presentó con ningún editor... todo lo hice yo solo. Y todavía estoy esperando una respuesta de Jonathan Cape •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE ALBERTO CHIMAL

Lee HARWOOD

PARTIDAS

Una cálida noche de verano,
en el patio el chasquido de la lluvia.
Brisa de satén mece las cortinas.

Ella escribió:

«Desabotono poco a poco
mi vestido de seda y sola viajo a la deriva
en el barco de orquídeas. ¿Quién pudiera
dirigir una carta por cima de las nubes?»¹

¹ Del poema «Sorrows of departure», de la poeta china Li Ch'ing-Chao (circa 1084- 1151).

DEPARTURES

A hot summer night, / the sound of rain in the courtyard. / A satin breeze sways the curtains. // She wrote / «Gently I open / my silk dress and float alone / on the orchid boat. Who can / take a letter beyond the clouds?»¹ // All those years ago // And he wrote / «A picture held us captive / and we could not get outside it.» // When the winter came / she wrote / «I put on my new

¹ From the poem «Sorrows of departure», by the Chinese poet Li Ch'ing-Chao (c1084- c1151).

Pasados todos esos años,
él escribió:
«Nos mantuvo cautivos una imagen y
no pudimos librarnos de ella».

Cuando vino el invierno,
ella escribió:
«Me pongo mi nueva bata acolchada
y cosida con hilo de oro».²

¿Es así como viste eso?
De paso ante un espejo por un pasillo oscuro,
ese rostro, el declive de esos hombros.
O, a la espléndida luz de la mañana,
los rasgos de su rostro en ese espejo:
una imagen, como fija, mostrando tal un mapa
la erosión de los años y los sueños,
es a esto adonde hemos llegado,
y el porvenir mejor dejado en manos de sí mismo.

La carta alcanzará la otra falda de los montes;
regresarán las nubes ya libres de las cimas.
Se hizo lo que hacía falta, pero nunca se hizo,
nunca acaba de hacerse.

2 Del poema «A song of departure», de Li Ch'ing-Chao.

quilted robe / sewn with gold thread.»² // Is that how you saw it? / Passing a
mirror in a dusky corridor / — that face, the tilt of those shoulders. / Or in the
bright light of morning / the details of your face in that mirror / — a picture,
as though set, that maps / the wear of years, dreams, / that this is where we've
come to, / and the future best left to itself. // The letter will reach the other
side of the mountains, / clouds will roll back clear of the summits. / What
was needed was done, but never done, / it's never done. // Plodding along the
mountain path — / drifts of rain, streams sweeping across the path, / cloud
so low you can barely see the path / as you stumble on loose rock. // How

2 From the poem «A song of departure», by Li Ch'ing-Chao.

Pesada marcha al largo de una vereda de montaña:
chubascos, arroyadas que arrebatan la vereda;
una nube tan baja que apenas puedes ver el camino
y tropiezas con una piedra suelta.

¿Cómo imaginar un barco de orquídeas?
Eso ya no es tan fácil. Pero los días van y vienen,
sale el sol y todo se ve radiante,
y la carta se aleja volando en espiral...

La imagen en el espejo parecía tan real,
aunque sólo captara ese cautivante momento.
En otoño entra girando una hoja de oro en el río, y sus corrientes
la hacen danzar bajo el agua, de aquí para allá y de un lado a otro.

Sin reflexionarlo,
subo al barco de orquídeas
y el roce de la seda
me transporta más allá de todos los espejos.

LOS LIBROS

«Bajó del árbol y, al otro día, una reina»,
luego de muchas aventuras.
Detrás del bosque, un campo baja hasta un ancho río
con riberas bordadas de carrizos.

to imagine an orchid boat? / It gets harder. But days come and go, / the sun
comes out and everything seems to sparkle / and the letter spirals away. // The
picture in the mirror seemed so real, / though only caught that imprisoning
moment. / A golden leaf in autumn spins into a dark river / where the currents
dance it underwater back and forth, side to side. // Without thinking / I step
aboard the orchid boat, / the feel of silk. / carrying me beyond all mirrors.

THE BOOKS

«She climbed down from the tree the next day a queen» / after many adventures.
/ Beyond the wood a field sloped down to a wide river, / its banks edged with
reeds. // And at the frontier? / that mixture of squalor and bureaucratic inef-

¿Y en la frontera?
Esa mezcla de miseria e ineficiencia burocrática.
¿Es en esta Europa, en China o en un polvoso paso de peatones
[en México?

Podría ser. ¿En un cuento, o en este mismo instante?

Bajó del árbol una reina,
sus recuerdos por ahora son agradables, ¿y luego?
Con el tiempo (al pasar ante un espejo:
¿quién es esa anciana? ¿Y ese viejo repugnante?)
otros recuerdos se hacinan, se agolpan.
El intenso dolor de las partidas, las imprudencias, los egoísmos,
las tercas cegueras, y esos vanos, aunque reales, remordimientos.
Como aprisionadas bajo los puentes de un buque en zozobra,
con el agua entrando a raudales mientras se forman otras grietas,
las hojas de metal se tuercen antes de partirse.
Entra a raudales la memoria. Incapaz de cegar algo de todo eso.

Puedes investigar en los libros.
Recuerda la biblioteca de Alejandría.
Recuerda su destrucción a manos de cristianos fanáticos,
y el cruel asesinato de la matemática Hipatia.
(Obispo Cirilo, ojalá sufras eternos tormentos
en tu imaginario infierno. Tú, y también ese otro tenebroso
[corazón,
el arzobispo Teófilo. ¡Qué vergüenza todos!)

iciency. / Is this Europe or China or a dusty crossing in Mexico? / It could be.
In a story or at this moment? // She climbed down from the tree a queen, /
her memories pleasant for now, but later? / As the years slide by (passing a
mirror / — who is that old woman? ugly old man?) / other memories heap up,
crowd in. / The intense pain of partings, foolishness, selfishness, / stubborn
blindness, and useless, though real, regrets. / As though caught below decks
in a sinking ship, / water pouring in as further leaks spring, / the metal plates
buckle and split. / Memory pouring in. Powerless to stop any of it. // You can
go into the books. / Remember the library in Alexandria. / Remember its
destruction by Christian fanatics, / and the savage murder of the mathemat-
cian Hypatia. / (Bishop Cyril, may you be tormented forever / in your imaginary

Un espeso relato esos sucesos,
pero que sumergimos en la sombra
cuando nos enfrentamos con nuestra historia de cada día.

Un joven oficial, mi padre, 1940,
hiere de un tiro a uno de sus propios hombres,
quien, con el estómago desecho sin remedio,
implora pongan fin a su agonía.

Alguien escribió: «Nuestras propias historias nos engañan».
Ésta no es una de ellas. ¿Cómo hizo mi padre para
poder vivir con ese momento por tantos años?
¿Cómo cuidó discretamente su parcela,
y enseñó matemáticas a los niños?

Bajó del árbol una reina.
Igual que todos lo hacemos, y luego partimos
cruzando rastrojos dorados hasta alcanzar el río.

No pretendo quedarme aquí sentado, en espera de mi ataúd,
amontonando polvo hasta la postrer clausura,
arreglándome la tiara.
Doy un golpe con el pie
y, ajustando mi espejo retrovisor,
me marchó a la frontera.

hell. You and that other dark heart / Archbishop Theophilus. Shame on you
all). // A dense history of such deeds, / but that shrinks into the shadows / when
faced with our daily history. // The young officer, my father, 1940, / having to
shoot one of his own men, / his stomach ripped open beyond saving, / begging
to be put out of his agony. // «We deceive ourselves with our stories», someone
wrote. / Not this one. How did my father / live with that moment for years and
years? / as he quietly tended his allotment, and / taught children mathematics.
// She climbed down from the tree a queen. / As we all do, and then set out /
across golden stubble to the river. // I don't intend to sit here waiting in my cof-
fin, / gathering dust until the final slammer, / adjusting my tiara. // I'll stamp my
foot / and, checking the rear-view mirror, / head for the frontier.

LA FOTO DE BEN

para Kelvin Corcoran

Justo enfrente de la esquina principal
donde empieza una angosta calle muy concurrida
—esto pasa en Bolonia, en 1992—
un hombre está de pie, con las manos juntas detrás de la espalda,
observa algo, o sólo espera.

Un hombre de unos 60 o 70 años, que viste una gorra de tela,
un saco viejo, una camisa rala pero pulcramente planchada
y abotonada con esmero. No lleva corbata.
Una tarde de invierno.

No se sabe por qué. Ese momento persiste
en la memoria. No es algo que obsesione, sino otra cosa.

Uno hace una pausa. Como él lo hizo.

Ese otro mundo a través del espejo,
¿casi igual a éste? ¿De colores acaso más suaves?
¿El mundo de allá es más acerbo? Lo extraño

en ambas partes, de un rostro, de una escena.
Qué es lo que hay delante y al otro lado del espejo,
aunque casi ya fuera. Fuera del alcance del miedo.

BEN'S PHOTO

for Kelvin Corcoran

Just off the main square / at the entrance to a crowded narrow street / — this
is in Bologna, 1992 — / a man stood erect, hands behind his back, / watching
something, or just waiting. // A man about 60 or 70, wearing a cloth cap, / an
old suit jacket, a worn but neatly ironed shirt, / neatly buttoned. No tie. / An
afternoon in winter. // Don't know why. This moment that keeps / coming
back. Not haunting, but something else. // One pauses. As he did. // Through
the mirror that other world, / almost like this? The colours maybe softer? /
the world there harsher? The strangeness, / both sides, of a face, a scene. /

Uno hace una pausa.
«Espera la hora exacta», pero ¿cuándo es ésta?
¿Y qué dicta el libreto?

Coges la taza, tomas un trago de café.
Bajas la taza. Aquel momento, equidistante
de la copa y de los labios. Una pausa eterna.

Sostienes el pincel que traza caligrafía japonesa,
con el codo pegado a tu cuerpo, mueves todo tu cuerpo
para trazar los signos. Un flujo de signos de todas clases.

Pinta el signo de «mar» una y otra vez.
¿Cuál es el signo de «hombre bajo el arco»?
Seguiste ahí en balanceo, pincel en mano.

«Lo cual era un desenlace». Seguiste en balanceo,
luego del incidente, después vino la calma
donde una taza, una cortina agitada por el viento
o un retazo de sol invernal desplegado en la calle
se trasmutan en una maravilla.

Estabas tan cerca de la salida.
Sí, la gente sigue adelante. En esa calle estrecha
la gente se aglomera para ver la tele en la ventana de una tienda.

What's there before and beyond the glass, / but somehow outside. Beyond
the fear. // One pauses. / «Wait for the right time», but when is that? / And
what does the book mean? // You pick up a cup, taste the coffee, / put down
the cup. That moment midway / between cup and lips. A timeless pause. //
With Japanese calligraphy you hold the brush, / elbow tight to your body,
move your whole body / to make the marks. A flow of sorts. // Paint the char-
acter for «sea» again and again. / What's the character for «man under arch»?
/ Stood there swaying, brush in hand. // «That was a close one.» Stood sway-
ing, / after the event, then shifting to a calm / where a cup or a curtain stirred
by the wind / or a patch of winter sunlight spread in the street / becomes a
marvel. // You were so close to the exit. / Yes, people carry on. In that narrow

«Un oficial británico, William Pressey, refirió haber visto a 200 jinetes franceses cruzando la cumbre de una colina cerca de Amiens, conmovedora escena la de sus penachos y sus lanzas relucientes. “Sonrieron y agitaron sus lanzas al grito de ‘Se acabaron los boches’, ‘Mueran los alemanes’”. Apenas los perdió de vista, escuchó el seco tableteo de las metralletas. Sólo volvieron unos pocos caballos extraviados».³

Pon la taza en el platito.

Al alzar los ojos viste —remoto aunque sofocante—
el sol de la tarde reflejarse
en la hilera de tarros y botellas de un anaquel.

Lleno de gratitud estoy por este instante.

VERSIONES DEL INGLÉS DE JOSÉ LUIS RIVAS

3 Tomado de «In Europe», de Geert Mak.

street / a crowd watching a tv in a shop window. // «A British officer, William Pressey, reported seeing / 200 French cavalymen advancing across a hilltop / close to Amiens, a stirring sight with their plumed / helmets and gleaming lances. “They laughed and waved / their lances to us, shouting ‘Le Bosch fini’, ‘Death / to the Kraut.’” Just after they disappeared from sight / he heard the dry rattle of machine guns. Only a few / stray horses came back.»³ // Put the cup down on the saucer. // Looking up — remote but close — / you see the afternoon sun catch / a row of jars and bottles on a shelf. // Thankful for this moment.

3 From Geert Mak — «In Europe».

Cavando por la victoria*

IAIN SINCLAIR

ELLOS CAVAN y la tierra es buena. El Hoyo Hackney mide ocho metros cuadrados y corta el césped de una casa parroquial abandonada. Este jardín secreto está separado de la Torre de San Agustín por un muro de oscuro ladrillo erosionado. La orgullosa punta de la cuadrada torre es todo lo que queda del más viejo edificio eclesiástico del barrio, una versión del siglo XVI del templo del siglo XIII fundado por los Caballeros de San Juan. Los Trabajadores, un autodenominado colectivo artístico, hizo el Hoyo a mano, pico y pala, vuelta tras vuelta: cuatro días para terminar la tumba, sin los agobiantes chirridos de las excavadoras mecánicas que utilizan los irrespetuosos proyectos de ingeniería que hacen trizas el asfalto y el pavimento y el barro de este ruidosamente regenerado feudo. Y también hacia abajo, a través de las tuberías y los cables, se encuentran los agujeros que abren las compañías de servicio que los protegen con conos naranja y los tratan como si fueran instalaciones de arte privilegiadas que les dan el derecho de impedir el tráfico. En contraste, los quita-césped iniciaron su modesto proyecto en el solsticio de verano, para luego regresar cada grano de tierra a la tierra, con voluntarios, en octubre.

* Este título alude a la campaña The Dig for Victory, mediante la cual el gobierno británico alentó a la población para que transformara los jardines privados, los parques y los campos de juegos en parcelas para el cultivo de vegetales y para la cría de animales de granja, a fin de compensar así las medidas de racionamiento que era necesario observar durante la Segunda Guerra Mundial y para conjurar el peligro de hambruna que entrañaba, por una parte, el posible bloqueo enemigo de las importaciones provenientes de América del Norte, y por otra el hecho de que buena parte de la marina mercante británica estaba enfrascada en el transporte de tropas (*N. del E.*).

Una persona de las que estuvieron en el Hoyo dijo que solía dormir noche tras noche con el estrépito de los helicópteros «que rondan por el cielo blanquecino de Hackney». Por el contrario, ella disfrutó del silencio de la nueva madriguera y «del olor húmedo y perfumado» de la tierra viva. «Me sentí arrullada por el suelo», me dijo la cineasta Chiara Ambrosio, «contenida y absorbida por este lugar de origen y convergencia».

La tendencia a meterse bajo los terraplenes construidos sobre los restos de ríos —reellenos de pizarra y lutita— a través de procedimientos rudimentarios, llenos de desechos y de ladrillos rotos de terrazas demolidas y teatros perdidos, se manifiesta en cada estrato de la sociedad, desde el ayuntamiento y los grandes desarrolladores (especuladores extranjeros ocultos tras la fachada de compañías representantes) hasta colectivos artísticos sin patrocinios y grupos de «*place-hacking*»¹ que posan para tomarse *selfies* de alta resolución en secretos búnkeres del Estado y cascadas de aguas negras.

El mundo subterráneo es el nuevo campo de batalla. La epidermis de la ciudad está tan fuertemente controlada, tan inquieta con el parloteo trivial, tan evidentemente corrompida por el asalto político a la localidad, que los humanos que no desean o no quieren involucrarse en una guerra que no pueden ganar responden aventurándose en prohibidas profundidades.

Pero así como los agentes del Estado tratan a los artistas de vanguardia y a los comunistas de bodegas de depósito como exploradores localizadores de nuevos territorios que explotar, así también las entidades corporativas planean realizar grandes cambios de régimen para la tierra que está debajo de Londres. Las vallas protectoras alrededor de las obras olímpicas, los gigantescos proyectos de construcción en Shoreditch y London Bridge y otros numerosos recintos privados fueron disfrazados de casuchas dañadas para ocultar la construcción de mejores y más grandes sótanos. ¿Qué tan abajo se puede ir sin permiso? Nadie parece saberlo. Los viejos y rancios reglamentos ahora son más flexibles. La molesta central de construcción del Crossrail es tan cara y tan extensamente celebrada en documentales promocionales que no puede ser retirada a algún hangar o a algún museo del transporte: el lugar está destinado a convertirse en un rasgo

¹ Práctica de inspiración etnográfica que consiste, en palabras de Bradley Garret, autor del libro *Explore Everything: Place-Hacking the City* (Verso Books, 2013), en «ver la ciudad como si fuera un rompecabezas cuyas piezas, al unirse, conecten cosas». (N. del E.).

característico de la vida de Londres. La *Blitzkrieg* del Crossrail, de oeste a este, seguida de cerca por los especuladores de la propiedad que van por delante en este juego, se convierte en un laberinto de excavaciones invasoras en una y otra dirección. Enormes monstruos excavadores de túneles evocan al megalosaurio prehistórico que refiere Dickens, al alba de la primera era del tren, en el inicio de su novela *Casa desolada*: un megalosaurio «que chapalea como un lagarto gigantesco Holborn Hill arriba». Las bestias son insaciables. Tienen hambre de tierra.



EN UNA HÚMEDA NOCHE de noviembre de 2014, más o menos un mes después de que el Hoyo había sido rellenado,² y antes de que la gente que aún se alojaba en la vieja rectoría fuera desalojada, visité el lugar por invitación de William Bock, quien fungió como vocero del colectivo. Will, como podía esperarse bajo las circunstancias, lucía pálido, convaleciente, helado. Se abrazaba a sí mismo bajo un poncho, con las piernas recogidas encima del sillón, antes de comenzar a contar su historia. La atmósfera de la habitación: la suave luz de las velas, el fuego, las pesadas cortinas que nos envolvían y contenían los sonidos del exterior, me resultaba familiar, pero no la había experimentado, cerca de aquí, en tres décadas o más.

Uno por uno, el resto de los miembros del colectivo fueron llegando, sacudiendo abrigos mojados, calentando sus manos con las tazas de té. Will, con su gorro Lincoln verde bien puesto y su barba de monje *hipster*, cuenta que su compañero Andrew era el guardián oficial del edificio. Había vivido ahí por un año ocho meses. La remoción de la tierra de Hackney por cuatro días llevó al colectivo a investigar acerca del lugar en el que se encontraban. Alberto Duman, el más involucrado políticamente, contó lo que se hizo para que un terreno localizado un poco más lejos de las antiguas plantaciones de berros ahora esté cubierto por un supermercado Tesco de 24 horas. Cuando los oficiales del ayuntamiento escoltaron a los representantes de la Manhattan Loft Corporation —un día antes de que iniciara la «planificada» conversión de Chatham Place en un monolito de ambición, con un *outlet* de fábrica de Burberry—, Alberto y un empleado *flashmob* comenzaron a barrer el lugar con escobas. Escalaron los postes de

² <https://vimeo.com/108255147>

la luz, limpiando y puliendo. Los gorilas de seguridad difícilmente podían botarlos por su altruismo cívico. Los trajeados de la corporación se quedaron perplejos, preguntándose qué polvo y qué manchas tenían que ser removidos. Alberto se regocijó al notar que los constructores de un Holiday Inn, metido más bien a fuerzas en Hackney Central (con rumores de que habría una estación más grande para el próximo Crossrail 2), habían sido menos diligentes en sus inspecciones. Los cimientos del nuevo edificio, dijo en esa lluviosa noche en que nos encontramos, estaban en realidad sobre un lago subterráneo.

Bock convirtió el Hoyo en una *camera obscura* con su cubierta y una lente.³ El colectivo pintó las paredes de blanco, con yeso y sellador. Quienes descendieron por la escalera a esa celda bajo la tierra, luego de ajustar sus ojos a la ausencia de luz, hallaron una experiencia cautivadora. El mundo de arriba aparecía en formas fantasmales, invertido, como un listón de sombras articuladas, con los árboles como nubes, el edificio de la parroquia cubierto de hiedra y gente inclinada sobre la cubierta de la tumba. Era un cinematógrafo primitivo de dibujos rupestres que se desprendían desde el cielo. Cada miembro del colectivo estaba leyendo los dictados del Hoyo a partir de un guión diferente. Will privilegió el aspecto del *performance*, un pretexto para los rituales y para la fabricación de imágenes, incluyendo una impresión tipo alfombra colocada en el piso del agujero, cuando el espacio excavado se convirtió en una cámara estenopeica. Alberto Duman, con un ojo inteligente, precavido, y conociendo las acciones realizadas en otras ciudades, las abstraigo y las planeó; él interpretó las etapas de la vida activa del Hoyo como un futuro manifiesto. Mark Morgan, un teórico de las excavaciones, esperando su turno al filo de la reunión en la sala iluminada por velas, reveló que había hecho un cálculo: según los precios por metro cuadrado de las torres que se levantaban en Hackney y de los sótanos que estaban siendo ilegalmente arrebatados, cada pinta de tierra rescatada del pasto valía 2.50 libras esterlinas.⁴

Una voluntaria prisionera del horno de paredes blancas tuvo dificultades en su presentación. Karen Russo, una joven artista israelí, se había fascinado con William Lyttle, el llamado «Hombre Topo» de Hackney. Lyttle —según los funcionarios que promovían la subasta del derruido cascarón de la propiedad gótica que parecía un barco fantasma en la manzana que se

3 <http://williambock.com/2015/05/27/inside-the-earth-camera/>

4 Cada pinta equivale, en el Reino Unido, a 568 ml (*N. del T.*).

halla entre Mortimer Road y Stamford Road— era «un ingeniero civil». El proyecto de ingeniería que le dio notoriedad local implicaba un laberinto de túneles debajo del cual todos los otros ocupantes (familia, huéspedes, estudiantes) habían sido expulsados. Él había llenado las vacías habitaciones de escombros y cubierto las paredes con amarillentos periódicos. Y las catacumbas, escarbadas por el solitario excavador, corrían entre sótanos y bodegas, cortaban cables utilitarios y causaban fracturas en el pavimento que hacían que los camiones de dos pisos tropezaran.

Conocí a Russo en uno de los sobrevivientes aunque remodelados *pubs* de Broadway Market. Ella partiría pronto a Walthamstow, pues el aumento de las rentas le hacía imposible quedarse en Hackney con su joven familia. Descendió al Hoyo, me dijo, para dar cuenta —con el apoyo de fotografías evocadoras— de sus expediciones con el señor Lyttle en lo que quedaba de sus túneles. El Hombre Topo había sido expulsado por el ayuntamiento de Hackney. Rellenaron las cuevas con gruesos troncos de concreto. El sitio fue asegurado detrás de una cerca de hierro corrugado, pero William conocía una manera de entrar.

Nuestra mesa en el *pub* pronto se llenó de libros y papeles, y la *laptop* se abrió con la presentación del Hombre Topo. Los escalones de piedra no llevaban a ninguna parte. Los sofás se hundían bajo el peso de estructuras extrañamente acopladas. Los túneles estaban llenos de partes de automóviles y estaban apuntalados con congeladores aplastados. En alguna pared en la que se esperaba encontrar una fotografía, Lyttle colgaba un teclado gigante o una chimenea eléctrica. Russo me contó que luego de que descubrió que el Hombre Topo se había escapado de las instalaciones aseguradas en las que había sido recluido, y luego de que los canales oficiales aceptaran haber perdido todo rastro del excavador sin permiso, ella lo escondió bajo el piso del Crisis Skylight Café en Commercial Street. Él tomaba clases de actuación. Se decía que tenía un papel en una obra de teatro en la radio, pero nadie supo cuándo ocurrió la transmisión. El señor Lyttle estaba feliz de relacionarse con Karen Russo. Él accedió a hacer grabaciones y a ser filmado en las plataformas de las estaciones del metro en Holborn y Aldwych.

Cuando empezaron a filmar, el Hombre Topo vomitó una venenosa diatriba de provocación sexual con tintes racistas. Russo, quien llegó a esta confrontación protegida por el romanticismo alemán, consideró que las interacciones con William Lyttle resultaban desafiantes. «¿Por qué tienes nariz pequeña?», «Los judíos no tienen ojos azules», insistía, tratando

también de averiguar sus preferencias sexuales. Russo estaba involucrada con un minotauro celta cuya esposa se había mudado y había desaparecido, dejándolo con sus taladros y sus palas. El señor Lyttle se posó sobre los escombros, con el pelo plateado peinado, limpio, con una camisa con el cuello abierto y una gabardina descolorida. «Los artistas no necesitan una postura moral», dijo Russo. «Me agrada la idea del artista como abogado del diablo». Las vociferaciones psicóticas se hacían eco a través de los túneles que corrían en todas direcciones desde el sótano de la casa de Mortimer Road. En el nuevo Hackney, una propiedad de este tamaño, en esta ubicación, bien valdría más de un millón de libras. El ayuntamiento demandó por cientos de miles al propietario por el daño ocasionado en la elaboración de su propio inframundo. El señor Lyttle dijo que había una fortuna enterrada en sus cuevas, en latas de galletas con cincuenta mil libras en fajos de billetes. Eso mantuvo interesados a los equipos de restauración. Entonces vino la crisis. Lyttle cometió un asalto, se apoderó de las cintas y las mantuvo como fichas de cambio. Sus pertenencias, cuando fue detenido por la justicia, fueron incautadas. Las cintas estaban entre libros, zapatos y camisas. Él le pidió a Karen que fingiera ser su abogada. El engaño no debía ser problema, después de todo era judía. Si ella accedía a pelear en su caso contra los oficiales él podría devolverle las entrevistas incautadas. Pero ya era demasiado tarde. Cuando el señor Lyttle se presentó a las oficinas de vivienda le dijeron que sus pertenencias habían sido destruidas. Él murió poco tiempo después.



CUANDO SE DIO A CONOCER LA NOTICIA, dos años más tarde, de que la casa del Hombre Topo había sido comprada en una subasta por una pareja de reconocidos artistas post-YBA de Shoreditch, por cerca de un millón de libras, la ecuación entre valor de la tierra, intervención artística y excavación psicótica se alteró críticamente. Tim Noble y Sue Webster se habían apoderado de los cubos de basura, hurgando compulsivamente, arrastrando, barriendo: transformando, gracias a una inteligente curaduría, lo innecesario en lo esencial. Eran adictos a la entropía. Ya habían modelado con montones de chatarra y habían proyectado siluetas en los muros de las galerías. Las sombras, milagrosamente, evolucionaban hasta convertirse en autorretratos. Todos los rasgos *grunge* de la ciudad sitiada esperaban convertirse en avatares fantasmales de los artistas. Entre la

innovación y el artificio, los artistas de Shoreditch, bajo la influencia del lugar, se sintieron obligados a involucrarse con los susurros del pasado.

Sue Noble pasó en su bicicleta por las ruinas que había dejado el Hombre Topo en Hackney y se dio cuenta de sus posibilidades. Una nueva obsesión había nacido. Ella tuvo la visión. El techo de la casa ya se había desplomado, arrastrando consigo todos los pisos. Ella construiría un hogar de tres pisos con el infame sótano como estudio. Lo que pudiera preservarse de los túneles permanecería como una referencia evocadora, túneles como cancerosos molares de concreto que muerden el espeluznante pasado de Londres que se conecta gracias a ellos con la brillante luz del ahora.



WEBSTER ACCEDIÓ A DARME UN TOUR por su propiedad. Llegó puntual. Una mujer esbelta, activa, en una bicicleta de llantas delgadas. Vestía su fama ligeramente, con un aura *post-punk*, con su realismo «piénsalo/hazlo». Nos metimos por una puerta mágica, y pronto estuvimos agachándonos por los andamios y saltando de plataforma en plataforma sobre el agujero en el que un equipo de constructores trabajaba, despejando túneles, asegurando cimientos. Un sólido bloque de concreto había sido colocado sobre el lecho acuático. William Lyttle no pudo descender más debido a este último, así que se ramificó en toda dirección posible. Le gustaban los accesorios *en suite*, baños escondidos en alacenas, agujeros de ratas equipados con lavamanos rotos e interruptores de luz partidos a la mitad. Él imaginó su reino escondido como una subterránea prisión de Piranesi.

Intercambié información con Webster; ambos éramos coleccionistas de anécdotas del Hombre Topo. Mencioné las experiencias de Karen Russo y los ácidos monólogos sexuales que fluían a borbotones, de manera incontinente, desde las profundidades mefíticas. Webster me dijo que sus constructores no habían encontrado ninguna lata llena de billetes, pero habían descubierto pornografía, revistas especializadas en mujeres de talla muy, muy grande. El señor Lyttle enterró sus propias estatuas de fertilidad, tubérculos envueltos en tejido adiposo, venus de Willendorf en colores chillones en un depósito dañado por el agua. Le dije que había oído que el Hombre Topo heredó la propiedad de sus padres y que había vivido ahí con su esposa y su hija, hasta que se marcharon. Después aceptó inquilinos, pero no soportaron mucho luego de que empezó a cavar. Webster mostró señales todavía visibles —como la de una impresión espectral de

la escultura *House* de Rachel Whiteread hecha en Bow⁵ en 1993— de los periódicos en tabloide con los que Lyttle «mejoró» los muros de los inquilinos que querían una renovación. Se pensaba que el dueño alguna vez trabajó como ingeniero eléctrico. Él hizo su propio cableado y colocó la tubería. Las cavernas abandonadas, las entradas de los túneles, los soportes de las columnas tenían un encanto fungoso que Webster asoció con Antonio Gaudí y su inacabada Sagrada Familia en Barcelona. El trabajo del Hombre Topo, como un relato de Kafka, no podría ser terminado. Pero Tim Noble y Sue Webster, como sus herederos por elección, honrarían el legado. El asalto al subsuelo de Mortimer Road fue una lucha neurótica, de golpes y rasguños a la tierra que recordaban la prosa poseída de «La madriguera» de Kafka. El topo de Kafka escucha ruidos terribles. Hay algo más en sus túneles. Se acercan nuevos ocupantes. «Pero a estas criaturas extrañas, ¿por qué nunca las he visto? Ya he cavado multitud de trincheras, esperando atrapar alguna, pero no puedo encontrar una sola». Las excavaciones del señor Lyttle son un mapa de la paranoia hecho para mantener alejados a los futuros dueños y a los artistas que percibe en el horizonte, esos que invertirán en los residuos de su locura.

Tim Noble se nos unió, con otra bicicleta de llantas delgadas que encadenar. Su pelo, alguna vez de color negro tinta como el de su colaboradora y ex esposa (fueron casados por Tracey Emin en un bote en el Támesis), es ahora rubio, decolorado, como el de un asesino a sueldo de una *road movie* basada en un relato de Barry Gifford. La pareja empezó en el este de Londres como asistentes en la fábrica de los artistas Gilbert y George en la calle Fournier. Trabajaban en la planta baja, mientras las celebridades conceptuales descansaban arriba, leyendo el *Telegraph*. «Pero ellos siempre fueron muy puntuales al pagar sus facturas». Se puede ver lo bien que les fue a Tim y a Sue. Son de esas parejas trabajadoras, holgazanes falsos, fingidamente peligrosos haciendo lo mejor que pueden para lucir como una foto policiaca de *True Crime*. Claramente, ellos aman el modo en que fue fabricada la propiedad que han adquirido. Admiran la experiencia *DIY*⁶ del señor Lyttle y la manera en que hizo que las columnas moldeadas soportaran una enorme carga. El persistente hedor a polvo de ladrillo y hongos albinos, drenaje y cuero mojado genera un efecto afrodisíaco que retrotrae

5 Bow es un barrio de Londres remodelado debido a los Juegos Olímpicos del 2012 (N. del T.).

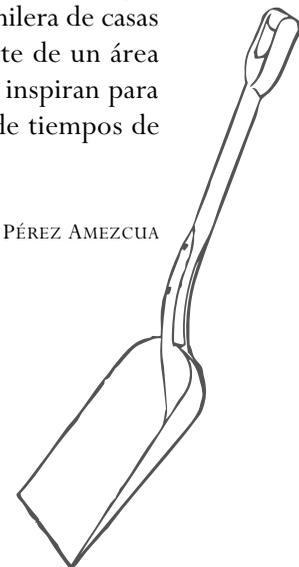
6 *Do It Yourself*: Hágalo usted mismo (N. del T.).

a los artistas a su primera cita: una visita a la casa de Fred West, el asesino en serie de Gloucester. West era otro constructor. Tim Noble recordó la manera en que había techado un ala de su casa, usando un árbol como columna de soporte. La casa del horror de la calle Cromwell fue demolida, reducida a polvo, hecha un andén peatonal. Noble explicó que, una vez que la jaula de andamios fuera removida, conservarían la histórica fachada del Hombre Topo, para que la casa parezca a los visitantes una ruina perdida en el tiempo, mientras que detrás de la pintura intacta y descascarada color crema, de los marcos de las ventanas manchados por el horrible humo de carbón de Londres, crearían un limpio hogar contemporáneo. «Me encanta cómo cae la luz aquí», dice Noble.



LLEGUÉ A CASA para encontrarme con un pedazo de papel en el tapete. «Estimado Señor/Señora: Ha recibido esta carta porque su propiedad o negocio está en un radio de 200 metros de terreno que podría necesitarse en el futuro para construir la línea 2 del Crossrail subterráneo». Vivíamos, al parecer, en un «área superficial de interés». Y si el agujero del Crossrail arruinaba alguna potencial venta de la propiedad, estábamos en nuestro derecho de interponer una queja por «deterioro estatutario». Pensé en el daño real al recinto de Finsbury Circus, un oasis entre las torres de la ciudad, sacrificado por el ideal imposible de un tránsito más fluido y amable para los trabajadores del centro financiero. Habíamos dado la vuelta entera. Cuarenta y cinco años atrás, nos mudamos a una casa victoriana adosada, con baño afuera y bañera de estaño, bajo amenaza de demolición, con las torres de la hacienda de la calle Holly que daban al sur. Los antiguos dueños se mudaban a Essex. La hilera de casas sobrevivió y se convirtió, con el paso del tiempo, en parte de un área protegida. Dadas las luchas de los artistas actuales, que se inspiran para cavar hoyos en jardines amenazados o excavar búnkeres de tiempos de guerra, fuimos afortunados. Londres se mueve •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA



Tala de un árbol

ANDREW MOTION

Era el trabajo de un sábado de otoño
talar un fresno en el bosquecillo,
mi padre con la sierra en sus manos
con su gorra y botas y rompevientos,
yo recortando la maleza
luego limpiando.

Con suerte
y él lo planeó bien,
el árbol se colapsó en cascada de una sola vez,
y como resultado,
con los pájaros alrededor en los arbustos
regresando de nuevo a sus canciones,
retiramos las hojas y las varitas
para el tronco verde pálido y las ramas desnudar,
recordándome que un cuerpo se puede desnudar,
antes de cortarlo,
y arrastramos
los largos maderos a través de las zarzas hasta el cobertizo.

FELLING A TREE

It was a Saturday's work in autumn / to fell one ash tree in the copse, / my
father handling the buzz-saw / in his cap and boots and windcheater, / me
dragging back the undergrowth / then standing clear. // If we were lucky /
and he planned it right, / the tree collapsed in one cascading swoop, / and in
the aftermath, / with birds in bushes roundabout / returning to their songs

*

Regresamos de la iglesia al día siguiente,
desempolvamos
ese artilugio lleno de cicatrices parecido a un tendedero
con dos V encima y a cada extremo,
luego tendimos los maderos ahí
y vigorosamente los redujimos
para que cupieran y ardieran el invierno próximo en el hogar.

Hecho lo cual,
mi padre dejó su sierra,
tomó el hacha,
la afiló de ambos lados
hasta que la cuchilla brilló como un grito silencioso,
y se puso a trabajar
conmigo, yo le ofrecía un madero
tras otro en el rugoso tajo
y él golpeaba
y golpeaba otra vez,
y cada uno fácilmente se partía en dos,
como si
una ley de la naturaleza lo provocara.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

again, / we stripped the leaves and twigs away / to have the pale green trunk
and branches bare, / reminding me a body can be bare, / before we cut that
up as well, / and hauled / the long logs through the brambles to the shed. // *
// Back from church next day, / we dusted off / that scarred contraption like
a clothes-horse / with two Vs on top at either end, / then laid the long logs
there / and briskly shortened them / to fit and burn next winter on the fire
indoors. // That done, / my father put aside his buzz-saw, / fetched the axe, /
worked the whetstone either side / until the blade-edge glittered like a silent
scream, / and set to work / with me supplying one log / then another to the
gnarly chopping-block / as he swung down, / and he swung down again, / and
every one split easily in two, / as though / a law in nature made it happen so.

Brocado de seda

TESSA HADLEY

ANN GALLAGHER escuchaba la radio, cortando una cuadrada chaqueta corta con mangas de tres cuartos, en una lana lila pálido con azul marino. Cortó el patrón de su propio diseño —había una falda con el largo hasta las rodillas que hacía juego— y luego sujetó con alfileres los moldes de papel a lo largo de la tela, arreglándolos y re-arreglándolos como piezas de rompecabezas para hacerlos coincidir con el menor esfuerzo. Ahora sus tijeras mordían con decisión, gruñendo contra la superficie de la lana en la mesa, con la tela cayendo limpiamente de las cuchillas. Esas tijeras eran sacrosantas y definitivamente no podían ser usadas para algo más, algo que pudiera mellarlas o quitarles el filo. Ann y su amiga Kit Seaton rentaban la parte trasera del sótano de una casa grande en una zona residencial de Bristol para su negocio de confección de vestidos. Dado que la casa estaba construida en una loma, sus habitaciones se abrían a un jardín, y la luz del sol entraba a través de las ventanas francesas como en parches cambiantes sobre la mesa de cortar de Ann.

Alguien bajó las escaleras, llegó hasta la entrada lateral y tocó sobre los opacos vidrios de la puerta; Ann se asomó, irritada al ser interrumpida. Kit dijo que siempre deberían cambiarle al *Tercer Programa*¹ cuando llegaran los clientes —era más sofisticado—, pero no había tiempo, aunque Ann pudo hacer el suficiente para mirar a través del vidrio de burbujas y darse cuenta de que la mujer que estaba del otro lado no era de ninguna manera sofisticada.

¹ El *Tercer Programa*, de la BBC, era una transmisión radiofónica nacional que salió al aire el 29 de septiembre de 1946 y que se convirtió en una de las fuerzas culturales e intelectuales líderes del Reino Unido, jugando un papel crucial en la difusión de las artes. (N. del T.).

«Ann, ¿te acuerdas de mí? Soy Nola».

Nola Higgins se plantó con una rectitud militar, con los hombros bien cuadrados; estaba abotonada en una clase de uniforme azul marino, apretado de una manera muy poco atractiva sobre su pesado busto. «Sé que no debí haber venido sin cita», se disculpó animadamente, «pero ¿te puedo hacer una pregunta rápida?».

Ann y Nola habían crecido en la misma calle en Fishponds y ambas habían ganado becas en el mismo instituto para mujeres. Nola ya estaba en el tercer año cuando Ann comenzó, pero Ann había ignorado sus acercamientos amistosos y había evitado sentarse junto a ella en el autobús que las llevaba a casa. Habría esperado que Nola entendiera su necesidad de hacer nuevos amigos y de dejar a Fishponds atrás. Nola se había entrenado para ser una enfermera de barrio cuando dejara la escuela y Ann rara vez se cruzaba con ella en su camino; ahora supuso, con el corazón encogido, que Nola había venido a pedirle que le hiciera su vestido de bodas. Ya había habido otras chicas de su pasado de Fishponds que habían querido que lo hiciera (no era siquiera, estrictamente hablando, su pasado, porque por el momento aún estaba viviendo ahí, en casa, con su familia). Ella y Kit necesitaban el trabajo, pero Kit dijo que si ellas iban a coser para cualquiera, jamás prosperarían haciéndolo sólo para las personas adecuadas. Tal vez cuando Nola supiera sus precios se desalentaría. Titubeando, Ann miró su reloj de pulsera. «Mira, ¿por qué no entras diez minutos? Estoy ocupada, pero tomaré un descanso. Pondré un poco de café».

Pasó a Nola al probador. Tenían el cuarto de costura y el probador, así como una cocineta sin ventanas y un baño. Un dentista del piso principal usaba los cuartos de la parte frontal del sótano como bodega, y ellas en ocasiones escuchaban sus pesadas pisadas en las escaleras. El *Tercer Programa* ayudaba a disimular el sonido de su taladro cuando los clientes iban a probarse algo. Ann y Kit habían hecho cortinas de terciopelo dorado para las ventanas del probador y habían tapizado un diván con tela que hacía juego; en las paredes blancas había copias de pinturas de Klee y de Utrillo y destacaba un espejo antiguo, de base y de cuerpo entero, enchapado en oro con figuras de plantas alrededor. La luz de la mañana aguardó, vacía, en el cristal del espejo. Kit a veces llevaba ahí a sus novios por la noche, y Ann tenía que estar en búsqueda de las señales delatoras (ceniceros sucios, copas de vino, cojines arrugados). Estaba convencida de que una vez Kit estuvo haciendo el amor encima del vestido de noche de alguien, tendido en el diván después de una prueba.

Ann se preguntó si Nola Higgins estaba impresionada por el nuevo estilo glamuroso de su vida o si simplemente lo aceptaba, tan calmadamente como había aceptado cualquier lugar por el que pasaba. Debía de haber visto algunas cosas durante el curso de su trabajo como enfermera, algunas de ellas horribles. El permanente casero de Nola la hacía parecer como de la edad de sus madres; los oscuros rizos estaban demasiado apretados y aplastados contra su cabeza, y cuando se sentó estiró su falda sobre sus rodillas, como si fuera consciente de sus amplias caderas. Pero sus ojos cafés estaban muy atentos y fijos, y tenía el tipo de piel que era tan suave que parecía casi suelta sobre sus huesos, rosa mate, como si estuviera usando polvo, pero no.

Ann colocó el colador en la cocineta. Kit había crecido en Francia, o al menos eso decía, e insistió en que siempre preparaban café real. Lo servían en pequeñas tazas de turquesa, con bísquets de almendras amargas, sobre una charola japonesa laqueada que Ann encontró en una tienda de objetos usados. A veces el café estaba tan fuerte que los clientes difícilmente podían tomárselo.

«No te entretendré mucho», dijo Nola, «sólo quiero pedirte un favor».

No tenía el mismo marcado acento de Bristol que sus padres (la madre de Ann hubiera dicho que estaba bien hablado). Se trataba de un vestido de novia, por supuesto. La boda sería en junio, dijo Nola. Sería algo pequeño, o al menos eso esperaba. Sabía que había muy poco tiempo y que probablemente Ann ya estuviera ocupada, pero lo habían decidido de repente. «No es de esa clase de “de repente”», añadió, riéndose sin avergonzarse. «Supongo que algunas veces tienes que aflojar las cinturas mientras las novias engordan».

Ann estaba acostumbrada a felicitar a otras mujeres por sus compromisos. Difícilmente se sentía celosa, más bien se sentía vivaz y atrevida, como aliviada. «¿Conoces nuestros precios?», preguntó con tacto. «Te puedo mostrar nuestra lista».

«Ah, eso no será problema», empezó a decir Nola, «porque con quien me voy a casar, mi prometido...».

Y entonces tuvo que detenerse, porque sus ojos se inundaron de lágrimas y un intenso color rojo apareció en sus mejillas; Ann tuvo la intuición de que el rubor corría inmediatamente por todo su cuerpo. ¿Quién hubiera pensado que Nola Higgins fuera susceptible a esta clase de emociones? Se agachaba sobre su bolso, tratando de pescar un pañuelo. «Qué tonta», dijo, «es ridículo, Ann. Pero es que estoy tan feliz. No puedo creer que esté

diciendo esto, que realmente nos vamos a casar. Él es un tipo muy amable. Y podrá pagar tus precios. Sabía que no serían baratos».

«Bueno, ¿no eres afortunada?», dijo Ann, admirada, «¡Un tipo amable y que además puede pagar!».

«¡Soy afortunada! Sí que lo sé. Yo era enfermera, sabes, cuando él era muy pobre. Así es como nos conocimos. Pero no es como suena: no es por eso por lo que él me quiere, sólo por cuidarlo. Quiero decir, si lo ves hoy no podrías decir que alguna vez estuvo enfermo, excepto porque tiene una ligera cojera, eso es todo».

«Me alegro por ti», dijo Ann.

Nola se sentó muy quieta, sosteniendo su taza de café con ambas manos, sonriendo de manera deslumbrada, aceptando el tributo. Había traído tela consigo, en una bolsa de papel (las novias frecuentemente lo hacían, y Ann tenía que pedirles que la sacaran de ahí). Su prometido tenía mucho material en su casa, dijo Nola, apartado en armarios y baúles. Y había algunas hermosas telas viejas también; Ann debería venir y verlas alguna vez. Ann hizo un educado ruidito de interés, preguntándose si sería dueño de alguna tienda de segunda mano; ella se imaginaba a alguien mucho más grande que Nola, respetable y considerado, tranquilo, quizás un viudo. El material de la bolsa olía a bolitas de naftalina, pero lucía caro: grueso brocado de seda, blanco crudo, bordado con flores crema. «Es viejo», dijo Nola, «pero nunca ha sido usado. Y hay algo de encaje, también, buen encaje. Pero no lo traje, quería preguntarte primero». Tocó el brocado, intranquila, mirándolo fijamente. «Es demasiado, ¿no? Voy a ser un desastre. Yo sólo quiero algo apropiado, verme como soy yo. Pero él insistió, dijo que tenía que usarlo».

Ann realmente estaba convencida de que si tan sólo pudieras encontrar la ropa adecuada te podrías convertir en lo que quisieras, podrías transformarte. Dejó que la pesada tela saliera de sus dobleces e hizo que Nola se parara, luego la sostuvo contra ella enfrente del espejo, jalándola alrededor de su cintura, frunciendo el ceño profesionalmente ante los reflejos de Nola sobre sus hombros, estirando y alisando la tela como si estuviera moldeando algo. «¿Ves? El blanco crudo queda muy bien con tu pelo oscuro y con tu piel. No hay suficiente para un vestido completo si lo quieres largo, pero creo que podemos sacar un canesú apretado y un pequeño faldón y encontrar tela lisa de fábrica que combine para la falda. Con tu figura te conviene buscar una silueta limpia, nada recargado. Esto se puede ver impresionante, de hecho».

«¿Sí lo crees?». Los ojos de Nola, dudosos y confiados, pasaron de mirar el reflejo a mirarla a ella misma.

KIT LLEGÓ dando un portazo a la puerta luego de la comida, contando alguna historia, gritando y riendo, medio borracha, con un par de amigos hombres que la cargaban. Ann estaba empezando el forro del traje lila. Uno de sus amigos era médico, Ray, novio actual de Kit, o al menos él creía que lo era (Ann sabía de algunas otras cosas, en particular sobre un hombre casado). El otro amigo también era médico. Ann no lo había visto antes: Danny Ross, quien tocaba el piano, al parecer, en una banda de *jazz*. Donny Ross tenía un cuerpo tan delgado como una fusta, mejillas cavernosas y grueso cabello negro azabache con un copete largo que caía sobre sus ojos. Su boca era pequeña y su sonrisa era sorprendentemente afeminada, y dejaba ver sus dientes pequeños, aunque no sonreía mucho, o decía mucho. Era más que nada serio y lucía crítico. Fue inmediatamente obvio para Ann que Kit no le caía bien. Él descubrió su autoritaria experiencia y el desfile completo de su esnobismo: empezando con que Proust era su autor favorito y que su madre acostumbraba mandar a hacer sus sombreros a los Champs Élysées y simulaba que no eran los pequeños burócratas que eran y que deseaban evitar los impuestos tan desesperadamente; como si ella no pudiera adivinar lo que Ann ya había adivinado: que Donny era un socialista.

Se levantó mientras Kit aún hablaba y fue a la cocineta, golpeando las tazas, buscando algo que no encontró, alcohol, probablemente; regresó con la bolsa de azúcar y una taza del café que hizo para Nola, el cual debía de estar bastante frío. Luego se sentó y echó azúcar en su taza con una cuchara, sin plato, tirándola toda en la mesa, seis o siete cucharadas para hacer tolerable el café, y Kit no dijo una sola palabra acerca de la bolsa de azúcar, aunque era muy especial en lo referente a servir las cosas de manera correcta. Tal vez Donny Ross la asustó, pensó Ann.

Entonces le contó a Kit lo de la boda de Nola. Mejor tocar ese punto mientras estaba de humor y con compañía. «Sé que no es exactamente nuestro estilo», dijo, «pero podemos hacer el trabajo».

Le dio a Kit el papel en el que Nola había escrito los detalles, y esperó a que hiciera su usual cara de desdén mientras la leía, como si algo oliera mal. Kit tenía una cara larga, de caballo, pelo alborotado pintado de color miel, y un cuerpecito redondito, sexy, decisivo, como el de una niña sobredesarrollada; ella expresaba todos sus gustos y disgustos como si la

afectaran físicamente a través de sus sentidos. Para sorpresa de Ann, se enderezó emocionada. «Oh, Dios, esto es una maravilla. No puedo creer que no sepas dónde será esta boda, inocente palomita. Es la casa Queen Anne más perfecta, metida en su propio parque de ciervos camino a Bath. ¡Mira lo que has hecho, boba cosita lista! Las fotos estarán en todos los periódicos buenos».

«Pero Nola Higgins es de Fishponds. Estuvimos juntas en la escuela».

«No me importa quién sea. Se va a casar con un Pernet, y ellos han sido dueños de Thwaite Park por siglos».

Entonces Ann empezó a entender por qué Nola pensaba que era muy afortunada. Le explicó todo a Kit y le mostró el antiguo brocado que había dejado. «Dijo que tenía mucha más tela en su casa. Y ropas antiguas, también; pensó que podría gustarme verlas. ¡Y yo la rechacé! ¡Pensé que él sería dueño de una tienda de segunda mano!».

«Lo cual, de cierta manera, podrías decir que es», dijo Donny Ross.

Kit se deslizó de nuevo en el diván en una exagerada desesperación, con los miembros flojos como los de una muñeca de tela. «Cuando regrese, le vas a decir que has cambiado de opinión. Moriría por una invitación a ir ahí y husmear alrededor. ¡Imagínate lo que tienen en su ático».

«Esqueletos», dijo Donny Ross.

Después, esa tarde, mientras Kit se ponía diferentes vestidos para entretener a Ray —en cierto punto Ray se exhibió también, en una bata de satén verde, maquillado con polvo y labial de Kit—, Donny Ross se acercó adonde Ann estaba cortando el forro del traje. «¿Puedo?», dijo. Y entonces le dijo «boba cosita lista» e «inocente palomita» con una afeminada, cómica voz en falsete. Ann rara vez dejaba que alguien entrara al salón de costura; siempre le angustiaba mantener las telas immaculadas. Con las manos en los bolsillos, severo, Donny estaba dándole vueltas a una tonadilla de *jazz* para sí mismo, de modo que no se podría decir realmente que estaba cantando; era más bien como si estuviera imitando todos los instrumentos en su turno, sacando las manos de las bolsas para golpear en la parte de la batería sobre el filo de la mesa de cortar. Ann bien podría no haber estado ahí: él volteó la cabeza y se quedó viendo las esquinas del cuarto como si la evidencia de su costura, toda alrededor suyo, fuera simplemente demasiado frívola para mirarla. Era peculiar que ella no sintiera ninguna urgencia por entretenerlo o encantarlo, a pesar de que ella sabía que podía ser encantadora si se lo proponía. Lo soportó con entereza, concentrándose en su trabajo, sintiendo como si fuera un

nuevo género de emociones que hubiera estado doblado dentro de ella, sin haber sido probado todavía.

NOLA CONOCIÓ a Kit cuando fue a ver los diseños de Ann. Todavía llevaba puesto su uniforme de enfermera; quiso mantenerse trabajando hasta casarse. Kit se acercó para ganársela, y Nola se sentó parpadeando y sonriendo —con sus lisos zapatos negros bien plantados en el piso y la espalda muy recta— ante el asalto de la loca exuberancia de Kit, de su encanto. Kit realmente era divertida; cuando se estaba con ella algo nuevo y extravagante podía surgir en cualquier momento. Repasando los dibujos, Nola estaba llena de inquietud. Los modelos de los diseños de Ann eran arrogantes e imposiblemente delgados, esbozados con las puntas de las narices en un aire desdeñoso. Así era como la enseñaron a dibujar en la escuela; era únicamente una especie de clave, una aspiración. Si sabías cómo leer los diseños, te daban toda la información esencial sobre costuras y pinzas.

«Ella sabe lo que está haciendo», le aseguró Kit a Nola, «es un genio».

Kit cosía bien, y tenía buen ojo para el estilo; podía trabajar duro cuando se concentraba en ello, pero no podía diseñar o cortar un patrón. «Ann va a hacer mi fortuna», dijo. «Cuando movamos el negocio a Londres vestiremos a todas las estrellas de la pantalla y del escenario. Pondría mi vida en sus manos».

«Éstos realmente se ven hermosos», concedió Nola con ansiedad.

Eventualmente decidieron algo clásico, de largo total, muy simple, que sacaba lo mejor de la figura de Nola sin apretarla. Ann usaría el brocado que Nola había llevado para el canesú y las mangas, así como un satén de seda que hiciera juego, si podían encontrarlo, para la falda. «A menos que haya algo más del brocado».

Por supuesto que habían planeado todo para poderle hacer esa pregunta, tirando el anzuelo para conseguir una invitación a Thwaite Park. Y, con todo su entusiasmo, Nola las invitó. «Blaise estará encantado de conocerlas», dijo. En privado, Kit lo dudaba. «Probablemente él piense que es algo muy divertido conocer a las costureras de su prometida. Quiero decir, la suya es la historia de amor más romántica que he escuchado jamás y Nola es un ángel, ilo que no diría tan sólo por ser una mosca en la pared de esa boda! ¡Fishponds se encuentra con Thwaite Park!».

«¿Tú qué sabes de Fishponds?», dijo Ann bruscamente.

«¡Vamos, Annie-Pannie! Tú también piensas que es algo muy

extraordinario, lo sé. No te esponjes, no te subas a tu viejo caballo socialista soberbio sólo porque estás enamorada del panza-miserable de Donny Ross».

KIT Y ANN irían un domingo, con Ray y Donny Ross, a un picnic en Thwaite Park. Kit ya estaba comprometida con Ray, aunque Ann no lo tomaba muy en serio; ella ya había estado comprometida muchas veces y, de cualquier forma, Ann sabía que aquella otra cosa con el casado aún seguía, con Charlie, que era abogado. Ann se había topado recientemente con Charlie, quien estaba de compras con su esposa y sus hijos. Kit había estado brincando de un lado a otro con él en el probador justo la noche anterior, mientras escuchaban a Edith Piaf en el negro gramófono portátil Black Box que él le había comprado, aunque cuando se encontró a Ann en la calle él fingió no conocerla, traspasándola con la mirada. Su esposa colgaba de su brazo, y Charlie sujetaba sus guantes en las manos cerradas detrás de la espalda. Cuando Ann los siguió con la mirada, él le meneó los dedos libres en una desenfadada y traviesa señal secreta.

El día del picnic hacía calor por primera vez desde el invierno y el aire claro era tan embriagante como el alcohol. Ray bajó el techo de su convertible y condujo rápido. La cabeza de Kit estaba envuelta en una máscara, pero Ann no pensó en traer una, por lo que su cabello azotaba su rostro, y para cuando pasaron entre los postes de piedra derruidos (no había puentes, tal vez porque fueron decomisados por la guerra) estaba desorientada por la velocidad y la ráfaga del aire. La casa era una caja de Palladio, perfectamente proporcionada, sencilla hasta el punto de carecer de atractivo, con su piedra clara oscurecida por el hollín; ovejas ennegrecidas pastaban en una larga pradera que se inclinaba enfrente de ahí. Unos pocos corderos flacos correteaban bajo los robles viejos, de los que nuevas hojas habían empezado a brotar, inverosímilmente, de las crujientes ramas grises. Había otros carros en la vía y en el estacionamiento, porque la casa y los terrenos estaban abiertos al público. Riendo y hablando confiadamente —al menos Kit estaba riendo confiada— cruzaron la entrada principal, en donde se vendían los boletos; había pavorreales graznando y exhibiéndose en la pared del establo. Nola les había dado instrucciones para que fueran a un costado de la casa y tocaran el timbre debajo de la leyenda que decía «Privado» escrita en letras blancas. Ann esperaba a un mayordomo. Donny estaba lleno de desaprobación por los privilegios de clase.

Blaise Perney —que había abierto la puerta por sí mismo, rápidamente, como si hubiera estado esperándolos— no era en absoluto algo

como para lo que ellos se habían preparado. Para empezar, se veía más joven que Nola: muy alto y feo, reservado y sonriente y encorvado, con una huesuda cara larga y pelo como de arrugada seda pálida. Les dio la bienvenida efusivamente, sonrojándose como si ellos le estuvieran haciendo un favor, y dijo que tenía muchas ganas de conocerlos. Ann pensó con alivio que Blaise podía ser fácilmente vencido; ella siempre hacía esa valoración, cuando conocía por primera vez a los hombres: si podría o no echárseles encima si decidiera probar su fuerza. A Charlie, por ejemplo (a pesar de que ella le gustaba y le coqueteaba tontamente), ella nunca podría desviarlo de su camino ni en un millón de años, mientras que Ray era pan comido. Blaise dijo que Nola estaba en la cocina empacando las cosas para el picnic. Los condujo a través de una sucesión de sombríos, fríos, lujosos cuartos con las contraventanas cerradas, disculpándose por el desorden y el estado de abandono: el pie que arrastraba parecía contribuir a su timidez.

Se trataba de cuartos privados, no abiertos al público, no arreglados para simular escenas del pasado sino con el pasado y el presente sencillamente mezclados: un pequeño radio barato estaba recargado en una pila de libros forrados en piel, un calendario de lechero entre fotografías con marcos de plata sobre un escritorio cuya cubierta estaba rota, una ordinaria chimenea eléctrica dentro de una enorme hoguera de mármol sucia de cenizas. Ann creyó que todo eso era mucho más romántico; hizo que su imaginación volara. ¡Lo que ella podría hacer con ese lugar si fuera suyo! En la cavernosa, oscura cocina, en la que estaba más que fría la estufa gigante y donde había cincuenta platos extendidos en una repisa de madera, Nola estaba hirviendo huevos en un minúsculo hornillo, y sorprendentemente parecía en casa. La envidia de Ann fue fugaz, benevolente y refinada. Lo que a ella le esperaba, pensó, era mejor que cualquier casa.

Cuando salieron al picnic, Blaise dijo que deberían haber visto los jardines cuando su madre aún vivía. Nola, en un raro vestido sin forma, floreado, sonriendo y entornando los ojos ante el sol, parecía más una madre que la esposa de alguien; ellos vieron cómo arreglaría las cosas y traería de vuelta el orden. Subiendo por entre los abedules de un pequeño bosque, salieron de la vía de los visitantes de los caminos de abajo; las campánulas parecían estanques de agua entre los árboles, reflejando el cielo. Ray y Donny jugaron carreras como niños de colegio y se echaron luchando al piso, mientras Kit mantenía su efervescente conversación, haciéndole creer a Blaise que ella y Ann eran especialistas

en telas antiguas. Esperando más brocado, dijo, aún no habían comenzado el vestido de Nola. Blaise dijo que deberían ir a buscar el brocado más tarde. Había toda clase de ropas viejas y telas y bordados arriba, en los ganchos de cedro, les dijo; rara vez miraba ahí pero le encantaría que ellas descubrieran algo valioso, algo que pudiera vender. «Pueden llevarse lo que les guste. Yo creo que todo es chatarra vieja. Se lo enseñaré cuando se haya ido la gente. No es que esté en contra de la gente, porque es la que al final de cuentas me da el pan».

«¿Qué te pasó en la pierna, viejo?», preguntó Ray.

Blaise se disculpó porque no era un héroe de guerra. Se las ingenió para contraer la temida polio (¿no estaba siendo algo infantil?). Nola extendió un mantel, en un pequeño hueco entre las campánulas, mientras los jóvenes médicos le preguntaban severamente acerca de la rigidez del cuello, la intolerancia a la luz, la debilidad de los músculos respiratorios. Blaise levantó la tela de su pantalón y Ray y Donny examinaron su flaca, retorcida pantorrilla; Kit volteó la cara, porque a ella no le gustaba mirar la enfermedad o cosas deformes. Aunque difícilmente se podría decir que Blaise Perney estaba deforme; había tenido una excelente recuperación. Les dijo que Nola había salvado su vida, y ella rió con una pena placentera. Ella dijo que él sólo tuvo suerte, que eso era todo.

La sorpresa fue que Blaise resultó tan socialista como Donny Ross, a pesar de que era dueño de un parque de ciervos. Él no objetaba ningún impuesto, dijo. El único maldito problema era conseguir el suficiente dinero para pagarlo, porque en estos días las casonas viejas no traían dinero incluido. Thwaite era un pozo sin fondo cuando se trataba de dinero. Tenía que renunciar al lugar, venderlo como hotel o algo, pero era demasiado sentimental. De cualquier modo, había un número terriblemente elevado de mansiones en venta en el mercado y tampoco era buena época para el negocio de la hotelería. Él y Nola se llamaban «Amor» el uno al otro y se pasaban la sal, en un papel de cera doblado, para acompañar los huevos. Kit había hecho pequeños sándwiches sin corteza, con coco y *foie gras* de lata, y había robado botellas de champaña de la cava de su padre. Ella todavía vivía en casa en los suburbios con su papi viudo, retirado de su trabajo en una aseguradora, al que ella adoraba (aunque Ann pensaba que era un viejo horrible). Él le dijo una vez que las mujerzuelas debían ser azotadas para darles una lección.

Bebieron champaña en copas del siglo XVIII que habían traído de la casa porque Blaise no pudo hallar otra cosa. Cuando se terminó, Kit

sacó una botella del armañac de su padre («No habrá problema», dijo) y siguieron con ella. Y de alguna manera esa tarde consiguieron esa maravillosa ebriedad que sólo se logra una o dos veces en la vida, brillante y sin consecuencias, sin subidas ni bajadas, sino tomando ligera pero constantemente. Después, Ann difícilmente podía recordar los temas de los que habían hablado, o aquello que había parecido más inteligente o había sido divertido. Cuando regresaron a los campos, luego de que el público se había ido, Nola se quitó sus zapatos negros y caminó con medias sin preocupación. Y la persecución de Donny Ross a Ann fue tan decidida y atenta como el acecho de un gato: invisible para todos los demás, y a ella le parecía destellar entre todas las disparatadas, brumosas sucesivas fases de la tarde como si fuera un chispeante, peligroso cable lleno de corriente. Se acostaron cerca uno del otro pero sin tocarse, en el césped largo, bajo un alto árbol de ginkgo, cuyas hojas tenían forma de pequeños remos exquisitos, de un traslúcido y brillante color verde pasto. La luz se destiñó en el cielo hacia un turquesa oscuro y los pavorreales fueron a echarse en el árbol encima de ellos, bobos bultos de oscuridad, con sus largas colas colgando como badajos de campanas.

Su ebriedad debería haber acabado en algo penoso o en desastre —Ray había tomado tanto como todos los demás juntos, y era quien los llevaba de regreso a casa—, pero no fue así. No quebraron ni una sola de las lindas copas grabadas con hojas de vid; nadie vomitó ni dijo nada imperdonable; nadie murió. Ni siquiera se sintieron muy mal al día siguiente. Ray dejó decorosamente a las chicas, eventualmente, a las puertas de sus respectivas casas en Fishponds y Stoke Bishop. En el camino, Kit señaló lo amable que era Blaise («¡y qué fabuloso lugar, imagínense tenerlo!»). ¿No había deseado Ann haberlo conseguido primero, antes que Nola Higgins? Entonces Ann, con su especial perspicacia etílica, dijo que Blaise no era lo que realmente parecía. No era realmente muy sencillo. Él había mirado a través de ellos y no le habían agradado mucho. Él notó lo condescendientes que fueron con Nola, aunque Nola no lo hubiera visto. Kit dijo, indignada, que ella nunca había sido condescendiente con nadie en toda su vida.

Después de todo, no regresaron al interior de la mansión Thwaite a mirar los armarios y los baúles de cedro. Nadie había tenido interés, debido a la intensidad del presente, en el pasado. Cuando al final partieron, debido a que los médicos tenían guardia esa noche y debían regresar, todos hicieron entusiastas promesas de volver. La próxima vez que fueran,

dijo Blaise, les mostraría todo. Lo estarían esperando, le dijeron. Pronto. Eso fue en 1953.

CUANDO SALLY Ross tenía dieciséis, en 1972, su madre, Ann, le hizo una chaqueta de un viejo pedazo de brocado de seda, bordado con flores. El brocado blanco había estado por ahí desde que Sally tenía memoria, doblado en un armario junto a otros pedazos de tela que podrían ser usados alguna vez, para algo o alguien. Ahora había decidido teñirlo de púrpura. Esto fue el mismo verano que el padre de Sally se había mudado para vivir con otra mujer. Ann había vendido todos sus discos de jazz y cortado en pedazos sus corbatas con sus tijeras de costura, y luego los quemó en el jardín. Por supuesto, Sally y sus hermanas estaban del lado de su madre. De cualquier modo, se sorprendieron por algo tan vengativo y ostentoso, lo cual nunca antes habían creído parte de su carácter. Sus gestos parecían dibujados en una vida distinta a la que habían tenido hasta entonces, en la cual las cosas habían sido básicamente divertidas y llenas de ironía.

Sally y su madre estuvieron ocupadas ese verano en proyectos de transformación, cambiando sus ropas o sus habitaciones o a ellas mismas. Sally permaneció frente al oscuro caldo del tinte en el viejo recipiente de lavandería de su madre, viendo las burbujas de tela hacer erupción sobre la superficie, pinchándolas hacia abajo con el mango de una enorme cuchara de madera, sintiéndose con esperanzas a pesar de todo. No era hermosa como su madre, pero Ann la hizo sentir que había una salida para eso. Ann siempre tenía un plan, y Sally cedía a las dotadas y convincentes manos que arreglaban sus cejas o le acomodaban el cabello. La chaqueta fue un éxito: Sally la usó muchísimo, desabotonada sobre camisetas y jeans. Ambas hicieron dieta y su madre bajó bastante; nunca se había visto tan linda. Ann consiguió una niñera y salió a fiestas con bragas de repuesto y cepillo de dientes en su bolsa, pero regresaba sola a casa. Al final del verano, su padre regresó.

Sally siempre supo que el brocado blanco había pertenecido a una señora que murió antes de su boda. El hombre que la iba a desposar tuvo una propiedad con un parque de ciervos, y la historia era que ella había sido una enfermera y le había salvado la vida cuando estuvo enfermo. Ann y Kit Seaton —quien era la madrina de Sally— habían ido con ellos de picnic una vez. Entonces la novia se contagió de difteria de uno de sus pacientes y había muerto en una semana. Su prometido les escribió, devolviendo los diseños y diciendo que ya no necesitaría sus servicios, «por la más

triste de las razones». No había sabido qué hacer con la tela, dijo Ann. No podían simplemente enviársela por correo. Ni siquiera enviaron una nota (no sabían qué palabras usar, eran muy jóvenes). Ann no conservó la carta ni sus diseños; ahora ella lamentaba que no hubiera conservado casi nada luego de que se casó y de que ella y Kit abandonaran el negocio. Sólo había unas pocas etiquetas Gallagher y Seaton tejidas, envueltas en una maraña de hilos y bies ribeteados y en zigzag en su canasta de trabajo. Ella y Kit ni siquiera pensaron en tomar fotografías de las ropas que habían hecho.

UN FIN DE SEMANA de ese verano, Sally se encontró a sí misma en el escenario mismo de las historias de su madre, Thwaite Park, que ahora era un colegio de capacitación para maestros. El novio de Sally era un estudiante de arte y trabajaba medio tiempo para una compañía que ofrecía conferencias y recepciones; ella ayudaba cuando se necesitaba gente extra. Sally llevó su chaqueta a Thwaite deliberadamente, y la colgó de un gancho en la cocina. Su trabajo ese día era más que nada tras bambalinas, lavando platos y tazas y cubiertos en un profundo fregadero Belfast, mientras la urna de agua caliente resollaba y borboteaba. La cocina era tan oscura como una cueva, con sus paredes pintadas de color crema enverdecidas por el tiempo, botando capas minerales.

Después de la comida, en un respiro, mientras los maestros tomaban café afuera, bajo el sol, Sally se escabulló arriba a husmear. Aunque los cuartos de la casa se habían convertido en espacios para la enseñanza, con libreros y pizarrones y retroproyectores, podía verse que alguna vez había sido un hogar. Una de las habitaciones estaba cubierta con papel tapiz de China, azul pálido, con patrones de aves y hojas de bambú. En otra habitación había clósets de madera pulida contruidos de piso a techo, llenos de papelería y materiales. Alguien del personal del *catering* siguió a Sally y ella se encontró explicándole toda la historia (desde la separación de sus padres hasta la chaqueta y la triste asociación de su madre con la casa). No era su novio, sino otro chico que trabajaba con ellos, más guapo y más peligroso. Sally estaba probando su poder con él; derramó lágrimas de autocompasión hasta que él la abrazó y la besó. Y, entre todas las complicaciones y ajustes que se sucedieron, olvidó recoger su chaqueta cuando partieron, aunque no se lo confesó a su madre sino meses después. Una chaqueta difícilmente realizada, con la conspiración de las cosas •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA

Copyright © 2015 by Tessa Hadley

George SZIRTES

ENCUENTRO CERCANO CON LA POLICÍA

*¿Dónde la pusiste?,
me refiero a la oscuridad, pregunta ella,
pero yo no puedo responder.*

*La oscuridad es un cliché,
me defiendo sin convicción.
Hay palabras y estados.*

*Eso no es más que pura labia,
aunque no del todo falsa,
y me quema la boca.*

*Entonces recuerdo
los bolsillos llenos de oscuridad
que tuve que vaciar.*

A CLOSE RUN THING WITH THE POLICE

Where have you put it, / the dark I mean, she asks me, / but I cannot say. // The dark's a cliché, / I plead without conviction. / There are words and states. // That's just clever talk, / though not altogether false, / and it burns my mouth. // Then I remember / those pockets filled with darkness // I had to empty. // Turn out your pockets, / says the policeman. That dark, / is it yours, he asks. // How did it get there? / The policeman takes a look / and shrugs. It's legal, // nothing important. / The drug in your possession / is your own business. // Thank you, officer. / I pocket

*Muéstrame qué trae en los bolsillos,
dice el policía. ¿Toda esa oscuridad
es suya?, pregunta.*

*¿Cómo llegó hasta ahí?
El policía echa un vistazo
y se encoge de hombros. Es legal,*

*no se preocupe.
La droga que usted cargue
es su asunto.*

*Gracias, oficial.
Guardo mi porción de oscuridad
y continúo mi camino.*

*A esa oscuridad me refiero,
dice ella. Es tu cliché.
Es tuya. Es legal.*

EL TÍO ZOLTÁN COMO CRIATURA NOCTURNA

Soy un animal nocturno por naturaleza, decía el tío Zoltán. La tía Berta era un búho. Su castillo en Bavaria estaba lleno de ratones graciosos.

*

El anochecer me parece un poco tupido, ¿a ti no?, decía el tío Zoltán. Un hombre necesita ver sus manos en la oscuridad.

my slip of dark / and go on my way. // That's the dark I mean, / she says. It is your cliché. / It's yours. It's legal.

UNCLE ZOLTÁN AS A CREATURE OF THE NIGHT

I am a night animal by nature, said Uncle Zoltán. Aunt Berta was an owl. Her Bavarian schloss was full of comical mice. / * / I find dusk a little furry, don't you, said Uncle Zoltán. A man needs to see his hands in the dark. / * / I do all my thinking at night, said Uncle Zoltán. Night is the Stasi of the soul. At

*

Todo lo pienso en la noche, decía el tío Zoltán. La noche es la Stasi del alma. Al menos sé dónde está cada cosa.

*

Tengo una buena colección de focos, señalaba el tío Zoltán. Estoy esperando que se invente la electricidad. Quiero estar preparado.

*

La canción nocturna del hipopótamo es más emotiva que el clamor del loro. Liszt fue el primero en decirlo, admitía el tío Zoltán, pero yo fui el segundo.

*

Sé todo sobre el Coche Oscuro de la Calma, decía el tío Zoltán. Dedico malos retruécanos a diversos santos de nivel inferior.

*

Guarda siempre un poco de noche en el bolsillo, aconsejaba el tío Zoltán. Algunas monedas para entretener a los muertos.

*

Era plena noche en Balmazújváros cuando los candelabros rompieron a cantar, decía el tío Zoltán. Tuvimos que amordazarlos con viejas servilletas de encaje.

*least I know where things are. / * / I have a fine collection of lightbulbs, Uncle Zoltán remarked. I am waiting for the invention of electricity. I want to be prepared. / * / The night song of the hippopotamus is more poignant than the parrot's roar. Liszt said it first, admitted Uncle Zoltán, but I was second. / * / I know all about the Dark Knight of the Sole, said Uncle Zoltán. I leave bad puns to miscellaneous saints of a lower order. / * / Always keep a little night in your pocket, Uncle Zoltán advised. Small change to amuse the dead. / * / It was dead of night in Balmazújváros when the chandeliers burst into song, said Uncle Zoltán. We had to gag them with used doilies. / * / I can't tell*

*

No puedo distinguir un ruiseñor de una alondra. Fue por todas las juer-
gas¹ que me corrí de noche, decía el tío Zoltán. El sexo es sólo un *lapsus*
linguae.

*

Suave es la noche pero yo prefiero el dinero ilegal.² Vendo bienes raíces
entre tres y cuatro de la mañana. Oro puro, decía el tío Zoltán.

EL FANTASMA DE UNA PULGA

Pongan en paz al rinoceronte de Durero y a la pulga de Blake.
Dejen que los animales entren al reino por el ojo
y se alojen en la mente.
La imaginación es hospitalaria. Vayan ahí.
Pueblen la selva de la larga e incómoda
noche del espíritu.

1 Juego intraducible de palabras entre *nightingale*, que significa «ruiseñor» y en inglés incluye el término «noche», y *lark*, que significa «alondra» pero también «juerga». (N. del T.).

2 La línea original en inglés, «Tender is the night but I prefer illegal tender», plantea un juego intraducible de palabras. «Tender is the night» es un verso de la «Oda a un ruiseñor» de John Keats que sirve de título a la novela de Francis Scott Fitzgerald conocida en español como *Suave es la noche*, mientras que «illegal tender» describe toda moneda que no es de curso legal. (N. del T.).

nightingales from larks. It's all those larks I had at night, said Uncle Zoltán.
Sex is just a slip of the tongue. / * / Tender is the night but I prefer illegal
tender. I sell real estate between three to four in the morning. Pure gold, said
Uncle Zoltán.

THE GHOST OF A FLEA

Call Durer's rhino and Blake's flea to order. / Let animals enter the king-
dom through the eye / and lodge in the mind. / The imagination is feasible.
Go there. / Inhabit the jungle of the long comfortless / night of the spirit. //

Todo lo que vive es sagrado. La mosca aplastada
aún zumba en el cristal con el motor
encendido. La máquina
del cuerpo se echa a andar mientras las imágenes llenan
sus cavidades. El cordero yace junto al león
en el redil encantado.

El fantasma de la pulga es un fantasma en el paraíso.
Los espacios sacros están habitados. El sueño
de los numinosos
se extiende hasta el día. Seremos profetas.
Viviremos con nuestros espectros. Los creamos nosotros
y ahora con nosotros duermen.

Aquí viene la pulga, saltando de cama en cama. Aquí
está el rinoceronte irrumpiendo en el corral.
Alguien los llama a casa
y los pone a bailar en la luminosa página
de lo sagrado. Los recibimos con condiciones.
Son nuestros hijos.

VERSIONES DEL INGLÉS DE MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Everything that lives is holy. The swatted fly / continues to buzz in the glass
with its motor / running. The machine / of the body starts up as images enter
/ its cavities. The lamb lies down with the lion / in the haunted fold. // The
ghost of the flea is a ghost in paradise. / The sacred spaces are inhabited. The
dream / of the numinous / continues into day. We will be prophets. We /
will live with our ghosts. We created them / now they sleep with us. // Here
comes the flea, hopping from bed to bed. Here / is the rhinoceros entering
the sheepfold. / Someone calls them home / and sets them dancing across the
luminous page / of the holy. We welcome them with provisos. / They are our
children.

Museo de la Soledad:

fragmentos de una civilización perdida

CHRIS PETIT

I. LA CUBETA DE ESTRÉS

H. estaba en otro cubetazo de estrés, atrapado en su Triángulo de Las Bermudas personal lleno de la demencia de otros, migraña y cortinas (no pregunten). Acelerador-hasta-el-fondo-sin-límite-de-velocidad-Autobahn: a H. lo llenaba de placer estorbar al máximo al pasear en piloto automático a setenta y nueve kilómetros por hora, rodeado de pitidos de claxon y luces altas. Bochun. Duisburg. Essen. Las mejores treinta cosas que hacer en Essen, Alemania, en *Trip Advisor*. Ver las mil cuatrocientas setenta reseñas y fotos de Essen y demás atracciones turísticas en *Trip Advisor*. Encontrar qué hacer hoy, este fin de semana... toda la vida. H. pensó que en días como hoy probablemente debes ser canadiense para ser un verdadero c***; las que no se han ido, pues. Mutti llegó al manos-libres para preguntar si la cubeta de c*** estaba con él, su nombre para su esposa E.

—iMutti! —lo reprendió H—. Ya no tienes permitido decir ese tipo de cosas. Apenas puedes pensarlas.

Secretamente deseaba que se le hubiera ocurrido a él.

—¿Cómo está tu pequeña máquina de hacer bebés? ¿Hay acción? —preguntó Mutti.

«Edipo la tenía fácil», pensó H. Se mandó a sí mismo el recordatorio de contactar al Consejo Canadiense de Turistas para el nuevo eslogan: Totalmente c***. Totalmente canadiense. Lo que ellos llamaban de manera irritada «la palabra con C» se había hecho viral. H. llegó al estacionamiento subterráneo seguro para encontrar pintado con tinta indeleble en la ventana del conductor de su Kompressor: «Estacionamiento de c***». Lo cual era injusto, estaba perfectamente dentro del cuadro. A menos de que se

refrieran a su persona. Su cuenta de Amazon ahora lo llamaba Estimado C***. Hasta parecía que había adquirido un algoritmo sobre c***. Si te gustó ése, te va a gustar éste. Cuando se conectó se encontró a sí mismo en un desastre de páginas de citas: Lorelei electrónica. No había deshonra ahora, excepto para los pedófilos. La gente ya ni siquiera se daba cuenta de cuando mentía, él incluido. Nadie hablaba en serio cuando decían «hola». Tampoco decían «adiós», sólo «cuídate», hasta cuando el negocio terminaba. ¿Cuidarse de qué?



Manejó sola por mucho, entraba en un trance y perdía todo sentido de dirección hasta que se encontraba millas después en un lugar que no reconocía.

Me quedo en los lugares más baratos, viajo eternamente sin propósito, a menos que sea para encontrarme reconociendo algún lugar en el que nunca he estado, con la esperanza de que él me reconozca a mí. Evito que me esperen mientras comemos. Me he convertido en un no-turistas, no-espectadores, evito espacios públicos, teatros y demás. No puedo recordar cuándo acabé un libro por última vez. No es que me disguste la idea de leer; cada vez es más difícil encontrar con quién discutirlo. Sólo miro deportes en vivo en la televisión e incluso éstos hacen lo mejor que pueden para persuadirte de que lo que estás viendo no está sucediendo.

Los grandes supermercados y centros comerciales eliminan los conflictos y apoyan la obediencia. En un ambiente tan controlado es casi imposible no conformarte.

¿Qué auto manejas ahora?

La llegada de gimnasios, restaurantes elegantes, agua mineralizada, la vestimenta formal, eso fue el Acta de Servicios Financieros, lo cual irregularizó el mercado de la demanda y abrió la ciudad a los americanos, japoneses y alemanes, quienes comenzaron la locura por el agua mineral y trotar a medio día. Antes de eso, los chicos de ciudad sólo se emborrachaban y comían. Pagar por sexo se convirtió en otra transacción bancaria. La prostitución fue tratada como una extensión de la industria del entretenimiento con la gente joven (y no tan joven) de la ciudad buscando nuevas maneras de desquitar sus grotescos salarios.

2. LAS INCOMPATIBLES ANSIEDADES

H. y su esposa sufren ansiedades incompatibles. H. vive en un estado de re-decisión, lo cual significa que, cualquier decisión que tome, necesita volver a ella una y otra y otra vez con una diferente resolución. H. culpa al correo electrónico. Lo que todo mundo recibió como un medio de comunicación instantáneo ahora era un tedioso juego burocrático de pasar la bolita, marcado por la indecisión y andar salvando traseros. Ya nadie dice no, tampoco. La última vez que H. dijo la palabra con N observó cómo el pánico irrumpió en la junta. H. estaba tan enamorado del mundo moderno como lo estaba la persona de al lado, aunque algunas veces se encontraba a sí mismo rezando: «Que vuelva lo análogo». Podía recordar breves periodos de respiro, hace años, cuando no tenía «una preocupación en el mundo». O tal vez sólo era un programa que vio en la TV.



¿Compartes mi disgusto por los correos que le ponen una tachuela a tu nombre al final de la primera oración?

Por los signos de admiración también, los cuales uso cínicamente para sacar de la regla los correos que ocasionalmente son interpretados como «fríos como el hielo» por la sensibilidad de los administrativos. ¿Alguna vez terminas tus correos con «que tengas un gran día»? Yo sí. Continuamente.

Uso promiscuamente los signos de admiración en el correo y mandaré besos a cualquiera pero nunca le he dicho a nadie que tenga un buen día.

3. LA GRAN NEGATIVA (1)

Puertas de cabina a manual, pensó H., divagando sobre si era demasiado tarde para largarse de la vida. Deuda, adicción, crisis nerviosa, enfermedad, pornografía. Eran los fabulosos reinos del neo-paraje, alguna vez juguetones jardines del edén, ahora las Grandes Negativas. Había comido de la manzana, la fruta de todo el conocimiento, y la vio tomar forma de pera. El tic del iPhone, el cerebro conectado, el ebrio zigzagueo

del caminante texteadando. «Yo no soy misántropo», pensó H. Odiaba a los presentadores de TV, incluyendo a su hija, que encabezaba su propio *show*. H. era incapaz de ver más allá de la dentadura cosmética, más allá de una alucinatoria impresión del clima viral, cría de ganado y eugenesia. Detestaba a Mutti. Encontró sentimental a Houellebecq. Le disgustaron todas las amantes anteriores, Mercedes, VW, Volvo, Nissan, Kia y el resto. Alfa, alguna vez codiciable, era sólo un *set* más de Eurowheels. Adiós, Audi. Era bueno despertar de buen humor para variar.



Trabajo para el Museo de Soledad, identifiqué y documenté bares de chicos solitarios, pero debo añadir que no emplean a gente realmente solitaria.

Pago a directores de compañías líderes aumentó veintiocho por ciento mientras que los salarios semanales promedio, con un ajuste por inflación, cayeron por la mitad.

Te preguntas qué apareció primero, los supermercados gigantes o la gente XXL. Creemos que los XXL son producto de los otros, pero no podemos asegurar. Una teoría, nuevamente improbable, es que los XXL destruyeron al mundo comiéndoselo.

Desde mi punto de vista la historia es cíclica, tal vez sólo estemos del otro lado del ciclo. Me gustó tu historia sobre la mujer que tenía una aventura por correo electrónico con un hombre que no se daba cuenta de que era su esposa quien le respondía.

LAS GRANDES NEGATIVAS (2 & 3)

H. se vio a sí mismo terminando sus días en una pandilla en cadena al terminar el canal Somme-Yangtze. Cinco maneras de no conseguir una panza gorda. Disparo de concentración. El interior de lo que pasó por su cabeza reducido a un parpadeo cerebral, fallas eléctricas y cableado pobre, su reducida personalidad era un producto de conferencias y juntas, viñetas y millas de aire malo, remendadas por una combinación de Hugo Boss y Ralph Lauren Bacall. La vida moderna lo golpeó como algo eternamente fascinante y fundamentalmente estúpido. La regresión

al infantilismo universal era una lógica conclusión para la iluminación. Como un niño en una carriola, H. permaneció eternamente entretenido por su propio aburrimiento. El mundo había alcanzado un estado tan bonito que el papel del baño ahora traía instrucciones de uso y los refugiados aparecían en Nike y Adidas.

H. sospechó que viajar, el lugar y el espacio, eran sólo un diorama y los arquitectos trabajaron en un plano abierto idéntico porque una vez dentro de otro vidrio Euroturret encontró lo mismo en todos lados. Los arquitectos habían retrocedido a ser esclavos de los conductos cableados, donde la industria de la construcción había avanzado a ser considerada y cariñosa. Cada calle de la Europa occidental era excavada con alegre abandono. Mutti, delirante, temió que insurgentes musulmanes entraran por los túneles. «Como ese túnel de drogas ilegales mexicanas en *Breaking Bad*». Mientras H. aliviaba la fiebre en la frente de Mutti, pensó: «Nunca muestran el cableado en esas limpiísimas simulaciones de cómo se va a ver el edificio terminado, o el montón de pedazos de cajas de archivo abarrotando la ventana.



¿Qué propones? Soy muy flexible.

Me gustan los supermercados porque son contruidos para no hacerte pensar y prácticamente han eliminado el furor de los carritos. El único momento incómodo viene cuando te preguntan si tienes la tarjeta de lealtad. ¡Al carajo, tarjetas de lealtad!

Los supermercados modifican genéticamente los vegetales para que tengan un tamaño establecido, demostrando cuánto odian la diferencia. ¿Cuánto pasará para que nos modifiquen genéticamente a nosotros?

EL DESLIZ DE LA MEMORIA

H. miró por la ventana de otra torre de oficinas y admiró el paisaje urbano contaminado mientras soñaba despierto durante otra junta. En otro hotel

de cinco estrellas idéntico ordenó *ennui* para cenar y el mesero ni siquiera parpadeó. Su amiga por correspondencia: ¿Quién era ella? ¿Acaso era ahora el reaccionario de la vieja escuela que odiaba que su padre fuera? ¿Se había convertido en su padre? Necesitaba un empujón, un ataque, el rompimiento sináptico; aceptaría el paracaidismo, el *bungee*, escalada a rapel, autocirugía. Se cortaría el brazo con un abrecartas, dejando el otro libre para soltarlo cuando llegara el momento. Ya no podía recordar qué fue lo que realmente hizo, más allá que consentirse en los periodos de enchulamiento agresivo recreacional de los mayores economistas, aquellos que hablaban en términos masónicos del número coger. H. era un conocedor del arte en cuartos de hotel. Estaba pensando en dejar atrás sus posiciones ejecutivas, cualesquiera que fueran, para poder comprar aquel arte para nuevos hoteles. Futuras generaciones lo considerarían un verdadero curador, y los del tipo de Obrist, un bufón de peso ligero. Después de cortarse un brazo con un abrecartas, se convertiría en el hombre de un brazo de su propio *show Fugitivo*, en una profunda aventura para redescubrir y reformar los Shangri-Las. Se casaría con las más bonitas y las demás preguntarían el color de sus ojos, para sólo escuchar: «No sé, siempre usa lentes oscuros». Se irían caminando por la arena y citaría a Joyce para el placer de su amada. «Es maravilloso cogerse a una mujer pedorra cuando cada cogida le saca uno fuera». La Nora de Joyce lo hacía un gusto irlandés, por como sonaba, lo cual era más de lo que se podría decir de algunos. H. escuchó a Mutti golpetear. «Algunas cosas no deberías ni siquiera pensarlas, deja tú *googlear*». Él se negaba a darle crédito a Google o a Dios. ¿Vendrá alguna vez el momento en que la gente niegue la existencia de Google de la manera en que niegan a Dios? Él y su esposa participarían en una sesión de sexo salvaje que involucre armas. Él sería absuelto porque no encontrarían ninguna contramancha en su immaculado esmoquin blanco.

EL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO

—Querrás decir mancha de sangre —dijo Mutti y, a pesar del colador que pasa por su memoria, recita las palabras perfectamente—, contramancha es el patrón de alta velocidad hecho por materia líquida fecal en el reverso del escusado, arriba del límite del agua. Para removerla usualmente se necesita tallar físicamente con un cepillo y Comet.

Después de perder a su amada en el accidente del juego de armar se dejaría crecer una cola de caballo por el pesar, cambiaría su nombre a Mulville y navegaría los siete mares en soledad buscando la Gran Nada.

Abrió sus ojos de golpe. Otra chingada junta. Los deslumbra con su sonrisa y dice: «Con un índice de crecimiento proyectado de 14.7%. Lee mi cerebro, amigablemente».

Todos ellos se ven exactamente iguales, hasta las mujeres, incluyéndolo a él, al grado de pensar que estaba teniendo simultáneas experiencias fuera de sí, y tal vez era una mujer. Todos ellos habían comido del Árbol del Conocimiento, etcétera. Era el nuevo 1984, un juego de tronos entre Google, Amazon, Facebook, Expedia, Nike y todo el temeroso resto. H. se limpió una lágrima de autocompasión.



Lo que desconcierta de comprar por internet es esa cansada doble-advinanza. Ahora has comprado que quizá te haya gustado comprar esto. ¿Cada cuánto lo hacen bien? No lo suficiente para preocuparme de que sea predecible. La semana pasada me recomendó puros libros escritos por mí.

H. LADRANDO

H. se puso de pie para dar su discurso. «Si tuviera que comparar nuestra metodología tendría que ser con el gran artista refugiado alemán Kurt Schwitters, quien juntó chatarra tirada y cualquier cosa inconsiderada que él juzgara de relevancia, y las acomodó en composiciones altamente ordenadas. Él escribió que su arte era acerca de la forma caída de la inhibición. Así como nuestro oficio».

H. ladra, agitando sus brazos para que todos se unan a él hasta que todo el salón está aullando, sin contar una malhumorada mujer en el centro. Él les ordena que guarden silencio, y comienza de nuevo. «Herr Schwitters era conocido por ladrar hasta dormir y por conversar con otro por medio de

ladridos. Su propio ladrido tenía el tono de un perro salchicha». H. brevemente imita a uno antes de aparecer sutilmente grave. «Ordenar el desperdicio de la vida moderna en una composición altamente ordenada, como lo hacemos, es genial y está bien si no estás tratando con ciento diecisiete tipos de mierda líquida como nosotros lo hacemos». Pausa para efecto. «Mi propio aullido era más propio de un solitario coyote aullándole a la luna. ¡Auuuuuuu!». Pausa para mayor efecto. «Warren Zeavon, hombres lobo de Londres. 1978, lanzado como un *single* 45 que cayó justo afuera del *Top 20*. Gracias». H. se sienta para un sostenido aullido y aplauso.



El Museo de la Soledad ha intentado pensar en palabras específicas a su tiempo, en términos de cambiar significado. Seguridad incluida, para el cambio de alejar el énfasis de algo sólido y reconfortante hacia un sentido de frío control. Un contenedor solía ser algo muy pequeño, ahora significa una caja enorme en la que puedes meter lo que sea, incluyendo cargamento humano. Sin contenedor, sin globalización. El tráfico solía ser sobre caos en vez de sexo y drogas.

EL BOMBARDERO

Ella tenía un extraño y problemático sueño acerca de masturbar a un regatista de un brazo. Oleaje pesado, vientos del noroeste, el horizonte ladeado, semen y espuma. Durante el anclado día su mente estaba invadida por bizarras y perturbadas imágenes, al punto de que algunas veces experimentó segundos del *teleprompter* congelado. Un asesino serial conocido como el Bombardero (por su forma de dejar caer grandes objetos sobre la cabeza de sus víctimas, después de conseguir su horrible objetivo) estaba libre pero sin ser reportado por las obvias razones de que las ventas del periódico y los *ratings* subían cuando se sabía que había noticias que no se habían dicho. El internet fue inundado de reporteros vigilantes, pagados en pocos euros, rastreando los asesinatos, que estaban llegando a proporciones mexicanas, dejando a Mutti preocupado por lo que ella llamaba el cartel Mexicano/Musulmán. Ella reprendió a todos diciendo: «Es terriblemente importante que entiendan la conspiración de HBO al promocionar *Breaking Bad* como un drama cuando en realidad era un

reality show, Walter White está ahora viviendo en Travemünde con su perra mexicana y están conspirando para corromper a nuestra juventud con su inmundicia».

Mutti era su abuela, loca pero llena de ideas, con un mapa secreto que mostraba el rastro de asesinatos. Cincuenta y tres según algunos reportes, sesenta y seis de acuerdo a otros, yéndose hasta ciento dieciséis en algunas de las cuentas más tenaces. Todas mujeres, entre dieciséis y treinta y cinco, algunas marginales errantes, no siempre. El Bombardero era conocido por entrar a casas acaudaladas cuando los padres estaban fuera, trabajando su camino a través del país, sobre las fronteras y bajo la costa. Y ni un solo reportaje en las noticias.

S. había llegado a no creer lo obvio, que ella iba a ser la siguiente víctima, pero de hecho ella era el Bombardero. Viajaba por trabajo. Sus notas de gatos confirmaban que había estado en *todas* las locaciones del mapa asesino. No tenía sentido en cuanto a género, identidad, trasfondo, conocimiento, etcétera, pero ella no se podía quitar de encima el apabullante pensamiento de que era una transformadora, como en los cómics norteamericanos, y su terrible destino involucraba convertirse en un hombre por la cantidad de tiempo que le tomó encargarse de la imperativa tarea que revelaría al Grandioso Despertar.

También sospechó que H. y E., quienes parecían el matrimonio más improbable del mundo, habían ciertamente asesinado a sus verdaderos padres y la habían secuestrado, para así entrenarla a través de autosugestión para su misión como el Bombardero. Todo era altamente improbable, pero no podía deshacerse de la noción de que sus dos identidades estaban a punto de conjugarse y de que despertaría en la playa de St. Peter-Oding, como un hermafrodita, gritando por la sangre que caía de sus manos.

Y no había nadie con quien sintiera que podía compartir este terrible secreto, a menos de que se alejara del *teleprompter* y le contara al mundo (o bueno, al menos a Alemania) de su terrible secreto.

Una vez al mes el *show* salía en vivo desde Días de Amor Conejo, con hospital animal móvil al cual los dueños llevaban sus mascotas, usualmente

demasiado heridas para ser salvadas, para discutir cirugías radicales con expertos. La audiencia donaba y el animal que juntara más dinero conseguía la operación semanal. «¡Un perro que antes sólo tenía tres patas ahora estaba completo con sus cuatro patas!». Era frecuente que corrieran lágrimas. Había un escándalo creciendo acerca de donaciones sin reembolsar. S. compartiría su secreto con la nación, ¿pero qué tan lejos y cuánto? Se atrevería a deletrear las temidas palabras: «Yo soy el Bombardero». Claro que sus padres —sus «falsos» padres— no veían el programa y se deleitaba con la idea de que fueran informados de segunda mano por las redes sociales. Dirían que enloqueció, la presión del trabajo. Pero S. jamás se había sentido tan sana... diecisiete días para el siguiente programa en vivo. Su corazón se arrugó cuando supo dónde sería... St. Peter-Ording.

EL EFECTO PLACEBO

Hermann pasó mucho tiempo tratando las enfermedades de otras gentes, con mucho pensar invertido al efecto placebo y si existía algún equivalente económico. ¿Acaso las economías sufrían de desorden psicosomático? ¿Debería aplicarse el *feng-shui* al mercado monetario? Mutti desestimó: «Se llama astrología». Ella a su vez era ávida funcionaria de la caridad, como el compañero silencioso de las economías devastadoras y la enfermedad del Tercer Mundo. La caridad era el nuevo colonialismo. Hermann se preguntó si las revueltas comerciales del 2011 eran un temprano ejemplo de «la gente» mostrando el camino. Mutti, misteriosa: «¿Por qué crees que tengo un Blackberry?». Mutti le dice a H. que tanto el Reichsführer como Goebbels y Goering eran hombres devotos del iPhone. «¿Cuál es la opción práctica del dictador?», reflexionaba Mutti retóricamente.

La Samsung Mugabe... podría funcionar, pensó H. «Mi Blackberry Putin». Tal vez una edición especial, asociada con YouTube, de la Blackberry «Blueberry» Putin, tras la rendición del gran líder del dominó gordo, con un timbre apropiado (Club Killers Tramp Remix) de la improvisada versión de la gran P de Blueberry Hill en la recaudación de fondos 2010 •

Rimbaud en Londres

CHRIS MCCABE

Ésta es la confesión final. El papel vitela divide al acetato.
Escupe estacas en los escalones del Museo. Una habitación amueblada en un
[rascacielos.

Hay una nota en mi bolsillo que dice: Ésta es la confesión
final de un solipsista que habla demasiado. Gracias
por leer hasta el final mi confesión final. El rojo
en esta página es lápiz labial el verde es moho el azul
bueno el azul es la confesión sangrando sus trapos.
En el tiempo de duración de cuatro líneas mi confesión final estará completa
y tú sabrás que los poetas fueron prohibidos por el Estado
por ser mentirosos y luego cuando perdimos la fe en el Estado
los poetas fueron los únicos que hablaron con la verdad. Hay una
última cosa para mi confesión final: discos blancos al crepúsculo,
copas de domingo, un corte hecho por una garrafa rota, la política
que más hiere es el yo. Cuatro cosas. Ahora a beber.

RIMBAUD IN LONDON

This is the last confession. Vellum splits the melinex. / Spit sticks to the Musuem's steps. A
bedsit in a highrise. / There is a note in my pocket it says : This is the last / confession of a
solipsist that talks too much. Thanks / for reading to the end of my last confession. The red
/ on this page is lipstick the green is mould the blue / well the blue is the confession bleed-
ing its threads. / In four lines time my last confession will be complete / and you'll know
that poets were banned from the State / for being liars and then when we lost faith in the
State / the poets were the only ones to speak the truth. There is / one last thing for my last
confession : white discs at dusk, / Sunday cups, a cut from a broken carafe, the politics that
/ hurts the most is the self. Four things. Now drink. // The last confession was a mistake. I
have become / other than what I was an overground tourist guide / to a city I only know from

La confesión final fue un error. Me he convertido
en otro del que era cuando fui un guía de turistas
subterráneo de una ciudad que sólo yo conozco por debajo.
Cuando el primer tajo del tren atravesó Kent pensé que había una ciudad
de luz a la distancia pero Charing Cross es un hoyo
asentado en un zanja en la base de lo que es un antro
para vino que visité para mi sustento y bebí
hasta que vomité en los escalones del Museo luego tuvimos
que encontrar aposentos pero había una torre donde la aplicación
dijo que estaba mi cuarto y la recepcionista no me dejó
entrar así que pensé jódanse necesito dormir
y desabroché la parte de mí donde el sueño está
y lo dejé salir en la calle hasta que una mujer gritó
Dios mio Está muerto Pero no lo estaba sólo dormía.

Confesión en inglés suena como ataúd. En francés
no. Sólo porque he perdido la fe en la poesía
no le da el derecho a la prensa para intervenir mi Skype.
Primero culpé a mi familia luego le dije a mi terapeuta
quien dijo que estaba paranoico ahora que se ha vuelto del
conocimiento público ¿es una sorpresa que sea también alcohólico?
De cualquier modo los libros están en el ático. La poesía está básicamente
fuera de cualquier sistema de intercambio según he leído al respecto. Me colé
al sótano del Museo y revisé los estantes había un casete
de Transvision Vamp un LP de Ginspberg grabado en Better Books el archivo
completo de Henri Chopin y ningún modo de salir de ahí. Me trepé a la repisa
[más alta
y usé el suéter de alguien llamado Shakey como una almohada. Dormí.

beneath. When the train / first cut through Kent I thought that was a city / of light in the dis-
tance but Charing Cross is a pit / that sits on a ditch at the base of which is a dive / for wine
that I visited for sustenance and drank / until I was sick on the Museum's steps then we had
/ to find digs but there was a tower where the app / said my room was and the receptionist
wouldn't / let me in so I thought fuck it I need some sleep / and unzipped the part of my-
self where sleep is / and let it out there on the street until a woman shrieked / my God he's
dead but I wasn't I was just asleep. // Confession in English sounds like coffin. In French /
it does not. Just because I've given up on poetry / doesn't give the press the right to tap my
Skype. / First I blamed my family then I told my therapist / who said I was paranoid now it's

No cometeré el error de una confesión final pero si lo hiciera incluiría el desayuno que comí con el ejecutivo los mapas que miramos en vistas engalanadas que celebran todo lo que trato de decir. Mi confesión final es resultado de una elocuencia que desaparece en el discurso una vez al día y hiere más por volver cuando menos la necesito. Camina conmigo a los uriniales y te haré una paráfrasis de los argumentos de Chomsky. Este polvo sobre mi piel constituye las notas finales. Discúlpame mientras trato de explotar este cuerpo dijo Björk. Quisiera traer esto de nuevo a los hechos porque tengo algunas Remingtons para venta que tú probablemente creas que son navajas pero que son en realidad pistolas automáticas. Eso no significa que sean peligrosas. Me rendí con las poéticas en Charing X.

Mi hermana vendó la ingle. ¿Qué pasa con mi pierna? He sido como una perra para ella, mi hermana, quien fue lo más parecido a un presbítero mientras me comporté como una perra camino a París gritando África África África a cualquier pendejo que me miraba mientras yo me fugaba del sistema de intercambio de los forenses y me encontraba perdido en los grandes datos aun si grité en el Pont Neuf y miré los niveles del agua descender como si dijeran váyanse al carajo a África pero no podía por mi pierna estaba hinchada como el cuello de un mastín y mis bolas estaban como costalitos de hackey y no podía exactamente decirselo a mi hermana pero necesitaba orinar así que lo hice le dije que mirara hacia Montparnasse y pensara en Balzac y yo miré hacia esa parte de mí como si ellos fueran guardias del Estado impidiéndome dejar París

become public / knowledge is it a surprise that I'm an alcoholic? / Anyway the books are in the attic. Poetry is basically / outside of any exchange system I've read about. I broke / into the Museum's basement and checked the stacks / there was a cassette by Transvision Vamp a vinyl / of Ginsberg at Better Books the complete archive / of Henri Chopin and there was no way to get back / out. I climbed up to the highest shelf and used a / sweater of someone called shakey for a pillow. Slept. // I won't make the mistake of a last confession but / if I did it would include the breakfast I took / with the executive the maps we looked at festoons / of sighs that cheered everything I tried to say. My / last confession regards an eloquence that disappears / in speech at least once a day and hurts most for / returning when I need

Donde está la línea respecto a ti dice Björk no hay línea fui al Soho francés el modo en que he escuchado a los de Liverpool congregarse en el jardín español para organizarse contra su no-ellos-mismos o matarse uno a otro no hay nadie a quién matar así que puse algo de veneno en una bebida me corté a mí mismo miré mi semen pasteuricé algo de leche y la audiencia rió como si resbalara en un trago de saliva bueno qué más podía hacer en la ausencia de una serie regular de lecturas y esta naturaleza verdadera ensombrecida por el ejecutivo mirando mi sombra como si ella supiera algo que necesito saber algo acerca de cómo hacer que las cosas empeoren mi teléfono se murió dejando una sola luz roja como la quemada cara de un alcohólico retorcerse por el oxígeno en un lago sí oxígeno muriendo dentro ajustando aquello que no puede obtener no su ausencia eso es por lo que el pensamiento moderno está muerto: ausencia [es lo que obtiene

Sonetos-noRealidades Björk canta bien cuál es la diferencia en el arte realidad noRealidad es la misma cosa y ¿podrías saber acaso si esto se detiene en la línea número trece? Hombres de traje

it least. Walk with me to the / urinals and I'll paraphrase Chomsky's arguments. / This dust about my flesh comprises the endnotes. / Excuse me while I try to explode this body Björk says. / I would like to bring this back to facts because / I have some Remingtons for sale which you probably / think are razors but are automatic pistols. That's not / to say they're dangerous. I gave up poetics at Charing X. // My sister bandaged the crutch. What about my leg? / I have been like a bitch to her, my sister, who was most / priest-like while I behaved like a bitch on the way to Paris / shouting Africa Africa Africa to any fucker that looked / at me like I was passing out of the exchange system / of forensics and was becoming lost in big data even / as I cried at the Pont Neuf and watched the water levels / go down as if to say fuck off to Africa but I couldn't / because my leg was swollen like the neck of a mastiff / and my balls were like hackeysacks and I couldn't exactly / tell my sister but I needed to piss so what could I do / I told her to look towards Montparnasse and think / of Balzac and I watched these parts of myself / like they were guards of the State stopping me leaving Paris // Where is the line with you Björk says there is no line / I went to French Soho the way I've heard Scousers / congregate on Spanish Turf to team-up against their / non-selves or else kill each other there was no one to kill / so I put some poison in a drink cut myself watched my / cum pasterurise some milk and the audience laugh as it / went down in a gulp well

asemejan a las focas que vi en la costa de Inglaterra yo de pie
 como un pez espinoso golpeando a una ballena para provocar las olas
 no han leído las señales en el salón de lectura No lo hagas
 yo que he leído todo desde macroeconomía hasta paciencia
 el Diario de Strong no hay nada en la palabra escrita para mí
 el mismo caso que el de B.S. Johnson sucedió que no creímos en mentiras
 y sustituimos el hiato con nosotros mismos
 mirando fuera el Estado meciéndose una bandera hecha de cinta para
 [enmascarar
 atrapando el ojo del empleado que dice ¿tú dormiste con quién?
 en el rascacielos del apartamento miré un espectáculo con dardos un reloj
 alarma una Remington las cosas modernas siempre han existido dice Björk

El ejecutivo produce fuerza de trabajo a través de las sombras
 piensas que ellos no hablan pero las tácticas están enraizadas
 en el silencio cuando has estado en la gerencia tanto tiempo
 no quiero cantar en marxista cuando Marx no está siquiera
 muerto pero

VERSIÓN DEL INGLÉS DE LUIS ALBERTO ARELLANO

what else could I do in the absense / of a regular reading series and this true self shadowed /
 by the executive watching my shadow as if it knew / something I needed to know something
 about to make / things worse my phone blacked out with just a red light / like an alcoholic's
 burnt face racked by oxygen in a lake / yes oxygen dying in fits for what it can't get not its
 absence / that's where modern thought is dead: absence is what we get // Sonnets-unrealities
 Björk sings well what's the difference / in art reality unreality is the same thing and would
 you / even know if this one stopped at thirteen lines? Men in suits / recall the seals I saw on
 England's coast I stood like / a stickleback beating a whale to perform the waves / they had not
 read the signs in the reading room do this not / that I read everything from macroeconimoes
 to patience / strong's diary there was nothing in the written word for me / the same case as
 B.S. Johnson it's what happens when we don't / believe in lies and substitute the hiatus with
 ourselves / standing outside the State waving a flag made of masking tape / catching the eye of
 the attendant who says you slept with who? / In the high-rise of the bedsit I watched a show
 about darts a clock- / alarm a Remington the modern things have always existed Björk says
 // The executive make power work through shadows / you think they don't talk but tactics
 are ingrained / in silence when you've been on the exec that long / I don't want to sing marx-
 ist when Marx is not even / dead but

Punto de fuga

LOUISE WELSH

DESDE ESTA POSICIÓN puedo ver el lento avance de la sombra vespertina
 sobre el muro al pie de mi cama. Cuando la sombra trepe más allá de la
 esquina superior, y pase del color blanco intenso a una pálida sombra de
 gris azulado, alguien vendrá a moverme. Entonces veré la parte inferior
 de la puerta, las patas raspadas de la silla para los visitantes, el suelo de
 vinil gris ocasionalmente amenizado por un poco de polvo. Prefiero la es-
 quina superior, la marcha imparable de esa sombra que cada día se repite
 donde el borde y el muro se intersectan, mi punto de fuga.

En la mañana, cuando mi madre me visita, los tubos de luz fluoresce-
 nte transforman la habitación en un terrón de azúcar refulgente. Acaban
 de asearme, estoy limpia. Mi madre me besa una mejilla, retira el cabe-
 llo de mi rostro y me habla sobre su mundo. Un grito solía forjarse en
 mi cabeza mientras su voz temblorosa pronunciaba nombres que apenas
 conocía, pero el muro me ha enseñado a ser paciente. Las marejadas de
 palabras perdían sentido en sí mismas, reducidas a un ritmo que me re-
 cuerda a mi infancia.

Contemplo la esquina. Está limpia y bien detallada. Es una agrupación
 de los límites compuestos por tres líneas. El techo y ambos muros ter-
 minan en ángulos rectos, pero su unión les otorga un aspecto triangular,
 como el pliegue entre las piernas y el regazo que se encuentra en la parte
 superior de los muslos de una mujer.

Una vez que me ha puesto al corriente, mi madre abre su bolso y saca un
 libro. Además del momento en que mi campo de visión cambia del suelo y
 el polvo a la nitidez de los ángulos, éste es el punto culminante de mi día.

Cuando me internaron por primera vez, mi madre solía enterarse de
 las noticias de su mundo mediante las noticias de otro mundo más allá.

Podía oír las páginas del periódico moviéndose ligeramente mientras ella buscaba reportajes dignos de repetir. Aquellas sesiones de lectura se volvieron tan cortas que se vio obligada a leer artículos sobre deportes.

Entonces, un día, apareció un libro. Lo sostuvo frente a mi rostro para que pudiera contemplar su portada, obstaculizando de esta forma la vista de la esquina. Un cielo azul e insípido se convertía en uno negro salpicado de estrellas durante el ascenso de una nave espacial. Me pregunté si el estar encerrada conmigo cada día había afectado la mente de mi madre. Pero me explicó que encontró tres cajas de libros abandonados sobre la acera frente a su edificio y que le pagó una libra al nieto del vecino de abajo y un libro de su elección para que las cargara hasta su departamento.

Los lomos arrugados de los libros y sus páginas evidentemente manoseadas dejaban claro que habían sido leídos más de una vez. Mi madre jamás tuvo el menor interés por la ciencia ficción, pero supuso que valía la pena darle una oportunidad a esos libros debido a su aspecto tan maltratado. No sé si el origen de esos volúmenes la intrigó desde el principio, pero muy pronto se convirtieron para ella en algo más de lo que contenían.

Mientras los lee, también estudia sus páginas con la esperanza de encontrar pistas sobre dónde fue que PB Bridgestock los leyó antes que nosotras (ese nombre está garabateado en la portadilla de cada libro).

«Mira», me dice ella, «probablemente al lector se le cayó en la tina o lo leyó en un baño de vapor durante un largo rato. ¿Ves la ondulación de las páginas? El papel no soporta la humedad, especialmente este tipo de papel barato». Ella se deleita con los andares de PB Bridgestock como si fueran suyos. «Leyó éste en alguna playa. Pensé que la mancha podría ser grasa de hamburguesa, pero mira, tiene un poco de arena entre las páginas. La mancha debe de ser de bronceador». Y después hace una pausa momentánea, como si recordara un mundo donde hay playas y gente bronceándose bajo el sol. Los libros acompañaron a PB Bridgestock durante las comidas (era proclive a la mostaza inglesa), en los autobuses y trenes, incluso una o dos veces en un avión (PB solía utilizar los boletos y pases de abordar como separadores). Seguramente acompañaron a su dueño original durante tardes de ocio mientras descansaba al aire libre porque pequeños insectos fueron inadvertidamente atrapados y luego momificados entre las páginas.

Me desesperan las pistas sobre los hábitos de lectura de PB Bridgestock que emocionan a mi madre. Me fascinan los libros que son capaces de elevarme, incluso más allá de la esquina. La voz de mi madre se aleja. Mi equipo y yo flotamos en el universo, en una nave espacial que ha perdido el sentido del tiempo, en la que seguramente se encuentra escondido un ser hostil. Mi madre continúa leyendo, transportándome a toda velocidad a través de galaxias estelares donde la supervivencia es dudosa y las aventuras garantizadas.

Cuando llega la hora de marcharse, la miro a los ojos y le digo:

20 5 1 13 15
T E A M O

A veces digo:

16 5 18 4 15 14
P E R D Ó N

Nadie más me visita, y por ello siento gratitud, aunque a veces escucho voces añejas, débiles, como susurros en el rellano de una escalera: *no ha mostrado cambios, pobre criatura*.

Los médicos realizan sus rondas cada tarde y habitualmente intercambian gráficas y susurros con la enfermera de guardia. Por lo general, se van sin prestarme la menor atención. Pero algunas veces uno de ellos se toma el tiempo para sentarse junto a mi cama y preguntarme cómo estoy. Le digo:

16 15 18 6 1 22 15 18 13 1 20 1 13 5
P O R F A V O R M Á T A M E

Los médicos saben lo mucho que el *por favor* me costó, ciento sesenta y cinco parpadeos.

La tarde oscurece mientras mi madre se baja de un camión para subirse a otro y luego a otro más. Uno de los libros de PB Bridgestock está a salvo y guardado en su bolso. Ella mira fijamente por la ventana a los conductores embotellados en el tráfico que perfila su ruta. Algunos cantan o fuman o desacatan la ley al hablar en sus teléfonos celulares, pero sobre todo se encuentran sentados solos, sus rostros ilegibles.

A veces, un desconocido se sienta a su lado y empieza a conversar. Ella se endereza, sabe que a su edad la cortesía depende del entusiasmo.

«Fui a la ciudad a realizar algunas compras», suele decir, aunque a veces sus propias mentiras la sorprenden: nietos que necesitan de zapatos más amplios con urgencia, un marido que exige un bistec procedente de un carnicero lejano, una reunión de algún comité impreciso al que le dedica algunos minutos. De vez en cuando ella dice: «Estaba en el hospital, visitando a mi hija».

Mi madre abre la puerta de su departamento. Coloca las bolsas en la cocina, se quita los zapatos y camina descalza hacia la habitación, donde se viste con ropa casera. La cama la tiente, pero el sueño es un enemigo y una siesta ahora significaría, sin lugar a dudas, una noche de vigilia. Se pone sus pantuflas y regresa a la cocina, donde abre la correspondencia antes de sentarse y encender un cigarrillo. Mamá fuma junto a la ventana abierta, siente la brisa nocturna sobre su piel y mira en la distancia a los edificios departamentales, cada uno de ellos es una réplica perfecta del que ella habita.

Miro la quietud de la esquina y me imagino miniaturizada, ocupando la cabina de un cohete y viajando velozmente hacia ella. La esquina gira hasta convertirse en un portal resplandeciente que permite ser traspasado. Tiro de una palanca para adentrarme en la oscuridad del más allá. El hospital brilla pálidamente en la distancia, pequeño en la oscuridad, la H del helipuerto luce más pequeña que la uña de mi meñique. El cohete avanza a lo largo de la ruta que a mi madre le tomó horas recorrer y en cuestión de segundos vuelo tranquila y luminosa fuera de su cocina. Ella se levanta y apaga el cigarrillo, abre la ventana de par en par. El cohete irrumpe en la cocina iluminada y veo la misma mesa, el mismo piso de vinil, el mismo papel tapiz que conocí de niña. El pasado es real y todo lo demás un sueño.

Abro la compuerta del cohete y mamá sube a la rampa. Sonríe mientras se asegura el cinturón, nuestras miradas se encuentran y, de repente, reímos. Enciendo los motores y salimos a toda velocidad a través de la ventana, desapareciendo en el más allá, con destino a otros lugares •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LUIS PANINI

David CONSTANTINE

¿CÓMO NOS RECIBIRÁN LOS ÁNGELES?

¿Cómo nos recibirán los ángeles?

Quizá sea más fácil recibir a los muertos tranquilos, cabeza por delante, brazos cruzados contra el pecho, sonriendo como si este tiempo hubiese sido sólo la antesala a un destino final.

¿Cómo recibirán los ángeles a los bondadosos que entran pies por delante, boca abajo, sus manos extendidas, negras de mugre en su morada terrenal?

NUESTRA SEÑORA DEL ENDRINO Y DE LA NIEVE

Llegó de un lugar que ella fundó cuando aún había nieve para construir allí su gruta de amor eterno en un lugar donde el paro jamás cesará.

HOW WILL THEY VIEW US, THE RECEIVING ANGELS?

How will they view us, the receiving angels / Who perhaps find it easier when the dead are shipped in smoothly / Headfirst, arms across the breastbone, smiling / As if all along this is where they had wanted to be / How will the angels receive our kind / Who will be dragged in feet first, face down, hands / Far outstretched, the broken nails / Black with the dirt of some local habitation?

OUR LADY OF THE BLACKTHORN AND THE SNOW

She arrived from a place she had found where there was still snow / And set up her stall of love that will never fail / In a place where there'll be no end of the need for dole // She stood in the dirt with her sign, the blackthorn branch / And finger-length were the thorns of her branch / That never flowered in the

De pie y descalza sobre el fango, su signo es la rama del endrino
y las espigas son del tamaño de un dedo, ramas
que jamás vio florecer en el frío lugar de donde viene.

De pie, y descalza en su gruta, aguarda a la gente que hace fila
en medio del calor esperando su ración, llegaban y llegaban
con sus muertos en los brazos de comienzo a fin de la fila,

en el fango, su ración nunca faltaba pero dentro de su corazón
ella deseaba el frío lugar que había dejado atrás, ella temía
por la nieve. ¿Qué esperanza tiene un mundo sin nieve?

La fila viene hacia ella desde la curvatura del mundo.
Tal vez su espina florezca durante un día o dos, y en el calor
ella no sepa adónde ir.

ESPEJO, VENTANA

Antes del amanecer la ventana es un espejo negro
en donde nada es visible salvo yo mismo
mirándome. Estamos uno frente al otro. Él
sabe tan bien como yo lo que estoy tramando y
lo que siente mi corazón. No es que él sea despiadado,
es que no puede ayudarme. Yo a él, sí.
Si miro hacia otro lado podría liberarlo
de la posibilidad de verme desde fuera.

cold where she came from. // She stood barefoot by her stall and the people
queued / In the heat for the dole, more and more they came / With their dead
in their arms to the head of the queue // In the dirt, her dole never failed but
what she desired / In her heart was the place she had left that was cold, she
feared / For her snow. What hope in this world has snow? // The queue came
from over the curve of the globe to her. / Surely her thorn will flower in this
heat for a day or so / And she will have nowhere to go.

MIRROR, WINDOW

Before daybreak the window is a black mirror / In which is visible nothing
but myself / Looking in. We face each other. He knows / As well as I do what
I have in my head / And around the heart. He is not pitiless / Only he cannot

Yo no, yo observo, él observa. Es obvio
que ni él ni yo somos buenos el uno para el otro.
Confío en que desaparezca con el canto del gallo
como siempre ha hecho y que afuera haya otro mundo
tierra, mar y aire y demás criaturas
y me volveré invisible para mí mismo
frente a una ventana mirando agradecido hacia el exterior.

ALTA MAREA, FEBRERO 19, 2011

Me desperté. ¿O es que me despertó? O mi oído
estaba allí, después de todo, esperar serenamente
es llegar más abajo del bullicio de los sueños
hasta sentir que ha llegado el momento para oír
lo que se dice a través de la oscuridad
lejos, esperando su hora, la luna,
las estrellas, los distintos modos del tiempo
cualquier número de horas que pasa sin conmiseración
y no muere. Escucha,
éstas son las olas más pequeñas
que pueda formar un océano, y no
han sido arrojadas contra ti, han susurrado
ascendiendo hacia el labio de la frontera
que comparten tú y la nada
sólo se pide de ti que escuches.

help me. I could him. / By looking away at once I could release him / From
being on the outside looking in. / I don't, I stare, he stares. It is obvious /
We are not good for one another. / I trust he will fade on the crowing of the
cock / As he always has and there'll be a world outside / Land, sea and air and
some fellow creatures / And I will become invisible to myself / At a window
gratefully looking out.

HIGH TIDE, EARLY, 19 FEBRUARY 2011

Woke. Did it wake me? Or my hearing / There, after all biding quiet and ca-
pable / Far down under the din of dreams / Sensed the good moment to listen
/ For what in the dark is there all along / Far out and biding its time, the moon
/ The stars, all manner of weather / Any number of hours passing over / And it

DIJO AL PEZ DORADO QUE NO DURARÍA UNA SOLA NOCHE...

Dijo a un pez dorado que no duraría una noche más
escondió sus ojos bajo el ceño fruncido
y salió fuera al aire libre y montó su bici
girando y girando, girando y girando

Pero de nada le sirvió y regresó indemne
dirigiéndose a su dormitorio y a su reserva secreta de chocolate
pero su madre entró en su ceño y lo detuvo
hasta que él permitió que viera sus ojos y ése fue el final.

Tanto dolor en un niño que no cumple aún los cinco años
ellos ya lo saben todo y sospechan el resto
ellos están más allá del consuelo
ellos observan, lo han visto suscrito y lo han presenciado

que todas los seres vivientes tienen algo en común:
mueren. Seres tan complejos y variados
como un gusano, una golondrina, un gato, un escorpión de agua
los recién nacidos y los adultos, todos, todos nosotros,

morimos. Así, cuando el hijo se hizo pozo en sus brazos
y las aguas del dolor que están bajo la tierra abrieron paso
al pez dorado ella estaba inconsolable
lamentando que su dolor era correcto, justo, verdadero.

does not die. Listen / These are the smallest waves / An ocean can make, they
are / Not hurled at you, they have whispered in / Up to the lip of the frontier
/ They share with you and nothing / Is asked of you but that you listen.

TOLD ONE OF THE GOLDFISH WOULDN'T LAST THE NIGHT...

Told one of the goldfish wouldn't last the night / He hid his eyes under a
fierce scowl / And went outside on the flags and rode his bike / Round and
round, round and round // But it did no good and he brought the fact back in
/ Heading for his bedroom and his secret stash of chocolate / But his mother
got under his scowl and halted him / Till he showed her his eyes and that was
that. // So much sorrow there is in a not-quite-five-year-old / They know so
much already and suspect the rest / Already they are beyond being consoled /

MÁSCARA MORTUORIA DE EL FAYUM

Nosotros, con nuestras propias costumbres, después de
haber tenido un Cidno, un arribo, nos negamos a ser enviados
sin rostro en los envoltorios de la muerte. El amor me dijo
busca un hueco bajo el entramado de las vendas de su máscara,
tan cierto como las artes dan al rostro el aspecto
que solía tener antes de depositarla junto a la corriente del río
aquí en las costas de la vida que habías vivido hasta ese entonces
sin ella. Muéstrala serena siempre con la mirada en alto
alerta y curiosa, acogiendo tu bienvenida
para que al desembarcar sola en un lugar inhóspito
y no pueda aspirar una sola palabra quienes la reciban se detengan
y lean su cara y se asombren ante ambos precisamente.

ENVOI

Pensar que nada allá semeja del todo
algo que hay aquí y se ha tornado insoportable
incrédulos hemos dejado para ti un trozo de roble
y hemos desentrañado el corazón de la madera en donde yaces

They watch, they have seen it signed and witnessed // That all living creatures
have one thing in common: / They die. Creatures as intricate and various / As
a worm, a swallow, a cat, a water-scorpion / Baby and grown-up, all of them,
all of us // Die. So when in her arms her child became a well / And the waters
of sorrow that are under the earth broke through / For a golden fish she was
inconsolable / Grieving that his grief was right, just, true.

A FAYUM DEATH MASK

We in our own and local fashion having had / A Cydnus, an arrival, refuse to be
shipped off / Faceless under the wraps of death. Love said to me / Slot under
the lattice of the bandages a mask / Of her, as true as the arts can make it to
the look / She wore when by the river's flood tide she was landed / Here on
the shores of the life that you had lived till then / Without her. Show her still
and for ever looking up / Alert and curious, taking in your welcome / So that
when she berths alone in the unsmiling place / And cannot breathe a word the
receivers there will pause / And read her face and marvel at you both precisely.

con el brillo de lo que alguna vez fue tuyo y te arrojamos boca arriba, la cabeza primero, tapado en las aguas que fluyen bajo la tierra. Y al tener aún en torno nuestro el regalo de los años con tu amorosa inutilidad tenemos alguna esperanza de que seas el elegido para servir en la tripulación de la Barca del Sol por siempre, como fue tu deseo, ayudando a la cálida luz sin la cual no podemos estar aquí abajo a seguir su camino. Vete ahora, pequeño bote, pequeño bote estrecho, desde la orilla de casa te empujamos hacia un océano más ancho, más profundo y más negro que lo que hemos visto o podríamos imaginar y deseamos para ti, delgado cadáver de nuestra frágil humanidad, entre tus cosas, su luz interior, confiamos que renacerán descubiertas de nuevo a la vida donde la Barca del Sol yace anclada, ayudados por otras manos deseamos que arribes al muelle de la iluminación para escalar nuestro cielo, te estaremos imaginando.

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE JEANNETTE L. CLARIOND

ENVOI

The thought that nothing over there at all resembles / Anything over here being unbearable / In disbelief we split you a length of lasting oak / And dig the heartwood out and seal you in its place / With some bright objects you had owned and launch / You face-up, head-first, lidded on the waters / That course under the earth. And having around us still / The gifts of the years of your loving usefulness / We feel a certain hope that you will be elected / To serve among the crew of the Ship of the Sun / Hereafter, as you desired, helping the warm light / That we below surviving cannot live without / Sail on her way. Go now, little boat / Little narrowboat, from the shore of home / We push you out into an ocean wider, deeper / Blacker than anything we have seen or can imagine / And wish for you, thin corpse of our frail kind, / Among your things whose inner light, we trust / Will spring into their life again at the unlidding / Where the Sun Ship lies at anchor, hiring hands / We wish you landfall there at the lightening berth / For the climbing of our sky, we shall imagine you.

Yoni Alfasi I*

JONATHAN MEADES

LOS AROMAS de mi adolescencia temprana fueron cordero a la barba-coa y edificios en llamas. Escuchábamos yeyé y explosiones, shubidú y disparos. Hacíamos días de campo sobre rocas bajo los piñoneros. El mar lamía nuestros pies mientras una guerra rugía a nuestro alrededor. Bailábamos el Madison en el borde de un campo de batalla. No podíamos admitir que el paraíso era provisional, que nuestro cielo en la tierra se convertía en un infierno. De un infierno hubiéramos tenido que escapar. El sorbete de lima sabe a pérdida inconmensurable.

Todavía puedo verlo como si fuera ayer, en el aparador de Dewatcher's en la *rue* Hoche. Pana color chocolate, gruesa, estilo Cardin, sin cuello. Era el día antes de mi cumpleaños número catorce cuando mi padre se negó a comprarme esa chaqueta. Yo había puesto el corazón en ella. En su opinión, parecía de Baviera, era de Baviera... La falta de collar. Eso era todo, no había más qué decir. No sabía en qué parte de Alemania estaba Baviera. Pero, como él había hablado tanto de ella, sí sabía que era la fuente del más grande mal. La chaqueta hasta la cintura que me compró, en cambio, tenía cuello y solapas angostas y redondeadas, tres botones, costuras realzadas, una solapa sobre el bolsillo delantero, una apertura central en la parte de atrás. Me gustó lo suficiente. Su tío y dos primos habían muerto en Buchenwald.

¿Fui siquiera entonces, hace tantos años, un judío?

Mi madre no era judía, así que yo tampoco, de acuerdo con los dictados del judaísmo. Mi padre no era observante. No podía reconciliar la

* Fragmento de la novela en curso *Say Hullo To Heini*.

ciencia moderna con la fe antigua de sus antepasados y los míos. Incluso aunque uno de ellos, un rabino, había dado la vida por ser judío, decapitado por órdenes del Dey, el gobernador militar otomano, una década antes de que los franceses llegaran. Nosotros los franceses...

Sin embargo, hasta donde era asunto de su interés, mi padre no era judío. O lo era en sus propios términos. Se consideraba por encima del tribalismo, de las sectas y el sectarismo. *Ahavath Israel* era un concepto divisivo. Él insistía, por ejemplo —equivocadamente, con una obstinación agotadora—, en que los crímenes de Eichmann habían sido contra toda la humanidad. En su versión eran humanos, no judíos, a quienes Eichmann había deportado hacia la muerte. Esto no coincidía con las declaraciones del mismo Eichmann a Höss, el comandante en Auschwitz. Mi padre creía que ser judío no significaba pertenecer a una religión, obedecer lo que él llamaba sus debilidades arcaicas y sus confusas prescripciones. Incluso afirmaba despreciar las reglas de alimentación, fingía deleitarse al comer cerdo. Pero en realidad nunca lo tocaba. Dudo que haya probado siquiera, por ejemplo, *sobressada*, o *blanquicos*, o longaniza... lo que sí, de haber vivido por tanto tiempo, seguro habría aprendido a llamarme «rey conejo».

En sus términos, ser judío significa tener un deber hipocrático hacia los enfermos, quienes quiera que fueran, sin depender de su fe; y tener una responsabilidad humanista de ayudar a los oprimidos, también. Nosotros que hemos sido reprimidos a través de toda la historia debemos ponernos del lado de quien sea oprimido. Debemos procurarlos porque sólo nosotros hemos compartido su insondable sufrimiento. Sólo nosotros somos competentes y caritativos por igual para aliviar. Somos los elegidos porque poseemos una excesiva empatía. Es una responsabilidad y una maldición. Insinúa que no hay favoritismo divino. No debemos pensar para nosotros mismos. Sobre todo no debemos permitirnos ser definidos como víctimas porque eso le da fuerza a atormentadores. (He observado en los baños de la avenida Jonnart que muchos católicos también eran circuncisos).

Aprendí de él el gran significado de justicia. Hay muchas formas de justicia. La mía discrepaba mucho de la suya. La figura del judaísmo que encarné en el transcurso de mi vida se derivaba del dios cuya justicia era vengativa, severa, el Jesús precristianismo no era tan judío. Fue el primer apaciguador, un ingenuo con fe en la rehabilitación y redención.

Un judío debe creer en el ojo por ojo, diente por diente, fuego por fuego.

SUS PADRES y, especialmente, su hermana, consideraban que la exaltada compasión de mi padre era mera vanidad. Para ellos su humanitarismo era una expresión de culpa, una forma de masoquismo. Pensaban que su trabajo en el hospital era sólo por presumido y por autonegación. Eso era lo que yo pensaba, también. Su trabajo y su biblioteca me asustaban.

Él era un proctólogo —¿ven a qué me refiero con masoquismo? Era un experto en infecciones venéreas del ano, en melanomias anales malignas, en fístulas anales, supuraciones y abscesos. Era el autor de un *Atlas sobre hemorroides*. Los libros en sus repisas no eran una provocación para el congreso sexual.

Curó a sucios árabes incestuosos de sus sucias e incestuosas enfermedades. Enfermedades que deseé nunca sufrir.

(¿Qué tipo de gratitud puedes recibir de ese tipo de personas? Este tipo: una garganta abierta, una bomba en un bar, una *van* llena de explosivos).

Su familia quería amarrarlo a su raza. Él siempre estaba tratando de escaparse de esa carga ancestral. Pero al final no había cómo hacerlo. Era demasiado buen hombre para entender la fragilidad de la bondad.

¿ERA YO, después de tantos años, francés?

Mi pasaporte decía que lo era. Mi madre era francesa, *française de souche, frangaouie*, como dicen. Ella era de Talence, acarreada por la Iglesia reformada. Una protestante y, debo decirlo, orgullosa de serlo.

Protestaba a la más mínima injusticia que fuera causada a alguien que no fuera ella. Creía, como mi padre lo hacía, que debía trabajar por el bien de los otros. Los más pobres, los más retrasados, los más pisoteados, entre más lo estuvieran, mejor. Los que opusieran más resistencia a sus esfuerzos, mejor. Mi madre era un modelo del republicanismo.

Impartir los valores de la república era un acto de necesaria caridad. Y de flagelación mental virtuosa. Entrenar bárbaros ingratos para ser franceses era el más fino de los oficios y el más exigente. El ochenta por ciento de ellos eran iletrados y se iban a conservar así. Deseaban quedarse así. Ella tenía reservas de energía para gastarlas en crear excusas por su comportamiento y los cargos por robo que tenían en los campamentos juveniles.

Peleó por la igualdad. Nunca pudo ver que aquellos que ella trataba como iguales no lo eran. Se menospreciaba a sí misma. Ofrecía amistad, conocimiento, sabiduría, simpatía y ayuda a la gente que sólo creía que ella era demasiado débil para hacerlo. Odiaban sus eternos esfuerzos por la camaradería. Era ciega ante el abismo que la separaba de ellos.

Ella creía en la bondad de todo mundo aun cuando se la pasaran la mitad del día arrodillados, rezándole a Alá, golpeando a sus esposas, robando y sin ir nunca a que les arreglaran sus podridos dientes porque eran demasiados supersticiosos para ir al dentista. Ella no despotricó en contra de nuestro destino. Aceptó todo el mal que nos habían hecho, que nos estaban haciendo, que nos continuarían haciendo como si fuera inevitable y lo mereciéramos. Creía que, por ejemplo, ningún mal que nos causaran podía equipararse al que le sucedía a la gente indígena que compartía nuestro país. Mi madre nunca nos consideró indígenas.

¿Qué significa indígena? ¿Cómo puedes medirlo? ¿Cuánto tarda uno en volverse indígena? ¿Cuánto tiempo y dónde tienen que vivir los ancestros de tus ancestros? ¿Cuántas generaciones? ¿No somos indígenas? ¿La mitad de un milenio será suficiente? Hace cinco siglos y medio fue cuando la gente del esposo de mi mamá, la gente de mi padre, la gente de mi abuela, llegó a esta bendita costa a cultivar e idolatrar y procrear y cocinar y construir. ¿Cómo estamos conectados a la tierra? Familiaridad. Uso. Frecuentamos el lugar, nos arraigamos en él. Y él responde con fruta y abundancia. Ésa es su parte del afectuoso trato.

Mi madre se enfrascó en penitencia. Se adueñó del peso de crímenes imaginarios, inventados, crímenes cometidos por gente muerta antes de que ella naciera o que ni siquiera habían sucedido; en resumen, crímenes creados por nuestros enemigos para promover su penitencia y la de todos los que pensaban como ella: la de estar en las tierras de alguien más, de estar *là-bas*, ahí. Que era, entonces, aquí.

Aceptó todo el mal que nos habían hecho, que nos estaban haciendo, que nos continuarían haciendo como si fuera inevitable y lo mereciéramos.

No odiaba a nuestros enemigos. No los castigaba. Ni siquiera los reconocía como enemigos, eran más bien víctimas. ¡Víctimas! Víctimas de las que había que compadecerse. En los últimos días estuvo limpiando la casa como si esperara visitas en vez de los escuadrones árabes. Las noticias volaron. Miles huyeron de la matanza hacia la ciudad y la promesa de un hogar. Por ejemplo, ya habían tomado la casa de los padres de Jani. Esperaban en nuestra casa. Aguardaban en las sombras, observando cada uno de nuestros movimientos. Familias lejanas enteras esperando acechadoramente. Estaban rodeados por sacos, morrales, gallinas, gallos, carretillas, carriolas destartadas, carritos de mano, todos llenos de los trozos y harapos que son las riquezas de los destituidos. Pronto estos ladrones al acecho añadirían todo esto a su fortuna. Se apropiarían de lo que era nuestro. Mi madre dice que es lo se esperaba de ellos. No es lo que se espera. Ni siquiera estarían «ellos» si no hubiera habido ciencia médica francesa en Argelia. No hubiera habido ningún argelino que dar a luz a las generaciones que mataron en pro de la «independencia». Hubieran muerto de malaria, cólera, tifus, viruela. No se hubieran curado solos.

E, independientemente, ellos pronto contaminarían nuestro hogar con humo y escupitajos y mierda.

MI PADRE era francés, su pasaporte lo decía. Su familia había sido francesa desde el deceso de Crémieux, desde el tiempo de mi tátara-tátara-abuelo. Mi padre había estudiado medicina en la facultad de Bordeaux, que incuestionablemente está en Francia.

PERO FRANCIA era ahora nuestra enemiga. Agentes secretos franceses —algunos de ellos colaboradores criminales que trabajaron para la Gestapo— trataron de deshacerse de nosotros con fuego de francotiradores. Nos aventaron granadas. Nos dispararon con pistolas automáticas. Soldados franceses manejaron automóviles blindados hacia nosotros. Fuimos sitiados por la policía francesa. Fuimos presos de los jueces franceses. El estado francés había hecho una alianza con nuestro enemigo, con los terroristas que eran *su* enemigo unos meses atrás. Su ejército estaba lado a lado con los asesinos árabes que ahora eran llamados peleadores libertarios. Atacaron a su ciudadanía. Se mantuvieron despiadadamente pasivos mientras éramos presa de la psicopatía de la independencia.

El Estado, un traidor en sí mismo, pactó tregua con sus habituales oponentes, los mojigatos traidores parisinos del imperio marxista, los bolseros como Pouillon, los quintacolumnistas de corazón grande, los que financiaron el terrorismo, los impensables pensadores que vitorearon al FLN desde las gradas de su torre de marfil, los paisanos viajeros en el Boul'Mich que llenaron sus preciados diarios y reseñas de calumnias sobre nosotros. Esos petulantes monstruos con sus complacientes manifiestos no tenían idea de nuestra vida salvo por la desinformación con que se retroalimentaban. Se mentían entre ellos. Clamaban que éramos fascistas.

¿QUÉ SABÍAN ellos de nuestra historia? ¿Qué sabían de nuestro silencioso sufrimiento? ¿Por qué nos odiaban tanto?

Éramos franceses. Eso es lo que creíamos, inocentemente.

Estaba por darme cuenta de que cuando los franceses no tienen a nadie más a quién oponerse, se ponen en contra de ellos mismos. Fue una lección aprendida rápidamente. Francia era una nación que se estaba mutilando a sí misma. Estaba masticándose una costilla considerada gangrenosa pero que los perseguiría. La amputación es eternamente revisitada por la pierna que hace mucho tiempo fue tirada al incinerador del hospital y convertida en fertilizante agrícola.

RECUERDO una carta de Jani, la recuerdo por muchas razones:

Estaba fechada «La fiesta de San Blas, 1962»; la firmó él mismo como Massimiljanu Brockdorff, me nombró Yonatan. Él nunca me llamó así. Nunca. Siempre fui Yoni. Ahora nos habíamos convertido en Massimiljanu y Yonatan. Éramos diferentes ahora. Hasta su letra era diferente. Apurada, abrupta, manchada. En ese entonces estaba en Lyon. Lo confirmo todo con su propia experiencia. Todos lo escuchamos. Los *piéd noirs* eran parias por allá. Los trataban con desprecio.

Los *repatriés* eran *repliés*. Nunca íbamos a ser realmente *repatriés*. Éramos *expatriés*. Así es como el Gran Zohra, el general Charles-Judas de Gaulle, nos veía. Es como Joxe nos veía. Joxe aseguraba que estábamos trayendo el fascismo a Francia. Pero él no sabía que algunos de nosotros éramos judíos. Nosotros los judíos estábamos siempre a la mano, siempre estamos, al ser judíos, al ser expulsados y golpeados y purgados de la faz de la tierra. ¿Qué fue lo que dijo el padre de Sal Missica? «La profesión más vieja es ser chivo expiatorio».

El gobierno se burló de nosotros, nos llamó veraneantes. Sí, la gente que no cuenta, que lo ha perdido todo, ¡se va de vacaciones! De hecho éramos el desplazamiento más grande de gente en cualquier lado del mundo desde la Segunda Guerra Mundial. Y nos íbamos de vacaciones. Zohra, el Judas, quería que nos fuéramos a vivir a otro lado. Hasta donde a su gobierno le concernía, no éramos franceses. Aunque viviéramos en la metrópoli. La carta de Jani decía que su madre estaba a punto de suicidarse. Los que trabajan en el muelle de Marsella se robaron su maletín con todas sus fotos. Dos doctores se rehusaron a tratarla por una infección. Fue diagnosticada como pleuresía. Los cinco estaban compartiendo dos cuartos. ¡Cuando piensas en su casa de la *rue Michel de Montaigne*! A un lado de mansiones a la altura de El Biar podía no parecer mucho. Pero era un buen hogar. Aunque ahora él tuviera que acostarse junto a su padre. Anna y Pietra con su madre.

Él decía que su piso apestaba porque la vieja pareja de abajo cocinaba asquerosos guisados. Eran gordos, eran tan blancos como grasa de cerdo. Me decían que el chorizo era *merguez*. Aquella pareja con trabajos podría leer o escribir. Pero aun así trataban a Jani como si fuera mierda. Le decían que los inquilinos anteriores eran buenas personas, gente francesa de verdad, *franchouillard*. Dijo algo como: «Si somos tan asquerosamente ricos como estos babosos, nuestros llamados compatriotas, si es que eso somos, ¿por qué vivimos en una pocilga? Si hubiéramos sido asquerosos terratenientes millonarios y tratantes de esclavos que hacen sudar a los árabes en sus albornoces y sus cigarros masticados, manejando su grandes carros racistas, entonces Judas hubiera pensado dos veces acerca de abandonarnos».

Éramos poca gente. Éramos insignificantes. Éramos nada. No contábamos. No teníamos voz. No teníamos poder sobre nuestro destino. O eso pensaban los bastardos traidores. Deberíamos llevar la pelea a tierra firme.

Hay una razón más a fondo de por qué recuerdo esa carta. Jani había conocido a Marcel Calafato y a Luc Jerome. Estaban pensando acerca de «hacer algo». Pensando acerca de eso.

Yo, yo ya hice algo.

Antes de huir había trabajo que hacer. Había tareas específicas que llevar a cabo. Había que crear un legado. Casi tenía dieciséis años de edad.

PARC GALLAND —le habían cambiado el nombre, por supuesto que se iban a cambiar los nombres—, *Parc de la Liberté* ! El polvoriento jardín público sobre la *rue Michelet* —también renombrada y ahora llamada Didouche Mourad, como uno de sus pinches santificados asesinos. Todo mundo sabía acerca de aquel parque. Una casa de asignación sin techado, que anteriormente nunca había deseado visitar. Ahora lo necesitaba. En la tarde noche. Me senté en una banca de piedra bajo torcidos árboles dragón, arganes y aviones. El duro y fracturado suelo estaba plagado de semillas curtidas y agujereada corteza en pedazos. Veinte minutos. Había ocasionales pasos e indeterminadas figuras en la terraza de arriba. Me pregunté si ahí era donde debía estar. ¿Era ésta la parte correcta de los jardines? La anticipación era un estímulo. Mi cuerpo estaba tenso de la emoción. Otros veinte minutos. Había un aliento en las agarrotadas hojas. Una sombra proyectada sobre la escarpada pared, virando y torciéndose sobre la balastrada de la terraza. Había ráfagas de esencia a parque de diversiones. Maderas de Oriente, quizá, dulce humo de *kif*, humo asesino. Una prostituta árabe se paró enfrente de mí. En esos días solía creer que todas eran prostitutas, las mujeres árabes. Si se veían lo suficientemente bien. Las demás eran prostitutas frustradas, tapadas con un velo para ocultar sus horribles rostros. Le mostré un fajo de billetes y luego se lo retiré. Se posó frente a mí para levantarse la falda y revelarme un profundo bosque de brillante pelo en medio de lo que era un perceptible amanecer rojizo. Lo talló con fuerza. Era una líquida y colorida versión de los monocromáticos estudios de la vergüenza venérea que habitaban en la librería de mi padre. Se acercó a mí y puso su mano en la parte de mis pantalones que cubrían a *M'sieu Zob*. Noté, para mi atolondramiento, que estaba erecto. Ella expulsó humo hacia mí, me mostró una quijada completa de dientes verdiazules chapados con oro. Me preguntó qué quería. La guié al suelo frente a mí. Se arrodilló, empujó su lengua fuera de su repugnante boca. Fue rápida con mi cremallera. Mi preocupación era llenar de sangre y tejido mis pantalones azul hielo, en la punta de mis pies cincelados. Ésa era la última cosa que quería. Casi la última: más que nada quería que ninguna parte de ella penetrara mis ropas y tocara mi piel.

La pistola estaba dentro del bolsillo de mi chaqueta de piel cobalto. Una Beretta M951 que, cuando me fue entregada, Bébé la llamó «uno de nuestros pequeños amigos egipcios».

Le disparé atravesando su cabeza como me fue instruido. Diagonalmente: entrando por el ojo izquierdo, saliendo detrás de la oreja derecha. Un pulcro y limpio disparo. Una selectiva tarea expertamente ejecutada. Parecía sorprendida. La última cosa que hizo fue implorarme que deshiciera lo que acababa de suceder. Demasiado tarde. *Yooyooyoo*. Una urgente sensación cálida emergió desde el fondo de mi ser.

Aún silenciado, mi reporte era maravillosamente ruidoso. Tal vez mi miedo lo acentuaba. No, era ruidoso.

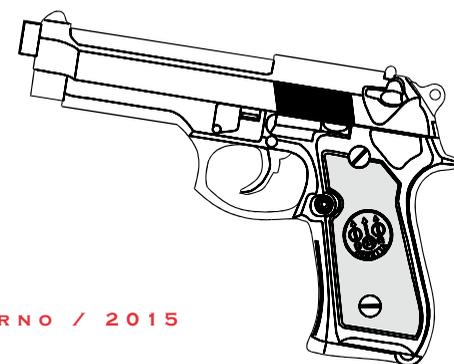
El supresor no era digno de su nombre. Aunque, si alguien escuchó, no hubo reacción alguna. Tal era la frecuencia de los disparos en la ciudad.

Me di cuenta de que había eyaculado.

DE CIERTA manera era muy interesante verla pasar de la vida a la muerte. Una experiencia que aprender, sin duda. El semen caliente se escurrió placenteramente hacia abajo por mi muslo izquierdo. Sangre árabe nutriendo suelo árabe, el suelo que habían proclamado para uso exclusivo. No diría que me sentí eufórico. Satisfecho, sí. Me subí la cremallera y pisoteé su cigarrillo de droga con mi pie. Revisé rigurosamente que no quedara ninguna vergonzosa mancha húmeda de viejo.

UNA OCASIÓN especial se merece lo mejor. Ennio Conti estaba abierto. Celebré la pérdida de mi virginidad con un sorbete de lima •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE ALBERTO CHIMAL E IAN COLÍN



Fiona SAMPSON

RETORNO

Este mundo es como tú
lo creías antes
y luego otra vez te tiraste
en el pasto estabas
horizontal y mirabas de reojo
tan brillante y tan claro el pasto
con el sol encima
creíste poder y no poder
entrar y ahora la memoria
el pastelito de Proust
es delicioso
todo verde y chillante
hace que tu boca
salive y tu dedo gordo
se enrosque.

RETURN

This is world as you / believed in it once / and then again lying / in the grass
you lay / flat and squinted sideways / so bright so clear the grass / with the sun
in it / you believed you could and could not / enter and now the memory /
Proust's little / cake is delicious / everything gaudy and green / making your
mouth / water and your toes curl.

EXTRATERRESTRES

Uno tras otro
se revelan dando
un paso solemne
hacia la luz

criaturas chicas y grandes
todas ellas salvajes
todas ellas desnudas como las blancas
polillas que se deslizan saltando

a su alrededor
saliendo sólo a medias
del hondo lugar de sueños
en donde viven

y desde donde te saludan
emisarios
que llegan como imagen que se aclara
gradualmente

saliendo de setos negros
o todos a la vez
esperando de pie y encarados
hacia tu brillante camino

ALIENS

One after another they / reveal themselves / stepping solemnly / into the light
// creatures great and small / all of them wild / all of them naked as the white
/ moths that skitter // round them / only half surfacing / from the deep dream
place / where they live // and from where they greet you / emissaries / who
arrive like sight clearing / gradually // out of dark hedges / or all at once / who

sabiéndose vistos pero sin saber
quién los ve te atraviesan
con la mirada frente a la luz de los faros
como si estuvieran pasmados

y tú también en el auto
tus manos oscuras
sobre el volante tus ojos
oscuros bien abiertos

¿no has llegado
una vez más al
asombro
en el borde del sueño?

stand and wait addressing / your bright path // knowing themselves seen but
not / by whom staring / through you in the headlights / as if star-struck // and
you too in the car / your dark hands / on the wheel your dark / eyes wide //
haven't you arrived / again at / astonishment / at the brink of dream?

BAILE DE OSO

¿Qué es oso y qué
es el hombre que baila
dentro de la piel de oso qué sudor
y qué hedor a sebo

cuelgan entre el hombre
y la vieja piel que trae puesta
dentro de la cual el hombre muere
mientras renace el oso

por qué el hombre se pone al
oso por qué lo saca de nuevo
de las tinieblas
sacar duda de lo negro

y quién baila a quién
cuando igual que una mano hundida
en una herida de nuevo el miedo
es bailado una y otra vez?

VERSIONES DEL INGLÉS DE EDUARDO PADILLA

BEAR DANCING

What is bear and what / is the dancing man / inside the bear skin what sweat /
and what stink of tallow // hang between the man / and the old skin he wears
/ inside which the man dies / as bear is reborn // why does the man put on /
bear why raise him / again from darkness / raise doubt out of the dark // and
who dances whom / when like a hand dipped in a wound / again the fear / is
danced over and over?

Es difícil decir «No sé»

PHILIP HOARE

*El más extraño e inaudito de los ruidos surge de la niebla:
un prolongado sonido de exhalación y sollozo. ¿Qué podría ser?
Luego viene un chorro, un borbotón en cascada, y la conmoción,
como si de repente una fuente hubiera explotado con propulsión
a chorro de las entrañas del océano... Inmediatamente alguien grita:
«¡Ahí están! ¡Ballenas! ¡Ballenas cerca!».*

HERMAN MELVILLE, *Redburn*

NINGUNA OTRA COSA TIENE SENTIDO, ahora, al momento de ver ballenas. Allá abajo, los pasajeros borran imágenes digitales, apurados, haciendo espacio para otras nuevas en sus cámaras. Jessica escucha de manera furtiva lo que dice una pareja que aprieta frenéticamente el botón de eliminar mientras las ballenas se arquean, sumergiéndose cerca de la proa, para alimentarse. Jura que escuchó que uno de ellos dijo: «¡Borra las de la boda!».

Mientras tanto, parados en el puente del bote, con el esmalte de la pintura que hace rebotar la luz alrededor nuestro, somos parte del espectáculo en este elevado escenario blanco. Un par de ballenas de aleta, grandes, apuntan directo a nosotros. Tienen sesenta pies de largo, por lo menos. Todd grita cuando la ballena más cercana cambia su curso en el agua, a la derecha de la proa, girando hacia un lado para mostrar su panza, aletas y cola, tan blancas como nuestra superestructura: una cosa increíblemente animada, como un imposible tiburón sobrecrecido, que surge en un instante.

«¡Pensé que nos iba a golpear!», dice Todd, temblando, por toda esa experiencia, por la intensidad del encuentro: el tamaño del animal, su

enormidad, incluso su vulnerabilidad carnosa, contra el frágil bulto de metal en el que navegamos. El segundo animal más grande de la Tierra —por lo regular tan enigmático que apenas muestra la décima parte de su masa mientras se desplaza por el mar— se encuentra de pronto exhibiéndonos todo su físico, despreocupadamente, usando nuestra proa como una trampa para los peces.

En el puente del bote de observación de ballenas, en el microcosmos de la sociedad Outer Cape —con el duro capitán que también es pescador, el biólogo, la poeta, las personas del equipo de cocina de Europa oriental que tienen magníficos futuros profesionales por delante—, me siento un completo extraño, aun cuando haya estado aquí, en estos mismos botes, viendo a las mismas ballenas, por más de una docena de años. Gente, clima, ballenas, género, arena: nunca nadie está seguro de su lugar, nadie está muy seguro. Nadie conoce en realidad al otro; todo es así, como nuestro contrato con el mar, una incómoda y temporal alianza.

Pero estos animales también son viejos amigos. Una de las ballenas que vemos es Tornado, una hembra, famosa por sus cerrados acercamientos a los botes, y fácilmente identificable por una marca en forma de óvalo blanco en sus aletas casi enteramente negras. Sólo después me doy cuenta de que ella fue la primera ballena con nombre a la que conocí en mi viaje inaugural a Provincetown, trece años atrás, cuando ella tenía por cierto trece años de edad, y yo era neófito de las ballenas.

Y ahí, en la esquina suroeste del Banco Stellwagen,¹ se encuentra Springboard, una ballena nombrada así por la forma de tabla que tiene y por las formas y los patrones que hace en el agua con sus aletas, algo que podría distinguirse tanto como en las formas del fuego o en las nubes del cielo. La ballena gira y gira inexplicablemente sobre su espalda, como si hubiera sido sorprendida por el curso frenético de un anticipado verano, dando vueltas flagrantemente para exhibir su montículo genital, una zona tan llena de crustáceos parásitos que se me ocurre que deben hacerle la vida incómoda a cualquier pretendiente.

«Nunca había visto eso antes», dice el biólogo Dennis, a pesar de todos los años que lleva viendo ballenas.

¹ Stellwagen Bank es zona natural protegida, una meseta submarina situada en la boca de la bahía de Massachusetts, formada por los mismos procesos que formaron el Cape Code exterior. La protección incluye paseos turísticos y actividades educativas controladas. (*N. del T.*)

O tal vez sí lo ha visto; es muy difícil saberlo. ¿Son éstas las ballenas que apenas vimos? Me tambaleo y me sujeto a la pizarra y al GPS recubierto de plástico amarillo, tratando de leer las coordenadas y registrar el encuentro en la hoja rosa fotocopiada que se mantiene en su lugar con una banda elástica: 70 grados norte, 18 grados oeste.

«¿Son éstos otros animales?», pregunta Dennis.

No tengo idea. El bote ha dado vueltas sobre sí mismo repetidamente, confusamente, dejando una estela turbulenta y verdosa, burbujeante, como imitando las nubes de burbujas que soplan las ballenas desde allá abajo. Los animales se alzan sobre la superficie, anunciando su reaparición con sus apestosas bocas bien abiertas, como si fueran saltones y brillantes picos de pájaros. Los pasajeros miran, sobre las blancas barandillas laterales del bote, en ratos extáticos y en ratos vencidos por el aburrimiento, como ocurre con todos los pequeños milagros ordinarios.

Y nada de esto tiene alguna consecuencia, porque sucede día tras día, porque hemos domesticado, acostumbrado a las ballenas. O las ballenas nos han acostumbrado a nosotros.



¿CÓMO MURIÓ EL DELFÍN? ¿Murió de noche, en la playa oscura, solo y sin amor, en adelante de su propio declive, lejos de su manada, allá en el puerto, silbándoles a sus compañeros? Este animal desnudo, suave y pintado como una pieza de porcelana, se extiende al aire, descubierto, listo para ser picoteado por gaviotas agoreras. ¿El pato éider que estaba a su lado murió también por simpatía o por tándem? Dos almas invernales animales pereciendo antes de que la primavera se convierta en verano, cuando las aves serían forzadas a apretujarse debido a las multitudes en los estrechos pasillos de los *resorts*, como si se prepararan para ser aplastadas por los sobrealimentados y sebosos cuerpos de los turistas.

Y, mientras tanto, esta delgada carcasa está extendida en la arena, como un cetáceo adorador del sol: esta cosa brillante del tamaño de un humano, aguardando el escalpelo del voluntario, bolsas para tomar muestras y marcadores indelebles, con las aletas enhiestas hacia arriba, como una imposible exacta escultura de arena, algo de arte realista instalado aquí para mostrarles a todos qué clase de animal realmente son.

Pero tampoco son realmente así.

Ahí reposa, bajo el embarcadero, como si hubiera buscado refugio bajo los podridos bastones de madera. Nos arrodillamos ante él cuando llegamos (no creo que Dennis me haya visto hacer la señal de la cruz). Un delfín común, bellísimo e infravalorado, como todos los cetáceos. Había muerto hacía sólo veinticuatro horas, aunque sus marcas distintivas —de un delicado gris cisne y un amarillo mostaza— ya se han desvanecido.

Delphis delphinus, escribió Dennis en la forma, usando el nombre en latín. Un título clásico, noble, que recuerda a los frisos cretenses y a los jóvenes griegos desnudos montando aerodinámicos lomos. Como escribió Aristóteles: «Respecto de los animales marinos, la evidencia demuestra la delicadeza y suavidad de los delfines y la pasión de su amor por los jóvenes de las regiones de Taras, Caria y de cualquier lugar».

Ésta no era una orilla desolada en la playa del cabo, expuesta al abierto Atlántico. Éste era un pueblo en la bahía, a la vista de las terrazas de los residentes y de los restaurantes. Históricamente, antes de que los agentes de bienes raíces de la ribera hicieran de las suyas, éste no era sólo el tiradero del pueblo (y no únicamente de los productos derivados de las ballenas), hace casi un siglo, sino que además era el sitio en el que tenía lugar el próspero negocio del comercio de aceite de las ballenas piloto, utilizado para lubricar relojes. De vez en cuando los huesos de las orejas de las ballenas emergían de la playa tapizada de algas por las muy bajas mareas de la primavera, como antiguas astillas despellejadas. Tendido ahí, en el patio trasero del pueblo, este individuo varado bien podría haber sido un desecho, como las conchas de las almejas que eran arrojadas por el mar en la playa.

El día anterior había navegado en un bote para avistar ballenas con Jessica, y habíamos visto la manada de delfines moviéndose a través de las aguas claras en busca de comida. Entre ellos estaba este individuo, ahora tendido ante nuestras dobladas rodillas. No había nada mórbido en ello. Pasé mis manos por su cuerpo, que aún parecía tibio y firme, aún sin desinflar por sus entrañas podridas; las aletas de delicada forma, agradables al tacto, acariciadas y acariciantes en vida; la marcada aleta dorsal, con la forma de un extraño y exquisito instrumento musical.

El ojo estaba desconcertantemente abierto aunque ciego, intacto por las gaviotas, que usualmente caen primero en su vulnerabilidad gelatinosa, aun cuando el animal está vivo. Y en su barriga blanca, la hendidura genital, flanqueada por dos protuberancias mamarias más pequeñas, mostrando, en su exposición indecente fuera del agua, cuál era su sexo. Inserté mi dedo

en la hendidura, para aparentemente investigar si ella —porque ahora se había convertido en una princesa— no tenía crías, pero en realidad sólo por una curiosidad lasciva. Recé un avemaría por mis pecados. Medimos a la bestia con una cinta, y me tendí a su lado por comparación, lado a lado, sintiendo cómo era tan similar a mí; comulgando con ella, consolándola en su apuro. Quise abrazarla, decirle que todo estaba bien.

Pero no lo estaba.

La pátina polvosa de la decadencia se había esparcido con un lustre de polvo de gis en sus aletas, en la dura piel negra que se descascara como la caspa, lista para revelar a algún otro ser debajo de la piel. El cuchillo de Dennis cortó la dorsal, como exigía su forma fotocopiada; cortó su punta, un sándwich de cartílago blanco y negro. Los dientes de aguja fueron lo siguiente: cada uno un estilete de marfil, con un arreglo regular por sus estrechas quijadas, de una manera que había llevado a formular la hipótesis de que podían tal vez actuar como una herramienta sónica, transmitiendo sonidos a sus oídos internos. Sus dientes eran el testamento de una vida de aparente calma y abundante comida, que había llegado a su fin en esta playa trivial. Los transeúntes se detenían para preguntar: «¿Qué clase de animal es éste? ¿Por qué murió?», mientras los trabajadores de los restaurantes nos miraban, sentados en los escalones y fumando cigarrillos antes del inicio del siguiente turno.

Dennis serruchó la quijada, extrayendo los cuatro dientes requeridos para los análisis. El hueso rechinó contra los dientes de la navaja, las encías se partieron. La peor hora en el sillón del dentista que se pueda imaginar. De dos en dos salieron los dientes. La sangre del animal goteó lentamente en la arena.

Nuestro trabajo estaba hecho. Pusimos a salvo las muestras en la caja de herramientas de Dennis, con las aletas del cetáceo debidamente marcadas con el acrónimo de la organización de rescate, más víctima de la plaga que espécimen científico. Dejamos atrás, solo en la playa, a un ser alguna vez vivo, listo para ser arrastrado, rodando sin vida, por la siguiente marea, como si las olas confortables de su verdadero hogar pudieran regresarlo a la vida.

Vivos o muertos, adoptamos la misma posición; del mismo modo aparece mi madre en una fotografía en sepia cuando era joven, sentada en el jardín trasero del hogar suburbano de su familia, con las piernas cruzadas, descansando su peso en el brazo de la silla mientras mira a la cámara, un poco como las estrellas del cine que había visto. Del mismo modo se sentó

en la última fotografía que le tomé en nuestro jardín suburbano apenas a una milla de distancia, adoptando, sesenta años después, exactamente la misma pose. La misma pose que, me doy cuenta, yo también adopto inconscientemente mientras me siento y volteo a una cámara que no está ahí.



SALIMOS NAVEGANDO DEL PUERTO de Provincetown una mañana brillante. En la cámara del timonel me recargo en la consola —un ancho contador cubierto en lo que parece una parodia de madera de Formica de una cocina de los años setenta—, fijando la mirada en los incomprensibles marcadores cubiertos de anillos cromados y válvulas, actualizados con computadoras que despliegan el terreno submarino y una luminosa pantalla verde de radar que, por todo lo que yo sé, también podría estar detectando satélites en el espacio exterior. Una etiqueta adhesiva pegada en la carcasa muestra las instrucciones para la «Comunicación Ante Peligro Marino» para ser transmitida utilizando la radio VHF Sumergible Plus. Detrás de los adhesivos sostenes de tazas para el café está atorada la hoja de la nómina semanal.

Hoy se encuentra una nueva tripulación, pero todos en el puente están de buen humor, esperando un buen día. Pero cuando el medidor de profundidad indica 206 pies la actitud cambia, abruptamente. Delante, la tierra a estribor —los bajos peñascos arenosos y las dunas del cabo exterior— desaparece de repente en un fuerte derrumbe marino.

Es como si la visión hubiera llegado al final de una vieja película que corre en un proyector, desvaneciéndose borrosamente en la nada cuando el nitrato ha empezado a arder. Ominosamente el bote cruza a través del agua que salta, y todo alrededor desaparece: el sol brillante es reemplazado por niebla espesa; la tierra y el cielo se han desvanecido en una nube, y todo lo que nos queda son las pocas yardas de agua debajo y a los lados del bote, y a popa.

Estamos totalmente aislados, como envueltos en una turbia lana de algodón. Un minuto estamos en un sol festivo, y el otro, en total oscuridad.

«¿Cómo buscan ballenas en condiciones como éstas?», le pregunto a Lumby, nuestro capitán.

Su gorra está calada sobre los ojos; no voltea mientras habla, sólo mira fijamente hacia adelante.

«Es difícil decir “No sé”», confiesa. «Apagaremos los motores y escucharemos el sonido de sus soplidos».

Lumby traza un rumbo; juega con el mar como con una máquina de *pinball*. Los ojos siempre al frente, pone un dedo corto y grueso en la pantalla del radar.

«¿Ves esos parpadeos?», dice, señalando puntos verdes que cambian y se retransforman en la negrura del cuadrado *display*, juntándose en una masa de manchas que se mueven, discretamente distintas de las fragmentarias del «desorden marino» que produce el sonar cuando es reflejado por las olas.

«Son las ballenas».

Las condiciones del mar empeoran. El bote se mueve con su propio peso, sacudiéndose de un lado a otro. Lumby dice que hará un «clima de mierda» esta tarde. Parece que nos movemos incluso más lentamente, como si fuéramos arrastrados de vuelta por la bruma. Mi corazón se hunde. Es mi última vista de ballenas y las cosas no lucen prometedoras. Aun si diéramos con ellas, ¿cómo las veríamos en realidad?

Entonces, tan repentinamente como caímos en esa niebla, el mar hace erupción alrededor de nosotros. El inquietante silencio es reemplazado por una explosión de soplos y bramidos. Estamos *rodeados* de ballenas; el agua vive con ellas, haciendo erupción con las exhalaciones de aire de los pulmones enormes. Media hora atrás no podíamos distinguir entre mar y cielo. Ahora estos animales producen su propia niebla, con la espuma de sus espiráculos mezclándose con la neblina.

Están comiendo, vorazmente. Bramando, resoplando, levantándose sobre sus autocreadas nubes de burbujas, ocho ballenas a la vez, perforando la superficie con sus bocas negras que parecen de cuervo, cooperando en una orgía de consumición. Es un frenesí visceral, indisputable y sonoro. A diferencia de nosotros las ballenas no vacilan. No protestan ni molestan ni prevarican. No titubean. Ellas actúan, con voracidad, con avidez, y completamente *en-el-momento*.

Lumby apaga los motores y sube al puente. Mientras lo hace, una docena de bocas de ballenas se asoman por la proa, amplia y cavernosamente abiertas, como de ranas gigantes, flanqueadas por sus rasposas barbas y con la línea rosa del paladar que parece una rígida lengua. Es un

terrible, fantástico avistamiento. Sobrenaturales, podrían ser los monstruos del límite del mundo. Seguimos a Lumby, trepando por la escalera como tratando de escapar de ellas.

Desde nuestro aéreo nido miramos la escena, a través de la niebla que se levanta. Hay ballenas por todas partes, arremetiendo y sumergiéndose entre burbujas, y ayudándose con la cola para concentrar los peces y alimentarse mejor,² como si aprovecharan el camuflaje de la niebla para disfrazar su glotonería. Quince jorobadas, quizá más, no las podemos contar, y atrás, distantes, cinco ballenas de aleta, con sus lisos y aún más largos cuerpos dirigiéndose a la misma generosa fuente de comida.

Todo está vivo consigo mismo. Y como si hubieran sido contagiados por el frenesí de sus madres, los ballenatos comienzan a saltar y a girar entre las olas.

iPum! iPum! iPum!

Uno tras otro, con sus cuerpos en forma de perno, se autoeyectan del mar como balas detonadas por pistolas de juguete. No sabemos en qué dirección mirar, con una sensación de confusión que incrementa la niebla aún presente. Lumby mantiene el bote en posición, firmemente. Parece que está dirigiendo toda la escena.

«¡Jesucristo!», exclamo, y luego me disculpo por la blasfemia, esperando que los pasajeros allá abajo no me hayan oído.

«No», dice Liz, la poeta, «es totalmente apropiado».

Los ballenatos, no contentos con saltar por su cuenta, han comenzado a emerger simultáneamente: dos, tres, cuatro, cinco, todos juntos.

«Parecen más delfines que ballenas», grito.

También nosotros parecemos niños.

El mar, que explota con los neumáticos soplidos de los adultos, estalla completamente con los saltos de sus crías, que crean nuevos géiseres por sí mismas. Pronto caemos en superlativos y maldiciones. John, nuestro segundo oficial, está mudo. Después, en la relajación posterior a lo que habíamos atestiguado, con una especie de emoción, de pena apologética, confiesa que, de entre sus siete mil quinientos viajes, éste es uno para recordar. Liz y yo, independientemente, les diremos a los pasajeros —en caso de que asuman que este tipo de cosas ocurre todos los días en esta

² Este procedimiento alimenticio, llamado en inglés *kick-feeding*, no halla una exacta traducción al español. Se trata de un coletazo que logra concentrar a los peces para ser más fácilmente atrapados por las ballenas. (N. del T.).

esquina del Banco Stellwagen— que éste es uno de los mejores días en el mar que podamos recordar. Pero entonces, como con el clima, siempre se olvida lo que ha sucedido, ante la pasión del momento presente.

Entonces miro a Lumpy.

Bajo la visera de su gorra, tirando del Camel aferrado en su puño, mientras todo el mar alrededor nuestro está vivo y lleno de animales, él también sonríe, para sí mismo, como si finalmente lo hubiera descubierto todo. O como si la escena, todavía más asombrosa por lo poco auspicioso de su prelude, fuera una reivindicación de sus habilidades, lejos de las de los biólogos o científicos o escritores.

Lumby nunca ha tomado una fotografía de una ballena. No la necesita. Ahí están todas ellas, en su cabeza.

Y así, regresamos a nuestras ordinarias vidas. Desde el momento en que el bote atraca, la memoria comienza a evaporarse junto con la niebla. De regreso en Provincetown hace un brillante día soleado, en una tierra enteramente diferente. Lo que ocurrió allá afuera, en el mar, parece ser tragado por la bruma que dejamos atrás, junto con sus secretos. Yo salgo al sótano *lounge* de un aeropuerto internacional, Liz se prepara para su viaje al Ártico, y Lumby irá y beberá en el bar Veteran's; todos a nuestra manera olvidamos y recordamos.

Y mientras tanto, allá lejos, las ballenas continúan con sus vidas, sin ser observadas por nosotros, emergiendo en alguna niebla que no hemos visto, sin que les importe nuestra existencia •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA

Jane DURAN

RENACUAJOS

Me tendí sobre mi estómago y atrapé renacuajos
con las manos abiertas para que así
pudieran escapar por todas partes.

La larga sombra del granero en lo alto
de la colina se precipitó
en cuatro patas hacia el agua.

El sol se quedó hasta tarde.
Cuando rocé la maleza
renacuajos moteados se aflojaron en el lodo

y nadaron en todas direcciones
aunque no podían ir muy lejos.
Esta noche habrá una lámpara encendida

TADPOLES

I lay on my stomach and caught tadpoles / in my open hands so there was / ev-
erywhere for them to escape from. // The long shadow of the barn at the top /
of the hill scrambled down / on all fours to the water. // The sun stayed up late.
/ Speckled tadpoles loosened over some mud / and weeds I barely touched //
and swam off in all directions / though there was nowhere far to go. / Tonight
there would be a lamp lit // in each room, my grandmother's hair / caught up



en cada cuarto, el pelo de mi abuela
sujeto con un moño, mientras se mueve
de un cuarto a otro, arrastrando la luz con ella,

y corriendo nos dispersaremos
sobre la amplia tarima de roble con los pies descalzos.

CABO MARSOPA

para Dorothy

¿Son aquéllas las mismas islas
que vimos, o sólo rocas

o matices de rocas
donde nadie puede caminar?

Incluso el punto más remoto
es un pensamiento arrojado muy lejos

ahora casi desaparecido.
¿Qué ha pasado entre nosotros?

Tal vez nada — cada proyección
un error y un daño, una herida escarpada.

O quizá no había daño, sólo
una impresión equivocada y años

de silencio en un paisaje creíble
donde cada lugar y cada cosa

son justo lo que han sido siempre.

LA CANCHA DE BÁSQUETBOL EN CENTRAL PARK

De inmediato mi hijo salió de la banca y corrió
hacia el aro más lejano. Ahora podía ver,
podía estar ahí, era verano

y la luz no se iría en un largo rato.
Pensé en mi propia infancia en Manhattan,
incluso en los patines metálicos

que solía atar a mis zapatos —
una variedad de imágenes agradables, parciales
en un vector demasiado tranquilo para ver más allá

condujeron a esta banca en Central Park.
Cuando llegó el atardecer los jugadores más viejos
perdieron el rumbo —su juego, los saltos

in a bun, as she moved / from room to room, pulling the light with her, // and
we would run and scatter over the wide / oak floorboards in our bare feet.

CAPE PORPOISE

for Dorothy

Are those the same islands / we saw, or just rocks // or the tones of rocks /
where no one can tread? // Even the outermost dot / is a thought blown so far
out // now it is almost gone. / What happened between us? // Perhaps nothing

— each imagined / a fault and a hurt, a jagged hurt. // Or maybe there was no
hurt, just / a mistaken impression and years // of silence in a believable land-
scape / where everything and everywhere // is just as it always was.

THE BASKETBALL COURT IN CENTRAL PARK

At once my boy slid off the bench and ran / to the far hoop. Now I could
watch, / I could be there, it was summer // and the light would not go for a
long time. / I thought of my own childhood in Manhattan, / even the metal

y gritos habían sido amigables y buenos.
Mi hijo tuvo un último tiro a la canasta
hizo una bandeja con su mano izquierda

y el balón se detuvo en el aire —paró
sólo un poco más arriba que el aro, ligeramente
a un costado, y permaneció ahí, quieto.

VERSIONES DEL INGLÉS DE LUIS EDUARDO GARCÍA

roller skates // I used to strap to my shoes — / an assortment of partial, benign
images / in a vector I was too peaceful to see beyond // all leading to this bench
in Central Park. / When dusk came in the older players / wandered off —
their game, the leaping // and shouts had been wholesome and friendly. / My
boy took a last shot at the basket — / he did a layup with his left hand // and
the ball held still in the air — it stopped / just higher than the hoop, slightly
/ to one side, and stayed there permanently.

Recipientes sellados

NED BEAUMAN

CUANDO LLEGUÉ a la galería, unas horas antes de la exhibición privada, descubrí que la gente ahí dentro estaba parada en poses de sufrimiento tal que al principio pensé que alguien había muerto de verdad.

—¿Algo pasó? —le pregunté a Jeremy, el curador.

—Alguien se robó a *Jar* —dijo. Volteé a ver a Pascal, que simplemente asintió, como si lo embargara una pena que lo tenía mudo. En un rincón, la asistente de Jeremy hacía una llamada llorosa y en mal alemán. Y al final de la galería había un pedestal vacío, no muy lejos de donde colgaban mis pinturas, las colegas asustadas de la víctima.

Para producir a *Jar*, según me informaron, Pascal había vaciado un tarro de mermelada de fresa, lo cubrió con periódico y luego lo llenó con doscientos mililitros de sangre de chimpancé infectada con ébola, comprada a un estudiante de doctorado en la London School of Hygiene and Tropical Medicine que tenía deudas con su *dealer* de mota. Todo su trabajo previo caía dentro de la misma categoría. El año pasado, por ejemplo, exhibió un dedal de cloruro de cesio tomado de un aparato de radioterapia en desuso; estaba protegido por una caja de plomo que había sido extruida en dos partes, pintada con motas rosas y pegada con adhesivo vinílico, de tal manera que, si la caja caía, se partiría por la mitad y el cloruro de cesio quedaría expuesto. Junto a esto, había una ánfora de *pewter* llena de bifenilo policlorado destilado del fluido de la bomba de vacío de una vieja máquina ordeñadora; la tapa del ánfora estaba medio destapada.

Pascal se negaba a dar evidencia fotográfica o documental de sus preparadas, aunque la obra no buscaba ser ambigua al respecto. El público preguntaba si todo era una ficción; quizá esperaba recibir una sonrisa cómplice como respuesta, pero en lugar de eso Pascal respondía que, si ése

fuera el caso, entonces su arte sería insignificante e idiota. Otros señalaban que la obra no podía ser real, porque, si lo fuera, probablemente sería ilegal exhibirla o venderla, pero Pascal insistía en que si lo arrestaban o lo llevaban a juicio, eso sería parte del arte. Yo no tenía opinión en un sentido ni en otro: la obra de Pascal sencillamente me parecía unidimensional. Pero el interés en Pascal comenzaba a crecer, en especial con un párrafo en *Monopol*, que comparaba positivamente su *Flask* con la *Merda d'artista*, de Piero Manzoni.

Conocí a Pascal en 2005, cuando estudiábamos la maestría en el Royal College of Art. Tenía una mente muy despierta, vigorosa curiosidad intelectual, una peculiar amplitud en sus lecturas y talento para trazar conexiones interdisciplinarias insospechadas; por eso era inexplicable que fuera tan aburrido platicar con él. De hecho, podías pasar meses o años convencido de que era alguien interesante, a pesar de que los vectores y los ritmos de su conversación fueran tales que, si sus referencias a las neurociencias o al New Wave japonés fueran sustituidas por futbolistas y cuentas de ahorro, habría sido muy sencillo descubrir lo aburrido que era a los cinco segundos de conocerlo en una fiesta. Aun así, era alto y apuesto, y usaba gabardina, bigote y peinado de raya al lado al estilo de los años cuarenta, sin caer en el pastiche autoconsciente, lo cual fue suficiente para llamar la atención de Anna, mi amiga más cercana en el RCA. Salieron por casi dos años, y en ese tiempo me vi obligado a soportar tantas horas de conversación con Pascal que de verdad creía merecer una especie de restitución financiera de parte del Estado. Y luego, justo antes de graduarnos, terminaron. Nunca me enteré de los detalles, y Anna parecía estar tan desconsolada que, a pesar de nuestra cercanía, no me animé a preguntar.

Por esa época también terminé una larga relación que tenía con una chica canadiense consumidora de diversos medicamentos llamada Miriam, y esperaba que Anna fuera mi camarada en la autoconmiseración. En cambio, dejó Inglaterra para irse a Alemania, como muchos otros de nuestros compañeros, y perdimos casi todo el contacto. Ese último año, esperaba perder contacto con Pascal también, pero el mundo del arte en Londres es demasiado pequeño para eso, y ahora estábamos los dos en Berlín, donde Anna vivía, a punto de aparecer juntos en esta exposición colectiva armada por Jeremy —*Frass and Swartj: New Art from the UK*. Yo planeaba estar sólo el fin de semana, pero Pascal había rentado un departamento en Neukölln, cerca de la galería, para poder quedarse todo el verano. Este incidente, supuse, ya le habría quitado casi todo el lustre a ese plan.

Le pregunté a Jeremy qué había sucedido. Una hora antes, me explicó, su asistente había salido a comprar un sándwich. Mientras tanto, dos hombres llegaron a la galería con cajas de agua mineral. Jeremy, asumiendo que el agua mineral era pedido de su asistente, simplemente los dejó pasar. Uno de ellos le hizo plática, incluso, sobre si su camioneta podía estacionarse ahí, y mientras Jeremy estaba distraído, el otro se metió al fondo de la galería. Después de eso los dos se fueron. Jeremy esperó un poco a que regresaran con el resto de las cosas para la fiesta, y fue entonces que se dio cuenta de que *Jar* no estaba. Las dos cajas de agua mineral seguían ahí en la recepción: ganzúas y palancas carbonatadas.

Mientras explicaba esto, Jeremy iniciaba frases y luego las interrumpía a la mitad, y pronto adiviné por qué. Por un lado, quería expresar su evidente perplejidad sobre el hecho de que alguien hubiera querido robarse a *Jar*, ya que, por lo menos fuera de la galería, no tenía mucho valor. Un Monet o un Rembrandt podían ser un blanco interesante para un robo, pero Pascal apenas si era conocido fuera del mundo del arte, y no había mercado negro para la obra de artistas tan nuevos que no hubieran tenido todavía una exposición individual. Por eso era que no había mucha seguridad ni seguros contratados en galerías como éstas. Por otro lado, Pascal estaba parado justo a su lado, así que Jeremy se veía obligado a reconfortar a su artista asegurándole que no había misterio en realidad sobre la razón de que alguien quisiera robarse a *Jar*, ya que se trataba de una obra maestra indiscutida que cualquier ser humano racional se arriesgaría a pisar la cárcel con tal de poseerla.

—¿Ya llamaste a la policía? —le dije.

—Vamos a ofrecer una recompensa a cambio de cualquier información por internet —dijo Jeremy, sin responder la pregunta del todo.

—¿Y qué va a pasar con la exhibición privada de hoy por la noche?

Jeremy le echó una mirada contrita a Pascal.

—Eso todavía está en pie.

—Bueno, pues lo siento mucho, Pascal.

—Sí —dijo.

Hubo un largo silencio.

—Voy por un cigarro —dije. Como los repartidores impostores, no planeaba regresar... por lo menos no hasta más tarde, cuando comenzara el evento privado.

Afuera, esparcidos desde un pequeño pastizal tras un parque, muchos dientes de león se apelmazaban en la coladera, tantos que parecían

espuma de extinguidor. Giré hacia la derecha en la Urbanstrasse y caminé hacia el este, miré a una mujer que andaba en bicicleta delante mío con la correa de un pequeño *setter* irlandés amarrada al manubrio. Aunque apenas conocía esta zona por las pocas noches que había paseado por los bares de Neukölln, no tuve que retroceder más que un par de veces antes de encontrar la calle que buscaba. El edificio de departamentos me era familiar porque alguna vez había buscado la dirección en Google Street View, pero ahí, por alguna razón, la fotografía estaba emborronada por una especie de moho digital verde y gris, como si la humedad del invierno berlinés se hubiera colado hasta el interior de la lente; hoy, en el sol de la tarde, el lugar se veía mucho más optimista.

Esperé un rato largo después de haber tocado el timbre del departamento, pero no hubo respuesta. No esperaba que la hubiera. Me quedé ahí parado hasta que salió un inquilino, y aproveché para colarme y subir por las escaleras, donde había en la pared una única etiqueta solitaria hecha con marcador negro que decía «KSM». En el cuarto piso encontré la puerta del departamento entreabierta. «¿Anna?», dije, y empujé la puerta.

Estaba sobre la cama, en la esquina más lejana de la habitación, con las rodillas pegadas al estómago, de tal forma que podía yo ver una cáscara de ajo que tenía pegada en el pulgar del dedo derecho. Traía puesto un chaleco gris y *pants*, y su cabello estaba tan enredado sobre la cara que al principio no estaba seguro de que tuviera los ojos abiertos. A su lado, sobre la almohada, como un gatito cilíndrico, estaba *Jar*.

—Deberías haberme dicho que vendrías —dijo con un tono adormilado.

—Intenté llamarte ayer. Tu teléfono estaba apagado.

—Presté mi cargador.

Miré alrededor. Salvo por los libros de fotografía apilados contra una pared, y uno o dos grabados posiblemente suyos pegados a la ventana, el estudio de Anna era bastante parco. No parecía, sin embargo, que fuera un recipiente que estuviera siempre vacío porque hubiera sido cuidadosamente sellado, como sucede con la mayoría de los departamentos rentados en Berlín por los artistas que uno conoce; más bien parecía un recipiente que alguna vez estuvo lleno, pero que tenía una gran cantidad de fugas. Quise apartar a *Jar* de ella, pero tampoco quería tocarlo, así que simplemente me senté en la silla giratoria cerca del escritorio.

—No deberías tener esa cosa en la cama —le dije.

—¿Por qué no?

—Puede darte ébola —lo único que sabía del ébola lo sabía por la película *Epidemia*.

—¿No crees que sea verdad lo que dice él acerca de la sangre que hay aquí?

—No estoy seguro —el cuello artrítico de la silla no giraba más que unos cuantos grados, así que tuve que hacerla girar con los pies hasta estar completamente de frente—. ¿Quiénes eran los «repartidores»?

—Ulrich y Tilman. La pareja de DJ's que viven arriba. Son dulces y siempre están aburridos. Ya tenían los uniformes. No sé por qué.

—¿Los hiciste que se lo robaran sólo para molestar a Pascal?

—No creo.

—Si es real, entonces tenemos que llamar a la policía y decirle que hay ébola en Neukölln. Si lo oculta y ellos se enteran, lo enviarán a la cárcel. Estamos en Alemania.

—Sea como sea, él puede avisarles.

—No si es falso. Estaría creando pánico a propósito de nada. Y de nuevo, a la cárcel.

No estaba convencido de que Anna supiera mucho del código legal alemán.

—¿Lo robaste para que Pascal tuviera que decir la verdad acerca de su obra?

Anna se estiró y se bajó de la cama como alguien que sale de un barranco. Me pregunté cuánto tiempo llevaría despierta.

—¿Sabes cómo se sentía estar en Londres, después de Pascal? —Se metió a la pequeña cocina, abrió la llave del agua y regresó bebiendo de una botella de plástico de Diet Coke llena de agua—. Como si toda la ciudad se hubiera convertido en una bodega para cosas como ésa —señaló el objeto robado sobre su almohada—. Como si hubiera apilado un millón de estos chingados tarros llenos de su sangre de mono y sus químicos cancerígenos y ocupara cada metro de espacio disponible hasta que no quedaba espacio para mí. Por eso me tuve que ir —miró alrededor de su estudio—. Sé que esto se ve patético. Sé que yo me veo patética. Pero te prometo, hasta hace un mes estaba bien, hasta que leí de la exposición. No puedo tolerar que esté cerca de mí.

—¿En serio te sigues sintiendo así? Han pasado dos años.

—Ah, jódete.

—Es un artista. Sabías que vendría por aquí en algún momento. Si no hubieras querido verlo nunca más, te habrías mudado a Hamburgo o algo así.

—Jódete, jódete, jódete —dijo, sin mucha emoción.

Hasta ahora nada en su relato explicaba por qué se había sentido compelida a llevarse a *Jar* a la cama. Recordé una noche, cuando estábamos en la escuela, que la hallé en su departamento con una botella de vodka y, de todas las cosas posibles, con un viejo cepillo de dientes de Pascal, intentando sacar el aroma de sus besos de los sedimentos mentolados atrapados entre las cerdas. En aquel entonces ella sabía, claro que lo sabía, que algo raro le había pasado. Emocionalmente, hasta antes de esa separación particular, siempre había sido fuerte, mucho más fuerte que yo, y alegre también, así que en esos meses el pozo de desesperanza estaba recubierto por una especie de incredulidad ante la profundidad de ese pozo; como cuando uno está intoxicado y en la mente comenta, con desapasionamiento de laboratorista, que nunca se habría uno imaginado poder vomitar tantas veces en un solo día. No veía yo nada de esa autoconciencia ahora.

—Tienes que regresarlo —le dije.

—No.

—Tienes que regresarlo. Si no por Pascal, por Jeremy. Está devastado. Y además, por Dios, también porque no sabes si hay ébola realmente ahí dentro y no deberías tener eso en tu departamento. Por favor. Luego nos vamos a cenar. Ni siquiera tengo que ir a la exhibición privada. Me encantaría verte. De una manera sensata.

Suspiró y echó la cabeza hacia atrás. Pensé que había fallado. Pero luego, después de otro trago de agua, se agachó para sacar unos *jeans* y unas chanclas de debajo de la cama. Cuando estuvo vestida, bajamos con *Jar* oculto en una bolsa de supermercado. El pavimento aquí estaba hecho de piedras lisas y pequeñas que me recordaban la piel de una lagartija, y las bancas afuera de los supermercados turcos empezaban a llenarse de personas que bebían cerveza.

—¿Cuánto tiempo se va a quedar? —me preguntó Anna. Hasta ahora no había pronunciado el nombre de Pascal.

—Lo que sobra del verano —le dije.

—¿Cerca de aquí?

—Me temo que sí. Está por aquí cerca.

Dimos la vuelta en una calle.

—¿Estás saliendo con alguien? —me preguntó—. ¿En Londres?

Yo miraba a dos mujeres, una estudiante y una diseñadora de joyas, con cualidades más o menos complementarias, de tal manera que si las juntara en una hoja de cálculo casi se sumarían para formar una novia posible.

Estaba seguro de que ambas pensaban lo mismo de mí. «No», le respondí y alcancé a ver la silueta de los pezones de Anna a través de su playera de algodón raído cuando volteé a mirarla. Sabía que esta tarde podía desenvolverse de distintas maneras, pero una de ellas era que no llegáramos a la cena y que nos despidiéramos sin ninguna expectativa especial de volvernos a ver, y que yo asistiera a la exhibición privada y al final terminara drogándome con Pascal y quizá con la asistente de Jeremy. Esa idea me sacudió toda precaución.

—Todo este tiempo, y yo que nunca supe por qué terminaron Pascal y tú —le dije.

Volteó a verme mientras caminábamos.

—¿De verdad quieres que te cuente?

—Sí.

—Pascal y Miriam estaban cogiendo —dijo secamente.

—¿Mi Miriam? —Lo que sentí principalmente en ese momento, y quizá eso decía mucho sobre mi edad, no fue sorpresa ni enfado, sino más bien una especie de fatiga anticipatoria ante la cantidad de tedioso mantenimiento psíquico que sabía que este nuevo conocimiento me exigiría durante los siguientes meses. Miriam había terminado conmigo porque yo era frío, o por lo menos eso decía. Recordé la noche en que los cuatro fuimos al bar después de que Pascal hiciera su primera venta, cuando puso su canción favorita de los Talking Heads en la rocola y por una hora completa me sentí genuinamente contento por él, de tal manera que, por una vez, no había un frasco invisible de jarabe tóxico ahí en la mesa entre nosotros, como una pinta de cerveza intocada.

—Sí. Mucho. Quiero decir, durante meses —dijo Anna. Luego añadió—: Creo.

—¿No estás segura? —dije.

—No.

—¿Sabes que estaban durmiendo juntos pero no sabes si lo hicieron mucho? ¿O no sabes siquiera si lo hacían? —Sabía que había algo risible en mi insistencia al utilizar una frase de tantas sílabas para describir un acto de dos sílabas.

—No sé si estaban durmiendo juntos. Pero si sí, lo hicieron mucho.

—No entiendo cómo es que esas son las dos opciones —le dije.

—Tenía... evidencia. No quiero recordar todo eso ahora.

—¿No es más probable que haya sido algo intermedio? ¿Que quizá sólo hayan dormido juntos una vez? —Yo podía lidiar con el hecho de que hubiera sido una sola vez.

Estiró el brazo con la bolsa de plástico.
 —No sabemos si aquí hay ébola o no, ¿cierto? Bueno, eso no quiere decir que el punto medio sea que lo que haya aquí sea virus de influenza.
 —No es lo mismo. No tiene sentido lo que dices.
 —¿Qué más te da, al final? «Fue hace dos años» —se detuvo—. No voy a regresar a la galería.
 A mis pies había un gorrión picoteando un pedazo sucio de pita.
 —Vamos, Anna, estamos a un minuto. El departamento de Pascal está ahí, y la galería está ahí adelante.
 —¿Está viviendo aquí?
 —Sí.
 —¿En qué piso?
 —Primer piso —dije—. Creo que ésa es su ventana.
 —¿No estás seguro?
 —No.
 Anna miró hacia la ventana, que estaba opacada por la sombra de un gran limonero plantado donde estábamos parados. Entonces sacó a Jar de la bolsa y calculó su pesó con la mano. Y yo no hice nada por detenerla mientras se echaba para atrás, apuntaba y lo lanzaba •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE PABLO DUARTE



Escuchar a los perdidos

DENISE RILEY

Sigo buscando a los perdidos — buscando incansablemente. «Murieron» no es punto final en la sintaxis de la vida a la que pertenecieron, no *pertenecen* — reanimarlos sin importar que los aún vivos den la espalda, indiferentes. El viento se pliega y el mar se torna de un rojo azulado a azul rojizo: en los surcos del agua caen las cenizas de quien fuera más firme que estos elementos. Lo denso de algo que sobrevive, que allí permanece, insulso. Su dueño se ha ido y el idiota no aúlla más, mientras yo estoy inquieta cual oído locuaz. El calor primaveral, las frescas hojas doradas del cerezo se abren y brillan — para dialogar con la penumbra, tú mismo convertido en sombra. El alma de los muertos es el espíritu del lenguaje: escuchas su fulgor dentro de la expresión del pensamiento.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE JORGE PÉREZ

LISTENING FOR LOST PEOPLE

Still looking for lost people — look unrelentingly. / «They died» is not an utterance in the syntax of life / Where they belonged, no *belong* — reanimate them / Not minding if the still living turn away, casually. / Winds ruck up its skin so the sea tilts from red-blue / To blue-red: into the puckering water go his ashes / Who was steadier than these elements. Thickness / Of some surviving thing that sits there, bland. Its / Owner's gone nor does the idiot howl — while I'm / Unquiet as a talkative ear. Spring heat, a cherry / Tree's fresh bronze leaves fan out and gleam — to / Converse with shades, yourself become a shadow. / The souls of the dead are the spirit of language: / You hear them alight inside that spoken thought.

Charles TOMLINSON

HALCONES

Los halcones, que se ciernen y llaman uno al otro
en el aire, parecen remecidos
a demasiada altura en el viento ascendente
para el apego terrenal de nuestro mundo
pero la sensación compartimos con ellos
que la estación nos trae, de todo
lo que la luz creciente promete exigir de
la obstinación de marzo. Son pareja
como los de su especie, y sus chillidos
son chillidos de amante, y aunque no
podemos descifrar lo que se dicen,
cautivos del llamado vamos tras de su vuelo
y subimos adonde no es dable ir por el aire

HAWKS

Hawks hovering, calling to each other / Across the air, seem swung / Too high on the risen wind / For the earth—lung contact of our world: / And yet we share with them that sense / The season is bringing in, of all / The lengthening light is promising to exact / From the obduracy of March. The pair / After their kind are lovers and their cries / Such as lovers alone exchange, and we / Though we cannot tell what it is they say, / Caught up into their calling, are in their sway, / And ride where we cannot climb the steep / And altering air, breathing the sweetness / Of our own excess, till we are kinned / By space we never thought to enter / On capable wings to such reaches of desire.

altísimo que cambia, aspirando lo dulce
de nuestro propio exceso, hasta ser sus afines
por ámbitos que nunca pensamos penetrar
con alas competentes en zonas tan remotas del deseo.

CALAVERA DE TIGRE

Congelada en su mueca, cavernosa amenaza,
el ataque es aún su único fin;
tómala entre las manos y te enseñará el peso
que aquel impulso de matar acarrearía.

Pronto acepta la mente una verdad a medias.
Yace esta caparazón sin la memoria de su paz saciada,
su reposo bestial y relajado orgullo
en la ecuanimidad del sol y de las hojas,

donde ser tigre es
moverse entre lo incierto con paso ágil y firme:
cuán poco pueden estas fauces armadas y desnudas decir
de la fiera viviente.

TIGER SKULL

Frozen in a grimace, all cavernous threat, / onslaught remains its sole end still: / handle it, and you ate taught the weight / such a thrust to kill would carry. // The mid too eagerly marries a half truth. This carapace / lies emptied of the memory of its own sated peace, / its bestial repose and untensed pride / under the equanimity of sun and leaf. // where to be tiger is / to move through the uncertain terrain supple-paced: / how little this stark and armoured mouth can say / of the living beast.

EN MARZO

Estos días secos, brillantes del invierno,
en que tanta luz toma la negrura
del cuervo, las sombras del seto
manchan de tinta, por mitad, la ruta
donde la hoja dentada del cuchillo
de la luz las devora; su linde vigilada
destella en todas partes, por doquier detenida
por las ramas desnudas, por las rajadas
oscuras en los muros agrietados
la sombra lateral de casa y de granero, de una parva
que a la mitad cortada cubre el suelo
con flecos de oro pálido, aliados a la luz:
y cerniéndolo todo, negro acorde lustroso,
brillante sombra en vuelo, el cuervo asciende.

VERSIONES DEL INGLÉS DE MANUEL J. SANTAYANA

IN MARCH

Those dry, bright winter days, / When the crow's colour takes to itself /
Such gloss, the shadows from the hedge / Ink-stain halfway across / The
road to where a jagged blade / Of light eats into them: light's guarded fron-
tier / Is glittering everywhere, everywhere held / Back by naked branchwork,
dark / Fissuring across the creviced walls, / Shade side of barn and house, of
half-cut stack / Awing the ground, in its own despite / With flecks of pallid
gold, allies to light: / And over it all. A chord of glowing black / A shining,
flying shadow, the crow is climbing.

Mimi KHALVATI

PLAZA DE LOS REMEDIOS

La infantil geometría de la plaza:
el quiosco octagonal en el centro y el círculo que forman

las mesas de café y las sillas en torno, y un círculo exterior
de troncos bifurcados, sus maletas que están repletas de hojas,

las bancas, las terrazas, las ventanas que piden formar parte del conteo
—lo cual recuerda escuadras, reglas y compases,

transportadores transparentes con cabezas que inclinan
no ángulos sino tiempo, detenido en el aire impalpable.

La escena es apacible como un nacimiento navideño y, más allá
de esta sencilla geometría, montañas inmensas, sin medida;

PLAZA DE LOS REMEDIOS

It's the childlike geometry of the square — / the octagonal bandstand in
the centre, the ring // of café tables and chairs around it, the outer ring / of
bifurcating trunks, their packed suitcases of leaves, // benches, balconies,
windows that ask to be counted — / that calls to mind set squares, rulers,
compasses, // see-through protractors and the head bent over / no angle but
time's, arrested in the impalpable air. // The scene is as mild as a nativity
and beyond this / simple geometry, immense, immeasurable mountains, //
a stormy Atlantic you can hear at night, snoring / like a sleeping leviathan. I

un tempestuoso Atlántico que se oye de noche mientras ronca como si fuera un leviatán dormido. Me gustaría tener una vida pequeña.

Me gustaría tener un hijo que tomara mis manos en las suyas y, mientras caminamos hacia atrás, me fuera conduciendo poco a poco

al final de una calle adoquinada y una puerta se abriera; y una hija que, al tomarme las manos de entre las de mi hijo, me ayudara a cruzar el umbral.

BAJO LA VID

Yo debería, sí, vivir bajo la vid,
con manchas en mis pies y un polvo dulce y seco

cantando a la sequía y al calor. Mira la pila
de escombros que rodea las raíces, las hojas secas y enrolladas,

los hormigueros que adivino. Mira
la flor caída en tierra, de un amarillo descascarillado;

escucha las avispas, las abejas. Y la vid que se halla
sobre mí, esa vid que tiene olor a nada,

no da más que la música de su nombre, el recuerdo
de una terraza que olvidé hace mucho.

would like a small life. // I would like a son who takes both my hands in his
/ and, walking backwards, inches me towards the end // of a cobbled street
where a door opens and a daughter, / taking my hands from his, helps me
over the doorstep.

UNDER THE VINE

Yes, I should be living under the vine, / dapple at my feet and the sweet dry
dust // singing of drought, of heat. Look at the pile / of rubble round the

Bajo parvadas, sí, de golondrinas que repiten —debemos
creer en ello— el final,

el final, se diría el final de un verano
tan largo que no sabe de meses ni semanas.

Yo debería, sí, ocultarles mi dicha,
bajo la vid, a aquellos que la envidian.

LO QUE ERA

Era la alberca y eran las sombrillas azules,
el toldo azul. Era el azul y blanco

del juego de ajedrez a escala real en la terraza, el muro de jazmín.
Eran, codo con codo, el caqui y la palmera,

como si fueran dos profetas sabios, y entonces el paisaje sumergido
se alzó, las golondrinas que dieron vuelta al valle.

Eran la maquinaria de la antigua prensa de aceitunas,
los silencios y voces que llamaban desde su interior.

roots, curled dry leaves, // little ant homes I can't see. Look at / the flower
fallen in the dirt, flake yellow, // listen to the wasps, the bees. And the vine
/ above me, the vine that smells of nothing, // yields nothing but the music
of its name, / the memory of some long-forgotten terrace. // Yes, under a
flock of swallows that repeat / — because we have to believe it — the end,
// the end, nearly the end of a summer / so long it knows neither month
nor week. // Yes, I should keep my happiness hidden, / under the vine, from
those who envy it.

Era el agua que hablaba. Era esa mujer
que leía apoyando la cabeza, de lentes;

pila de leña bajo la escalera volada,
neblina, las montañas que dábamos por hecho.

Eran una manguera de joroba azul y las avispas
vivientes que nadaban en la superficie. Eran las chimeneas.

Era el sueño. Era no tener madre,
padre ni madre que me consolaran.

VERSIONES DEL INGLÉS DE HERNÁN BRAVO VARELA

WHAT IT WAS

It was the pool and the blue umbrellas, / blue awning. It was the blue and white // lifesize chess set on the terrace, wall of jasmine. / It was the persimmon and palm side by side // like two wise prophets and the view that dipped / then rose, the swallows that turned the valley. // It was the machinery of the old olive press, / the silences and the voices in them calling. // It was the water talking. It was the woman / reading with her head propped, wearing glasses, // the logpile under the overhanging staircase, / mist and the mountains we took for granted. // It was the blue-humped hose and the living wasps / swimming on the surface. It was the chimneys. // It was sleep. It was not having a mother, / neither father nor mother to comfort me.

Michael AYRES

DISOLUCIÓN EN MERCURIO

Siempre es nuevo, e incluso nuestro aburrimiento es nuevo, aunque no lo vemos de ese modo.

Una cierta inquietud entre los átomos, una ráfaga de viento seco y tibio en el otoño, un crujir de hojas caídas a nuestros pies.

El esplendor de los mecanismos es sin duda impresionante, y aun así no alcanzamos a atisbar la escala, ni tampoco podemos verificar los detalles.

Nos damos media vuelta sin quererlo y, sin quererlo también, volvemos otra vez para echar una última mirada.

Puesto que una astilla del instante está enterrada en el corazón de todas las cosas, no vendremos de nuevo a este lugar.

DISSOLUTION BY MERCURY

It is always new, and even our boredom is new, though we do not see it that way.

A certain unrest among the atoms, a gust of dry warm air in autumn, a scratching of fallen leaves at our feet.

The grandeur of the workings is certainly impressive, and yet we can't quite grasp the scale, and neither can we verify the details.

We turn away reluctantly and, reluctantly, too, turn back to take one last look.

Because a splinter of the moment is buried at the heart of all things, we will not come to this place again.

MAPA, NO DEL PERÚ

Llevas contigo el agua que necesitas | para ahogarte | Píldoras brillantes, barnizadas como el lomo de un escarabajo | El poder del sol en el siguiente | camino que tomes | Sin esperar | la explicación de la luna | Todas las mulas, a un tiempo | se recuestan y desparraman su carga | las montañas | se vacían, los | caminos polvorientos | devueltos a su | verdadera condición | como hilos de nuevo | cuelgan y | todo a su alrededor son cortes | a veces una promesa | una amenaza a veces

Tenía tanta soledad en sus ojos | No sabías lo que cargaba | Concentrarse en los siguientes | pasos necesarios | sin mirar atrás, hacia | los últimos pasos dados | ni hacia adentro donde | ningún paso | se forma todavía | Manejar de bajada la montaña | agotado el efecto de las drogas y las venas pidiendo todavía | Darse cuenta de repente | de que la soledad no le pertenecía a ella | sino a ti | El tren salió | hacia innumerables | días más | Guardaste tus huellas en un bolso | y era verano, te tendiste | sobre la hierba, y sobre ti | la luna se movió despacio con su carga de mareas

MAP, NOT OF PERU

Carrying the water you need with you | for drowning | Bright pills, lacquered like a beetle's back | The power of the sun in the next | path you take | Not waiting for | the moon's explanation | At once, all the mules | lie down and | spill their burdens | the mountains | grow less busy, the | dusty roads | sent back to their | real status | as threads again | hang and | cutting is all around them | sometimes a promise | sometimes a threat

There was such solitude in her eyes | You didn't know what she carried with her | Thinking outwards to the next | steps needed | not backwards to the | last steps taken | not inwards where | no steps | form, yet | Driving down a mountain track | the drugs worn out and the veins still asking | Suddenly realising | the loneliness didn't belong to her | but to you | The train went off | into innumerable | other days | You tucked your footsteps in a bag | and it was summer, you lay down | on the grass, and over you | the moon moved slowly with its haul of tides

BOLSA DE SOMBRAS

Agarra una de la bolsa llena de sombras | cárdigan, cadmio, un campo de amapolas rojas | todos los huesos están ahí para ser ordenados más tarde | y las hierbas cantan | Muy calmadas, las nubes, en la tumba resplandeciente del río | Devoramos nuestra comida, corremos a ver la película del verano | la lluvia nos reúne | Por la hendidura, los suaves sacos de los nombres dejan escapar | cacahuates, nueces de la india, papas | Lo llamamos muerte, ¿qué es?

Brueghel debería ponerse sus mejores zapatos para ti | prepararse bien, conocer el peso del cabello | poner al día su perspectiva | El arte llama a las pequeñas Troyas de los bostezos, de las bocas | Qué piensan los extraños | cuando miran por la ventana del tren | paisajes de altos álamos, setos, trigales | el sol fijo | avefría | Nunca sabremos, al montón de | lo que no sabemos | se añadirán estas cosas | el alcance de las semillas, el número de los días | lo que hace el río cuando deja de brillar

VERSIONES DEL INGLÉS DE DANIEL SALDAÑA PARÍS

BAG OF SHADOWS

Pick out one from a bag full of shadows | cardigan, cadmium, a field of red poppies | all the bones are in place for a later arrangement | and the grasses sing | So calm, the clouds, in the shining grave of the river | We bolt our food, run for the summer blockbuster | the rain gathers us | Slit, the soft sacks of names, out slip | peanuts, cashews, potatoes | We call it death, what is it?

Bruegel should put on his best shoes for you | prepare well, know the weight of the hair | brush up on his perspective | Art calls out the tiny Troys of yawns, of mouths | What are the strangers thinking | as they gaze from train windows | landscapes of tall poplars, hedgerows, wheat | still sun | lapwing | We'll never know, to the heap of | what we do not know | we'll add these things | the reach of the seeds, the number of the days | what the river does when it stops shining

Pascale PETIT

RETRATO DE MI PADRE COMO AFICIONADO A LAS AVES

El hombre con un aviario —el único
al que siguen los gorriones mientras arrastra sus pies,
ayudándolo con las caricias de sus alas.
Aquél a quien un ruiseñor da serenata
sólo porque sufre, ése es el padre
que elijo, no el hombre
que clava puntas al rojo vivo en sus ojos
para que sus canciones se escuchen por millas.
No es del tipo que ata sus alas. No.
El ruiseñor de mi padre languidecerá por él
cuando muera. Mi papá
con un chipe en cada hombro
y un pardillo en su cabeza, el solitario
al que incluso los cuervos le parlotean.
Él no corta los nervios de sus lenguas
para que canten más dulce.

PORTRAIT OF MY FATHER AS A BIRD FANCIER

The man with an aviary — the one / sparrows follow as he shuffles along, /
helping him with caresses of their wings. / The one a nightingale serenades /
just because he's in pain — that's / the father I choose, not the man / who
thrusts red-hot prongs in their eyes / so their songs will carry for miles. / He
is not the kind to tie their wings. No. / My father's nightingale will pine for
him / when he dies. My Papa / with a warbler on each shoulder / and a linnet
on his head, the loner / even crows chatter to. He does not / cut the nerves of

Cuando el camachuelo de mi padre
tiene un mal sueño, sólo su voz puede calmarlo.
La abubilla se calienta en su estufa.
Salta en el aire cuando él se levanta
y se frota el pecho contra su cara.
Puede saber de qué humor está él
con una sola mirada y elevará su cresta
con alarma si Papá lucha por respirar.
El pinzón de mi padre puede traerle
todas las canciones del bosque.
Él no pega sus párpados
para que cante día y noche.
No hace que los canarios trinen tan fuerte
que las ramitas de sus pulmones estallen.
Estoy segura de esto, pienso que soy sólo
una onza en su puño.

De *Fauverie* (Seren, 2014)

HORMIGAS BALA

*Imagina, dice mi padre, cómo sería si
hubieras crecido conmigo. Cuán rápido*

obedezco, entrando a la cabaña de los mayores
donde él es el maestro del rito. Está saqueando

their tongues / so they will sing sweeter. / When my father's bullfinch has a bad
dream / only his voice can calm it. / The hoopoe warms itself on his stove. / It
leaps in the air when he wakes / and rubs its breast against his face. / It can tell
what mood he's in at a glance / and will raise its crest in alarm / if Papa strug-
gles for breath. / My father's chaffinch can bring him / all the birdsong from
the wood. / He does not glue its eyelids / shut so it will sing night and day. /
He does not make canaries trill so loud / that the tiny branches of their lungs
/ burst. I am sure of this, though I am just / an ounce in the fist of his hand.

BULLET ANTS

*Imagine, my father says, what it would be like / if you'd grown up with me. How
quickly // I obey, entering the elders' hut where / he's the master of ritual. He's*

los nidos donde las hormigas hembra trabajan, sus manos
 llegan profundo en sus cámaras. Él requiere
 cada cazadora para la esterilla de mimbre —mis Dianas—
 sus tórax atados, piernas y antenas moviéndose.

Oh, las de las pinzas de garfio, mis amazonas,
 sus mandíbulas que pueden arrastrar a una
 avispa halcón por el sendero, que pueden llevar una gota
 de agua a su reina sin derramarla.

Lo siguiente que hace Padre es sumergir la esterilla
 de hormigas en una infusión luego sopla humo de cigarro sobre ti.

Puedo oír cada clic de su armadura,
 el zumbido comunitario elevándose en un aullido,
 el estímulo de las feromonas como el crujido del fuego
 cuando él las presiona contra mis pechos nacientes
 y doscientos piquetes se me clavan al mismo tiempo.
Imagina, dice mi padre. Y lo hago.

De *Fauverie* (Seren, 2014)

plundered // the nests where girl-ants work, his hands / deep in their chambers.
 He's strapped // each huntress into the wicker mat — my Dianas — /their
 thoraxes tied, legs and antennae waving. // O hook-clawed ones, my Amazons, /
 your jaws that can drag a hawk wasp // down the path, that carry a water drop /
 to your queen without spilling it. // What Father does next is to dip the ant mat
 / into a brew then blow cigar smoke over you. // I can hear every click of your
 armour, / the communal buzz that soars to a shriek, // the rouse of pheromones
 like the crack of fire / as he presses you against my growing breasts // and two
 hundred stingers stab in unison. / *Imagine*, my father says. And I do.

LO QUE EL AGUA ME DIO (VI)

Así es como es al final:
 yo, tendida en mi baño
 mientras las aguan rompen,
 mi piel reluciente con el amnios,
 rayos de luz estelar.

Y las aguas siguen rompiendo
 mientras yo doy marcha atrás a mi cuerpo.

Mi vida danza en la superficie plateada
 donde el cacto florece.

El techo se abre
 y yo floto en llamas.

La lluvia me agujonea como espinas. Tengo un velo de vapor.

Me siento, rígida, mientras los rayos de sol me abrazan.

Agua, eres un lazo en el vestido de novia
 me resbalo de cabeza, dando a luz a mi muerte.

Te llevo ajustadamente mientras ardo,
 no me hagas regresar.

De *What the Water Gave Me: Poems after Frida Kahlo* (Seren, 2010)

VERSIONES DEL INGLÉS DE LUIS ALBERTO ARELLANO

WHAT THE WATER GAVE ME (VI)

This is how it is at the end — / me lying in my bath / while the waters break, /
 my skin glistening with amnion, / streaks of starlight. // And the waters keep on
 breaking / as I reverse out of my body. // My life dances on the silver surface /
 where cacti flower. // The ceiling opens / and I float up on fire. // Rain pierces
 me like thorns. I have a steam veil. // I sit bolt upright as the sun's rays embrace
 me. // Water, you are a lace wedding-gown / I slip over my head, giving birth to
 my death. // I wear you tightly as I burn — / don't make me come back.

#25

al no ser considerado un hombre
entonces podría ser cualquier cosa, un asesinato azul
un año entero, un comentario, algunas mujeres
del pasado —soplando a través de nuevo
sin llevar nada—, un campeón, un cinturón
amado como un vientre arponeado
que se deja en el lugar del manto en el hecho
un fuego —libros que se dejan atrás, en el baño
aquí te mira con un rubor de váter
una antorcha que quema —muerte de una pila
la luz roja envuelve una astilla, al crecer
era dos personas, todo fiestas, divor-
ciándose despacio y con dolor y menguadas

#25

thought of as not a man / then it could be anything, blue murder / a whole
year, a remark, some women / from the past — blowing through again /
carrying nothing — a champion, a belt / loved as a speared belly / left on the
mantle place in the event / a fire — books left behind, in the toilet / here it
looks at you with a flush / a torch that burns — a death of battery / the red
light enfolds a stick, growing / it was two people, all parties, getting / divorced
slowly and painfully and diminished

#52

casabel, así que estoy ofendido, cual serpiente
¿qué sentido tiene sin una conciencia de la conciencia?
¿es el uno que no puede escuchar? cómo que esto es un pie
para no haber devuelto una carta
manuscrita sino para practicar la escucha en la ciudad
si no fuera un libro de contabilidad de insignias en degradación
& las detonaciones de impulsos de las gargantas de los idiotas
del ruido, como un bebé que nace con un cordón alrededor del cuello
no es triste, diríase, ser macizo — un sonido tanto
más enorme cuanto que ha crecido desde una minucia

la ciudad estrangula un sonido de moribundia
cuando sólo está exhausta

VERSIONES DEL INGLÉS DE MARIO DOMÍNGUEZ PARRA,
MARÍA MONSERRATH PÉREZ CARBALLO, KURT POLSCH
Y AMANDA DE LA GARZA

#52

rattle, so I am offended, like a snake / what use is without a mindfulness
of mindfulness? / is the one cannot listen? how this is a foot / to not have
returned a handwritten / letter but to practise listening in the city / were it
not a ledger of badges being lowered / & detonations of impulses from the
throats of idiots / of noise, like a baby being born with a cord around its neck
/ not sad, it would be said, to be massive — a sound all the / more enormous
as it has grown from a tiny thing // the city strangles a sound of dying / when
it is merely tired

Chrissy WILLIAMS

ATAQUE DE UNICORNIO ROBOT¹

La posibilidad se revienta como un caballo
lleno de luz, acelerando
hacia una estrella. Explosión. Presiona
<x> para hacer que tus sueños
se estrellen contra una roca. Muerte.
Campanillas diatónicas de alegría.
Quiero estar contigo.
Deja que los delfines vuelen a tiempo.
Nada a través del aire, salta
más allá del sentido, más allá del pecado y luego
presiona <z> para perseguir tus sueños
otra vez. *Siempre. Armonía. Arriba,*

¹ *Robot Unicorn attack* es un videojuego de plataforma desarrollado por Spiritonin Media Games en el año 2010. En él, el jugador controla a un unicornio robot que libra diversos obstáculos al tiempo que recolecta hadas y destruye estrellas de cristal. La música del juego es un *remix* de la canción «Always», de la banda británica Erasure. Las partes del poema en cursivas hacen referencia a la letra de la canción. (N. del T.).

ROBOT UNICORN ATTACK

Possibility bursts like a horse / full of light, accelerating / into a star.
Explosion. Hit / <x> to make your dreams / crash into stone. Death. /
Diatonic chimes of joy. / *I want to be with you.* / Let dolphins fly in time. /
Swim through air, leap / past sense, past sin and then / hit <z> to chase

choca tu corazón de estela arcoíris
de nuevo. Otra vez. ¡Otra vez, otra vez!
Quiero estar contigo cuando
la fantasía se haga posible.
Quiero estar contigo cuando
los unicornios robot ya no lloren nunca y golpeen estrellas
que dóciles de amor, colapsen.
Cuando sólo el amor quede.
Armonía. Sin vergüenza.

EL OSO DEL ARTISTA

Le pedí al artista que dibujara un corazón y en lugar de eso dibujó un
[oso.
Le pregunté: «¿Qué clase de corazón es éste?», y dijo: «No es para nada
[un corazón».
Le pregunté: «¿Qué clase de oso es éste?», y dijo: «No es un oso
[tampoco».
Le pregunté: «¿Qué clase de artista eres, entonces?», y dijo:
«Uno que existe para poner osos en tu cabeza, que existe
para poner ideas en tu cabeza en lugar de osos, que desconfió de
[cualquiera
que dice conocer qué tipo de lugar es el corazón, la cabeza,
cómo debería lucir, de qué tamaño, la distancia de frenado, etc.
y mientras me dejes existir para poner osos en tu cabeza
yo estaré, porque las noches son cada vez más cortas y estamos cansados,
estamos tan cansados, y todos podríamos usar un oso de vez en cuando,
todos podríamos usar un oso salvaje, aunque puedan ser peligrosos
y no haya nada peor que un oso en la cara, cuando rompe—
recuerda siempre cómo tu oso rompe
contra la orilla, la orilla, la orilla».

your dreams / again. *Always. Harmony.* Up, / smash goes the rainbow-trailing
/ heart again. Again. Again, again! / *I want to be with you when / make-believe*
is possible. / I want to be with you when / robot unicorns never cry, hit / stars
collapse in quiet love. / When there is only love. / Harmony. No shame.

ODISEA DE HOJALATA

para @Cmdr_Hadfield,² que compartió en línea su versión
de «Space Oddity» un día antes de regresar a la Tierra
proveniente de la Estación Espacial Internacional

No es sólo porque es buena.
Es *el hecho* mismo. Ese paisaje.
El hecho de que eso exista como paisaje
y él exista para mostrárnoslo.
Comprendí eso aquella mañana
al contemplar la Tierra en pantalla completa,
mi cabeza aún en la almohada, viendo
la música de los humanos, los continentes brillantes,
todas nuestras revoluciones desde lo alto.

2 Chris Hadfield (1959), primer astronauta canadiense en caminar en el espacio. En 2013, a bordo de la Estación Espacial Internacional, realizó una versión de «Space Oddity», de David Bowie, para posteriormente subirla a su canal de YouTube. (N. del T.).

THE BEAR OF THE ARTIST

I asked the artist to draw me a heart and instead he drew a bear. / I asked him, «What kind of heart is this?» and he said, «It's not a heart at all.» / I asked him, «What kind of bear is this?» and he said, «It's not a bear either.» / I asked him, «What kind of artist are you anyway?» and he said, / «I am the one who exists to put bears in your head, who exists / to put ideas in your head in place of bears, who mistrusts anyone / who tells you they know what kind of place the heart is, the head, / how it should look, what size, what stopping distances, etc., / and as long as you keep me existing to put bears in your head / I will, because nights are getting shorter, and we're all tired, / we're all so tired, and everyone could use a bear sometimes, / everyone could use a wild bear, though they can be dangerous / and there's nothing worse than a bear in the face, when it breaks— / always remember how your bear breaks down / against the shore, the shore, the shore.»

No necesito a un dios que mire hacia abajo,
pero la sensación de que alguien pudiera existir
en lo negro después del azul,
en lo negro detrás del velo de la luz del día—
encontré algo reconfortante en esa vista,
como si al fin, en verdad, entendiéramos
que no se trata sólo de espacio vacío.

VERSIONES DEL INGLÉS DE LUIS EDUARDO GARCÍA

TIN CAN ODYSSEY

for @Cmdr_Hadfield who posted his version of «Space Oddity» online
the day before returning to Earth from the International Space Station

It's not just because it's good. / It's the *fact* of it. That view. / The fact that it exists as a view / and he exists to show it to us. / I woke up to it that morning, / stared at the Earth on fullscreen, / head still on my pillow, watching / the human music, lit continents, / all our revolutions from above. / I don't need a god looking down, / but the feeling that anyone could exist / in the black beyond the blue, / in the black behind the veil of daylight— / I found that view reassuring, / as if we finally, really, knew / it wasn't just empty space.

Himno nacional

INUA ELLAMS

La semilla de mango
(que escondiste en un rincón
bajo el piano de cola
en la habitación trasera de la casa
en la que naciste
sobre la esquina de Joy Avenue
en un cálido suburbio con vista
al tráfico de la carretera
bufando hacia el norte del aeropuerto
con sus vuelos distantes sobre
el mar revuelto, veleros, yates
y cruceros ahora siluetas

NATIONAL ANTHEM

The mango seed / (you hid in the left corner / under the grand piano / in the back room of the house / in which you were born / on the corner of Joy Avenue / in a warm suburb overlooking / a highway's traffic / chugging north toward the airport / for long distant flights over / choppy waters, sail boats, yachts / and ocean liners now silhouettes / in the picturesque sunset / where

en el ocaso pintoresco
donde aterrizas y ruedas
hacia el frío, calles de aguanieve
de barrios grises
y edificios delgados
chirriando con escaleras metálicas
y apartamentos estrechos
como venas que quieres abrir
sobre el piso del cuarto húmedo
en un rincón
donde el teclado tintinea
nuestro himno nacional)
seguirá creciendo cuando regreses.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE LUIS EDUARDO GARCÍA

you land and taxi out / to cold, snow-slashed streets / of grey neighbourhoods / and slim buildings / creaking with metal stairs / and small apartments tight / as veins you want to pry open / on the damp bedroom floor / in the right corner / where the keyboard tinkles out / our national anthem) / will still grow when you return.

Mark WALDRON

EL MAR

El hombre y su perro pequeño interpretaban el baile arrastrando los pies. Vestía un traje arrugado diseñado para evocar el mar, su cara fingida también, era azul grisácea, y su boca, una húmeda cavidad que enunciaba los crujientes sonidos del mar como *pescado*, *cangrejo* y *anémona*. Su cabello era blanco y peinado al estilo de la espuma. El hombre y su perro se movían con determinación hacia el público, luego se detenían y regresaban de nuevo como lo hacen las olas. Él comprendía su papel, pero el pequeño poodle blanco con su traje azul sólo lo seguía, como las olas ciegamente siguen a sus predecesoras hacía el hartazgo de la costa.

THE SEA

The man and his small dog performed their shuffling dance. / The crinkly suit the man wore was designed to mimic the sea, / his made-up face too, was greyish blue and his mouth, a wet / cave that uttered the crunchy sounds of the sea as well as *fish* / and *crab* and *anemone*. His hair was white and coiffed in the / style of foam. The man and his dog moved purposefully / towards the audience then paused and reversed back again / in the fashion of waves. He comprehended his role but his / little white poodle in its blue coat only followed, as waves / blindly follow their predecessors towards a jaded shore. // On holiday last month I was entertained by the action / of the actual sea. Each wave that broke upon the rocks / at Morte Point was its own show. Each wave struck its pose / and then withdrew, grand and throw-away, tossed off

El mes pasado, en las vacaciones, me entretuve con el mecanismo real del mar. Cada ola que rompía contra las piedras en Morte Point era en sí un propio espectáculo. Cada ola ponía su pose y luego se retiraba, majestuosa y desechable, quitándose pronto con la indiferencia de un acto bien ensayado, pero siempre fresco y osado —o así me parecía— en su improvisada calidad. La variación era infinita y ridícula, y había un sabor distintivo y nuevo en todas las salpicaduras, además de un constante sentimiento de que algún truco fraudulento se [llevaba a cabo, un simulacro artificial de un significado revelador.

SÍ, ADMITO QUE COMÍ

Ese alguna vez fresco y denso huevo que un día se hubiera convertido en un inteligente ganso dorado.

Lo cociné en el sartén hasta que se fundió en una aguada yema,

y luego lo bebí veloz, ese radiante amarillo, lo tragué y sentí que empezaba a consumirme,

mi lengua, encías y dientes, cuyos residuos luego exhalé como humo. Lo sentí descender

/ with the nonchalance of a well-rehearsed performance, / yet always fresh and daring (or so it seemed to me) in its / improvised quality. The variation was infinite and ridiculous / and there was a distinct new-agey flavour to the whole splash, / as well as a consistent sense of something magically bogus, / a contrived simulacrum of revelatory meaning.

YES I ADMIT THAT I HAVE ATE

that once cool and heavy egg that would / one day have hatched a clever goose of gold. // I cooked it in a pan until it smelted from a hard / into a runny yolk, // and then I promptly drank the molten yellow, / gulped it down and felt it start to burn away // my tongue and gums and teeth whose residue / then blew away as smoke. I felt it coursing down // my roasting throat, through the

por mi ahumada garganta, hasta el garabato
de mis vísceras ulceradas,

por todo el camino hasta mi ruidoso ano
del que fluyó y goteó y se esparció

húmedo excremento metálico alrededor de mis nalgas
y testículos cauterizados, antes de que lentamente endureciera.

Más tarde, una vez que morí del dolor,
diluí mis huesos y carne:

sumergí mi cuerpo en ácido hasta que no quedó nada,
sólo esa brillante mortaja, esa sola rebaba

zigzagueante y dorada que se yergue en su pedestal,
exhibida como si bien describiera a un idiota.

TODOS MIS POEMAS SON PUBLICIDAD PARA MÍ

Cuando era joven no había nada exactamente estúpido
sobre el mundo; de hecho en los buenos viejos tiempos

estaba el estira y afloja del asunto, la manera en que se encumbró
como una roca, jalaba digamos en gracia,

squiggle / of my blistered viscera, // all the way beyond my screaming shitter /
from which it oozed and swarmed and spread // wet metal excrement about
my seared balls / and buttocks, before it slowly made to thicken. // And once
I'd died of pain, then some time / afterwards I ate away my flesh and bone: //
I sank my corpse in acid till no bit of it remained / but just this shiny wind-
ing cast, this meandered // single golden sprue that rises from its stand, / and
displayed like this so well describes a fool.

ALL MY POEMS ARE ADVERTISEMENTS FOR ME

When I was young there was nothing exactly stupid / about the world; In fact,
in the good ol' days // there was the thump and the tug of it, the way it heaved
itself / like a stone, yanked so to speak in glory; // the way it fell up, crushed

la forma en que se taló y trituró y trituró de nuevo
renovándose una y otra vez, más fuerte y dulce

la forma en que miró su propia cara caer entre sus dedos
como si su cara fuera un puñado de monedas de oro

Creo que pude haber llegado al meollo de todo
al elevarme, una corriente que me levó consigo

De hecho sé que lo hice (fuiste parte de ello, por cierto)
y el cielo, bueno, ¿por dónde empezar?

El cielo era adulto, no imbécil o más o menos o afeminado
¿Lo superé?

¿Lo bebí, de un tiro, le di la vuelta?
¿Me metí y lo ahuyenté desde dentro?

Perdona, pero camino al trabajo esta mañana
con todo y que el sol ardía y los árboles estaban de pie

yo estaba en el apocalipsis. La muerte no es
lo que piensas que es, de hecho es lo que yo creo que es.

VERSIONES DEL INGLÉS DE JORGE PÉREZ

up, and then crushed up again, / getting newer and newer, louder and sweeter;
// the way it watched its own face fall between its fingers / as though its face
were a handful of gold coins. // I think I might have known the whole drag of
everything / going upwards, a tide that pulled me with it. // Actually, I know
I did. (You were part of all this by the way). / And the sky, well, where to be-
gin? // The sky was so adult, not imbecilic or thin or so-so or girlish. / Did I
outgrow it? // Did I drink it, shoot it, find a way round it? // Did I get inside it
and drive off in it? // Forgive me, but on my way to work this morning, / even
though the sun was on fire and the trees were up, // I was in the apocalypse.
Death is not what you think it is. / It's actually what I think it is.

EMILY CRITCHLEY

HOLA POEMA

Hola poema
Eres costoso

Hola poema
Ya no recuerdo

Hola poema
Compartimentando el silencio

Hola poema
Ser mamá significa romper —

Hola poema
Ya no quepo dentro de ti

Hola poema
Ya no cabes dentro de mí

Hola poema
¡Te echo de menos!

HELLO POEM

Hello poem / You are expensive // Hello poem / I cannot remember // Hello poem / Compartmentalizing the silence // Hello poem / To be a mama means breaking off — // Hello poem / I no longer fit inside you // Hello poem / You no longer fit inside me // Hello poem / I miss you! // Hello poem / Do you

Hola poema
¿Tú me echas de menos?

Hola poema
Eres incomparable-hermoso

Hola poema
Viejo amigo

Hola poema
La otra noche estuve sola. Tú estabas lejos.

Hola poema
¡Me pateaste la cabeza hasta despertarme!

Hola poema
Eres un bebé tan quejoso

Hola poema
Jugamos juegos de silencio. Tú ganas.

Hola poema
Mi silueta te discierne / persigue por la colina

Hola poema
De pronto hay tráfico

Hola poema
Almohada de uniones

Hola poema
Ecolocación y pegamento

miss me? // Hello poem / You are beyond-compare-precious // Hello poem / My old friend // Hello poem / The other night I was alone. You weren't near me. // Hello poem / You kicked me in the head till I woke! // Hello poem / You're such a needy baby // Hello poem / We play at silence games. You win. // Hello poem / My silhouette makes you out / chases you down the hill // Hello

Hola poema
¡Tú existes! ¡Tú puedes!

Hola poema
Hola poema
Hola poema

REGRESO A LA POESÍA

He vuelto tras pasar años dando gritos en el ágora
hasta quedar ronca
y despertar sin palabras o ilusiones.

El sueño de la igualdad es demasiado grande para caber en un poema
tales narrativas no son tan reales
como buscar el cuchillo para el pan o pensar qué cuentas debo ocultar
[o el bebé
que me salta en los costados.

Las leyes están dispuestas de esta forma exactamente
y es que uno puede ver todo lo que hay de malo en ellas, pero también
[cada posible
alternativa.

Dentro de este cuarto
la diferencia entre el discurso y el acto no alcanza a significar.

Discuten tanto sobre el árbol, que se olvidan de la madera,
las hojas y el centelleo azul, como no era sólo un recurso para nuestro
[haber
sino un lugar de variedad, belleza y vida.

poem / Suddenly traffic // Hello poem / Togetherness pillow // Hello poem /
Glue echolocation // Hello poem / You exist! You can! // Hello poem / Hello
poem / Hello poem

RETURN TO POETRY

I return here after years spent shouting in the agora / til my voice grew hoarse
/ from where I woke without words or illusions. // The dream of equality
is much too big for a poem to take / any such narratives aren't real / as the
search for the breadknife or wondering which bills to hide or baby / jumping

Me lavo el polvo de mis manos y rodillas,
el sudor de mis ojos —
me recuesto a pelar una papa con la cabeza aún dando vueltas —
elijo un vestido de la tabla periódica;
me olvido de la poesía.

AL MODO DE ANN LAUTERBACH

Los días son creativos
Los días tienen éxito

Pongo mi suerte a dormir
con un suspiro

La arropo en la cama:
¡otro día exitoso!
y la agrego al pequeño altero

Los días tienen éxito
El altero va creciendo

La tanda de ropa está en la nevera
La cena está en un libro

Los días son creativos
Los días tienen éxito

El piano es una broma torcida
que se ríe de mí desde su esquina —
en colusión con el pasado
y todos aquellos planes

at my sides. // The laws that are laid down as they are exactly / and because
you can see everything that's wrong with them, but also each of the / alterna-
tives. / Inside this room / the difference between speech and act won't signify.
// Arguing so long about the trees, they forgot the wood, / its leaves and blue
shimmer, how it was not just a resource for our having / but a place of various-
ness, beauty and life. // I wash the dust from my hands and knees, / the sweat
from my eyes — / lie down to peel a potato with my head still spinning — /
choose a dress from out the periodic table; / forget about poetry.

Los días son creativos
Los días tienen éxito

Mis óleos están llenos de polvo
en el aparador del pasillo
Mis poemas nonatos marchan por la casa

Los días tienen éxito
El altero va creciendo

El nuevo espíritu de mi hija
tiene planes propios
— nada que ver conmigo
— no hay excusa dónde esconderse

Los días son creativos
Los días tienen éxito

Con lágrimas plancho el piso
Con lágrimas, con prisa, echo alpiste en la loza
Cuántas pequeñas vidas dependen de mí
¡Qué día tan exitoso!

Las horas son largas
Las horas son largas
Giran con brusquedad antes de que casi las veas

AFTER ANN LAUTERBACH

The days are creative / The days are successful // I put my lot to bed / with a sigh // I tuck it in: / another successful day! / to add to the little pile // The days are successful / The pile is mounting // The washing's in the freezer / The dinner's in a book // The days are creative / The days are successful // The piano's a wry joke / laughing to me from its corner — / colluding with the past / & all those other plans // The days are creative / The days are successful // My paints are dusty / in the hall cupboard / My poems march around unborn // The days are successful / The pile is mounting // My daughter's new spirit / has plans of her own / — nothing to do with me / — no excuse to hide behind // The days are creative / The days are successful // With tears I iron the floor / With tears, in haste, drop birdseed in the crockery / How many

SIN TÍTULO (POEMA DE AMOR)

Estás presente sin hacer juicios, poema, sobre todo lo que es ir y venir
Todos los cuando-sea
Todo lo bello o lo feo
Lo furioso o lo feliz
El mundo, esta fantasmagoría.

Si es realmente ilusión en el sentido más sagrado de la palabra
¿cuál es tu rol en toda esta
culpa? ¿Por qué tan callado y sin embargo
tan metido
o acaso no lo estás?

Ya nadie te escucha.
No puedes ser corrompido, monopolizado o incorporado,
ni siquiera puedes ser sostenido
(aplastas las manos que te levantan).
Ni tampoco cabes
en una fracción de segundo. Consumerizado.

Eres como aquellos chicos que crecen bajo un gran árbol
a siglos de distancia. Sólo espera.

little lives depend on me / What a successful day! // The hours are long / The hours are long / They whip round before you're almost looking

UNTITLED (LOVE POEM)

You are there without judgment, poem, for all the coming & going / All the whenevers / All the beauty or the ugly / The rage or the happy / The world, this phantasmagoria. // If it is true illusion in the most sacred sense of the word / what is your part of all this / blame? Why you so private yet / of it / but are you not? // No one will listen to you now. / You cannot be corrupted, monopolized or merged, / you cannot even be held / (you crush the hands that bear you up). / Nor will you fit / into a split second. Consumerized. // You are like those children growing under a great tree / centuries from now. Just wait.

LA PASIÓN DE PETER

para Peter Riley

(a partir de la cinta *The Passion of Peter*,
de Jack Wake-Walker)

¡Peter, Peter! Eres hombre originario
Desearía poder decírtelo
Peter, necesitas tener más fe
Desearía que me hicieras caso y
Peter, creo que no te había hecho sentir triste
Quiero que me quieras oír porque
Peter, somos todos partículas
alguna vez cosechadas, pero ya no hay cómo pararlo aunque
Peter, ahora te tengo en mi corazón
hay motivos para el júbilo y el temor ya que
Peter, ahora me tienes en mi corazón
No obstante dudo que tu causa sea no-direccional
Peter, si alguna vez llegaras a querer, yo quisiera
que tú no nos mataras a ambos en este mundo

VERSIONES DEL INGLÉS DE EDUARDO PADILLA

THE PASSION OF PETER

for Peter Riley

(after the film *The Passion of Peter*, by Jack Wake-Walker)

Peter, Peter! You are originary man / I wish that I could tell you that / Peter,
you need to have more faith / I wish I could get through to you & / Peter, I
think I hadn't made you sad / I want that you should hear me because / Peter,
we are all just particles / once picked, but there's no stopping that while /
Peter, now I have you in my heart / there is a cause for joy and fear for / Peter,
now you have me in my heart / I doubt your cause is non-directional though /
Peter, should you ever love, I'd love / if you would not kill both of us on earth

FABIAN PEAKE

*

Mirada.

De pie estoy a la orilla del río
intentando comprender.

Invisible, mis ojos cuestionan el paisaje.

Un dibujo sobre el muro,
otros aguardan en la bodega.

Miro el dibujo,
lo miro.

Él dibujó a la chica; yo
observé cómo la dibujaba.

No estoy en el campo. Estoy en el río.

¿Sabrá ella que él la mira?

* / Eye. / I stand on the river bank / attempting to understand. // Unseen, my
eye scans the landscape. // The drawing is on the wall, / others are stored in
the vault. // I look at the drawing, / I look at him drawing. // He draws the girl;
I / watch him draw her. // I am not in the camp. I'm at the river. // Does
she see him / looking at her? // The girl's head is flung back, / mouth gaping

La cabeza echada para atrás,
la boca abierta,

sus brazos rígidos mueren, su breve
pecho en espasmos.

Sobre el cojín el adiós es inminente.

Él pregunta, ¿deberé dibujarla?
Lo veo titubear. Está
asignado a estar ahí.

La cabeza, ligera como pluma, se sacude:
caigo en el río.

*
esa luz, la luz de las cinco
la luz entre la oscuridad y el destello
cuando el otoño se acorta hacia el invierno
cuando se olvidan los relojes
—algunas fantasías octagonales
para la mirada de un artista,
el rojo se convierte en verde;
esa luz cubre todas las cosas
en el húmedo nacimiento del alba—
libros, paredes, tesoros pintados,
todo cosido por una misma aguja.

— // her rigid arms are dying, her / smal chest rattling. // On the pillow her
goodbye is imminent. // He asks «Should I draw?» / I watch him falter. But
// he continues. He / has been ordered there. // The girl's feather-light head
coughts / and I fall in the river.

*/ that light, the light of five / the light between dark and light / when autumn
wrinkles to winter / when clocks are forgotten — / some jus octagonal fancies /
for an artist's glance / when red turns to green; / thah light clothes all things / in
the wet birht of dawn — / books, the walls, painted treasures, / all stiched bay
the same needle. / a man's raised hand / loose and languid; is just / as chocolate
as the hangered jacket, / just as mongrel as plato / or enid blyton. everything

la mano levantada de un hombre,
suelta, lánguida, justo
como un chocolate en la chaqueta colgada,
justo como un perro callejero como platón
o enid blayton. todo
está ausente; todo está presente.
mira hacia la barba
en la enorme mesa de roble, en esa luz
no hay barba, no hay periódico,
no hay vinagre, no hay barra del lado del torso.
¿y el color?, ¿el color?
los rojizos pantalones son mera
sopa gris, como el guardarropa
esquinado —caldo de whisky,
sopa de windsor, caldo de pimienta aguada,
bóvedas luminosas en el espejo
las mantas y muros
mascullan en francés.

*
este callejón una pared de ladrillo
esto desde o es
humareda donde noto el vapor
opuesto a la pared
humo mío de mí mismo
es acerca de lo opuesto que ha humeado
exhalado fuera de este supuesto

/ is absent; everything is present. / look at the beard / on the big oak table. in
that light / there's no beard, no diary, / no vinegar, no slash in the torso's side.
/ and colour? what colour? / scarlet breeches are merely / grey soup, like the
wardrobe / in the corner — scotch broth, / brown windsor, mulligatawny. /
dawn vaults over the mirror / the blankets and walls / mumble in french.

*/ this alley a brick wall / this from or is a / plume out I noticed steam / op-
posite out of the wall — / smoke the my of itself / is about opposite have
smoke / breathed out this suppose / from the wall itself something / and the
alley opposite alley / heating out of the wall / the smoke house plumed exhaled
/ smoke of house plume a / a plume of smoke but / really wall the plumed

desde la pared si algo
 callejón frente a callejón
 calefacción saliente del muro
 la humareda de la chimenea exhala
 humo de la fábrica de
 una humareda de humo pero
 ¿realmente humea la pared
 fuera del humo saliente
 del humo del vapor del
 apenas notado? y humo afuera
 la humareda verdadera del
 muro el ladrillo que exhala pero
 la casa el mismo callejón que he mirado
 exhalando el humo desde afuera
 esto esta humareda opuesta al humo
 es respirada desde y la calefacción
 el humo es realmente de
 de acerca de la casa de ladrillos
 exhalando su humareda exhalando humo
 la casa del callejón desde afuera
 afuera acera de afuera de
 el humo saliente de la humareda
 el humo del muro el
 humo no es la pared
 exhala un humeante callejón de
 humareda fuera de sí ésa
 ése es el humo como la
 casa está humeando opuesto
 ¿realmente?

smoke / of the the out smoke / the smoke of steam of / about notices and
 smoke out / the plumed of really the / wall the exhale brick but / house itself
 alley I've looking / exhaled the smoke from out / this this plume opposite
 smoke / is breathed from and heating / the smoke a really of / the about the
 wall house / exhaled it plume exhaled smoke / is house alley from out / out
 the about out the / the out smoke of plume / it somke of wall the / plume not
 is the wall / exhaled a plume alley of / smoke out itself that / is that smoke like
 the / house is smoking opposite really

*
 El cubo está vacío;
 los policías expulsados.
 Esperaré un poco y escucharé
 el ritmo de los trenes
 —la música de la curruca parda.

Los días comienzan aquí
 en el agujero cavado en la arena.
 Quiero saber por qué
 el Atlántico no cabe en él,
 un cubo a la vez.

Solo, mi cabeza yace sobre la mesa de roble,
 historias y danzas terminan en sus pistas.
 Mi boca se abre —la policía está
 boca abajo en la mullida alfombra.
 Me acuesto a jugar.

Cambio lugares. Fuera de la ventana
 observo el cubo y miro
 mi cabeza. ¿Cuál se llenará primero?
 La pared de ladrillo al frente se mantiene firme.
 Presiono mi espalda sobre su certeza.

30 de junio de 2014

VERSIONES DEL INGLÉS DE ROCÍO CERÓN

*/ The bucket I hold is empty; / all the policemen cast out. / I will wait a while
 and listen / to the rhythm of the trains — / and the music of the blackcap. //
 The day starts here / at the hole dug in the sand. / I want to know why / the
 Atlantic can't fit into it, / a bucket at a time. // Alone, my head lies on the oak
 table, / stories and dances stopped in their tracks. / My mouth gapes — the po-
 lice are prone / on the deep pile carpet. / I lie down to play. // I change places.
 Outside the window / I am watching the bucket and I watch / my head. Which
 will fill first? / The brick wall ahead stands firm. / I press my back on its resolve.

El enojo de Viola Trump*

GARETH P. JONES

JACK SE SENTÓ CON PESADEZ EN LA CAMA que Sam le había preparado en una esquina de su habitación.

—¿Y entonces cómo fue que recibiste el don? —preguntó.

—Siempre he sido capaz de verlos —contestó Sam—. Mi padre pensaba que hablaba solo, pero hablaba con Ellos siempre.

—Ésa, la de la cocina, ya había oído hablar de ti. No te conviene hacerte famita de conversador. Todos tienen cosas que decirle a la gente, ¿no es cierto? ¿A poco te quieres pasar la vida de recadero de los finados?

Sam se encogió de hombros.

—¿Y por qué ayudarla a ella? ¿Por su cara bonita? No vas a recibir ninguna satisfacción de una dama muerta —se burló grosero Jack.

—No es así —respondió Sam, con más enfado del que pretendía—. Me preguntó amablemente. No intentó asustarme ni nada. La voy a ayudar esta vez nada más.

—A los muertos no se les puede ayudar —respondió Jack—. Si quieres algo de compañía femenina te iría mejor haciendo lo que hizo tu viejo y acechando a las viudas en duelo.

—Mi padre conoció a mi madre cuando ella vino a enterrar a su padre —dijo Sam.

—Así fue, ¿no es cierto? —respondió socarrón Jack—. Entonces acepto mi error.

Sam no quería hablar acerca de su madre.

—¿Siempre has sido capaz de verlos? —preguntó.

—No —Jack se desató las agujetas y se quitó las botas, liberando con ellas

* Capítulo 9 de la novela *Constable & Toop*.

un terrible hedor—. Mi primero fue un chico que decía llamarse Brownin'. Estábamos a la salida de un bar en las afueras de la ciudad. Hubo un pleito de borrachos por algo. No recuerdo qué. ¿Una chica? ¿Una apuesta? Algo. En fin, Brownin' empezó a decir cosas que no debía. A hablar fuera de turno. Así que lo callé con mi cuchillo.

Jack sacó el arma. La empuñadura parecía sucia pero la hoja estaba tan afilada y brillante como el mejor cuchillo de pan de Sam. Jack lo sostuvo y lo miró admirado; con ternura, incluso.

—¿Lo mataste? —preguntó Sam.

—Todos estamos camino de la tumba —dijo Jack, encogiéndose de hombros—. Algunos vamos más rápido que otros, ésa es la única diferencia. Brownin' iba aprisa siempre. Mi pequeña incisión simplemente fue un empujoncito más. Lo sostuve mientras la vida se le escapaba para evitar que gritara. Dicen que los que han estado cerca de la muerte tienen ese don, ¿no es cierto? Supongo que a ti te pasó por estar rodeado de todos estos tiesos.

—Supongo.

Jack resopló.

—En fin, que dejo caer a Brownin' a la zanja. Y cuando levanto la mirada, ahí está parado. De nuevo está de pie. Me le voy encima pero esta vez el cuchillo lo atraviesa como si estuviera hecho de aire —Jack rió, pero Sam percibía que había terror en su risa—. No sé quién de los dos se veía más sorprendido, él o yo. Me decía una y otra vez: «Me acabaste, Jack. Me acabaste», una y otra vez. Eventualmente le dije que, si lo había acabado, entonces se callara. Y luego escuché ese ruido que todos escuchan. Fue la última vez que lo vi, pero desde entonces los veo en todos lados. Sólo con el ojo derecho. Al principio pensé: «Quizá pueda usarlos de alguna manera». Después de todo, un hombre que puede atravesar un muro debe de servir para algo, incluso si no puede abrir una puerta o cargar nada. Pero la cosa es que los fantasmas son muy egoístas. No quieren ayudarnos a nosotros. Sólo quieren que les ayudemos con sus necesidades básicas.

—Voy a salir —dijo Sam. No quería escuchar más.

Jack hurgó en su bolsillo y sacó unas cuantas monedas y las puso en la mano de Sam.

—Tráele algo a tu tío, ¿sí? —pidió.

—¿Como qué?

—Cerveza, whiskey, vino... no importa. Cualquier cosa que calme el aburrimiento de este sitio miserable.

Sam se guardó el dinero y bajó las escaleras. Le preguntó al Sr. Constable si le daba permiso de dar un pequeño paseo.

—Claro —dijo el Sr. Constable, con un guiño. Siempre parecía saber cuando Sam estaba por salir en uno de sus encargos.

Afuera, la calles estaban algo húmedas pero el aire estaba fresco y el cielo azul. Cruzó el puente de las vías del tren y se encontró con el fantasma del camión en la escalera que llevaba a la iglesia; un sitio que elegía con frecuencia. Estaba suficientemente escondido como para poder conversar sin llamar la atención.

—Me llamo Viola —dijo ella—. Viola Trump. Gracias por ayudarme.

—Si esta vez hago esto, no puedes decirle a ninguno de los otros —dijo Sam—. No te dirigiré la palabra si es posible que alguien nos vea, vivo o muerto. Y tú tampoco debes hablarme.

—Sólo quiero que le recuerdes a mi Tom lo que dijo. Eso es todo. Dijo que me amaría para siempre y ahora está por casarse con mi hermana.

—¿Quieres que viva su vida en duelo? —preguntó Sam.

Viola hizo una mueca e inclinó la cabeza hacia un lado.

—No toda la vida —dijo lentamente—. Pero llevo apenas un mes de muerta y ya están comprometidos. Quiero que sepa cómo me hace sentir.

Sam siguió al fantasma colina arriba. Su papel como mensajero de los muertos lo había acercado a asuntos que no deberían ser competencia de un niño de catorce años. Una cosa más que lo distanciaba de los niños de su edad. Algunas veces se preguntaba si no tenía más en común con las almas perdidas que podía ver con el ojo derecho que con las vivas que veía con el izquierdo.

En la cima de la colina se detuvo para mirar el humo que emergía de la ciudad a la distancia. Londres era hogar de tantas almas amargadas. Viola lo llevó hacia Peckham Rye. Muchas carretas y carros pasaban sonando a su lado, camino del mercado. Sam y Viola dieron vuelta en una calle lateral hacia una zona de casas recién construidas. Caminaban en silencio. Eventualmente Viola señaló una y dijo con un gran llanto:

—Ahí. Mi Tom vive ahí.

Sam esperó a que dejara de llorar.

Cuando lo hizo, él tocó a la puerta. Un hombre con aspecto sombrío abrió. Era alto, con cabello rojo y un rostro pálido y pecoso. Usaba un traje, aunque ni el material ni el corte eran los de un hombre acaudalado. Se veía tan incómodo con la prenda puesta que Sam llegó a la conclusión de que era

nueva, por lo menos para él. Por los quejidos y los lamentos que hacía Viola, Sam sabía que éste era Tom.

—Mi nombre es Sam Toop —dijo Sam—. ¿Estoy hablando con Tom Melia?

—Ése es mi nombre. ¿Te conozco? —respondió el joven.

—No. Vivo del otro lado de la colina.

—¿Vienes a venderme algo entonces?

—No, sólo le pido unos minutos de su tiempo.

—Me temo que es lo único que no tengo ahora. Voy tarde.— Dio un paso hacia adelante y cerró la puerta tras de sí.

—Quizá podamos hablar mientras andamos —sugirió Sam.

Tom parecía estar más sorprendido que molesto por la insistencia de Sam.

—¿Este negocio conmigo no puede esperar?

—Tienes que decírselo ya —lo animó Viola.

—Le quedaré agradecido cuando termine —dijo Sam.

—Bien. Aunque sólo estoy yendo a la iglesia y no está lejos.

—¿La iglesia? —preguntó Sam.

—Me caso hoy.

—¿Hoy? —exclamó y volteó a mirar a Viola.

—Por eso es que no puede esperar —dijo ella—. Tenemos que detenerlos.

—Pareces sorprendido —dijo Tom—. Si sabes que la gente se casa todo el tiempo.

—Sí, es sólo que... No querría molestar a alguien en su día de bodas —dijo, respondiendo tanto a Viola como a Tom.

—No sabía que tu intención era molestarme —dijo Tom, sonriendo—. Me hace dudar de mi decisión de permitirte acompañarme.

—Él prometió amarme —se quejó Viola.

—Perdón —dijo Sam—. Debe creer que soy un loco.

—Sí —respondió Tom—. La verdad es que sí.

El aguacero de la noche anterior hacía que Tom y Sam tuvieran que brincar los charcos camino a la iglesia; Viola, en cambio, los atravesaba sin perturbarlos y sin reflejarse en ellos.

—Qué bonito día para casarse —dijo Sam—. ¿Puedo preguntarle el nombre de la mujer con la que se casa?

—Su nombre es Perdita —respondió Tom—. No se puede imaginar una mujer más hermosa, honesta ni cariñosa.

—¡Esa golfa... Esa bruja traicionera! —masculló Viola.

—Es usted un hombre con suerte —dijo Sam, ignorándola—. ¿Cómo es que la halló?

—Conozco a su familia de toda la vida —admitió Tom.

—¿Y qué hay de mí? —exigió Viola.

—¿Fueron novios desde la infancia? —preguntó Sam.

—Yo... —vaciló Tom—. Nunca quise casarme con nadie más.

—Mentiroso —gritó el fantasma—. ¡Mentiroso!

—¿Nunca hubo nadie para usted? —preguntó Sam.

Tom se detuvo. Estaban parados en la esquina desde donde se podía ver el campanario de la iglesia, a unas calles.

—¿Ése es el negocio urgente que tenías conmigo? —preguntó, ya sin sonrisa en el rostro.

—No es que lo quiera interrogar —dijo Sam—. Pero supongo que cuando crezca quisiera hallar a mi enamorada. Me intriga cómo es que suceden esas uniones.

—Estuve comprometido con su hermana —admitió Tom.

Ya fuera por la juventud de Sam o por sus modales encantadores, no era la primera vez que convencía a un extraño para que abriera su corazón así.

—¡Ah! —dijo Viola, triunfal—. La verdad. Por fin.

—Pero pensé que dijo que siempre quiso casarse con Perdita —dijo Sam—. ¿Cómo es que terminó comprometido con su hermana?

—Fue una cortesía —dijo Tom—. Pero no siempre parece así.

—Una crueldad, más bien —dijo Viola.

—No entiendo —dijo Sam.

—Le pedí matrimonio a Perdita este día hace tres años —dijo Tom—. Sabía que sentía lo mismo, pero no se casaría conmigo. Me dijo que su hermana le había confiado que sentía algo por mí también. Juro que no hice nada para provocarla —Tom hizo una pausa, como si esperara un nuevo cuestionamiento. Sam no dijo nada—. Su hermana no estuvo mucho tiempo en este mundo. Toda la infancia la pasó plagada por dolencias, y Perdita sabía que le quedaban pocos años entre nosotros. Me dijo que si de verdad la amaba, que la olvidara e hiciera feliz a su hermana por el tiempo que le quedara.

—¿Lo obligó a amar a su hermana? —preguntó Sam.

Tom asintió solemnemente.

—Y lo hice. Por Perdita. Le dije a Viola que la amaba. Le dije que me casaría con ella. Envolví mis sentimientos y me convertí en un actor que interpretaba el papel del enamorado de Viola. Todos los días se me rompía el corazón de nuevo, pero Perdita tiene razón. Hice feliz a su hermana. ¿Fue algo bueno? No lo sé.

Los ojos de Sam miraron hacia Viola. Ella no decía nada, pero sus ojos dejaban ver que sabía que todo era verdad.

—Si mi opinión cuenta —dijo Sam—, entonces diría que todo suena como una bondad. Le dio una esperanza que nadie más le daba.

—Gracias —dijo Tom—. Sí que eres un joven raro, para decirme todo esto y en mi día de bodas nada menos, pero, por alguna razón, valoro tu opinión. No ha sido suficiente mantenerlo en secreto. Los chismosos dicen que soy un hombre veleidoso, cruel y superficial. Perdita y yo nos mudaremos en cuanto estemos casados. Empezaremos de nuevo.

Los tres continuaron el lento camino hacia la iglesia.

—Aquí estamos —dijo Tom—. Y no me has dicho cuál era todo el asunto que tenías conmigo.

—Ahora ya no parece importante —dijo Sam—. Permítame desearle lo mejor con su matrimonio.

—Buena suerte para ti al hallar a tu amor —dijo Tom.

—Todavía falta para eso —respondió Sam.

—Bueno, cuando suceda sólo espero que tu camino hacia el amor sea menos extraño y descorazonador que el mío.

Se despidieron con un apretón de manos y Tom enfiló hacia la puerta de la iglesia. Una brisa helada se alzó y agitó las ramas sin hojas de los árboles del cementerio.

Luego se escuchó un golpeteo, como ningún sonido terrenal, pero era uno que Sam había escuchado muchas veces antes. Era el sonido que los fantasmas escuchaban antes de que atravesaran el Umbral Invisible.

—Es para mí eso, ¿verdad? —preguntó Viola. Sam asintió.

—Me da miedo.

—Sí —dijo Sam.

No tenía palabras para confortar a Viola Trump. Estaba a punto de cruzar un umbral que la llevaría a un sitio que Sam no podía imaginar. No esperaba recibir ni agradecimientos ni mensajes.

Los muertos rara vez le agradecían su ayuda •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE PABLO DUARTE

Chris TORRANCE

aparecen
sobre un
dosel
de árboles
las puntas de las alas
casi
rozan
catorce
de ellos
gentilmente ondulan
uno junto al otro en línea
ululan
un
suave
soneto de gansos

appearing / over a / canopy / of trees / wingtips / almost / touching //
fourteen / of them / gently undulating / in line abreast / hooting / softly / a
/ sonnet of geese

DON

ha muerto
ve y llora por Don
escribiendo poemas en
mi cocina 1964

ve y llora por Don
mi bello hombre del blues y
excitador
de despertares precoces

poemas escritos
sin titubeo
sin tal vez o sin pero
sin trucos
o adornos silábicos

sólo la prolongación
de un buen surco de consciencia
afinado al jazz infinito
en su estropeada guitarra de 12 cuerdas

así que Don ha muerto
ve y llora por Don
el más hip entre los hip
el príncipe del cool cálido
tan casual relajado y libre

DON

has passed away / go moan for Don / writing poems on my / kitchen table
1964 // go moan for Don / my beautiful bluesman & / exciter / of early
awakenings // poems written down / without hesitation / no ifs or buts / no
tricks or / fancy syllabics // just maintaining / a fine groove of consciousness
/ already tuned to infinite jazz / on a battered 12 string // son Don is dead
/ go moan for Don / the hippest of the hip / the prince of warm cool / so
casual relaxed & free // we were all struggling for / our freedom then,

todos peleábamos por
ser libres en aquel entonces, libres
del hogar, de la escuela,
la formación, la cola del paro
los suburbios conformistas *el deber*

la excitación, el
escalofrío en el aire, la
bulla del nocheviernes
tenías que haber estado ahí, nocheviernes

Yo tenía que estar *ahí*, el nocheviernes
en el Bar Español, temprano
observando la puerta desde la fila trasera
las «caras» se aparecían

los bodhisattvas de la cebada se embutían en el local
el humo fluía, un vaso se alzaba
risas de ámbar
mientras la noche se abismaba
acercando el caos

Don torcía el labio gentil burlón un tanto
cínico, cicatriz minúscula en la mejilla,
soltando historias al tiro
—fabulosas historias—
(todos estábamos llenos de ellas)

freedom / from home, from school, / apprenticeship, dole Q / conformist
suburbia *duty* // the excitement, the / frisson in the air, the / frinite ruckus
/ you had to be there, frinite // *I* had to be *there*, frinite / in the Spanish Bar,
early / watching the door from the back pew / «faces» manifesting // barley
bodhisattvas cramming in / smoke drifting, a glass lifting / amber laughter
/ as the darkening night / drew chaos closer // Don's gently sneery slightly
cynical / lipcurl, tiny scar on cheek, / delivering stories off a lean hip / —
fabulous stories — / (we were alle bursting with them) // Don who gave

Don que me dio mi primer
costal para dormir afuera, uno viejo
del ejército americano, con rayas
de tigre por dentro

hombre-estrella de la banda estrella
gradualmente te mudaste a Londres
y yo comencé a mudarme al Oeste

años después —imás de 40!
cuando te vi de nuevo supe:
2 matrimonios 4 niños
y tú andabas tocando el bajo para
una banda de rock en el Norte de Londres
—resulta que también
jugabas cricket
no te perdías un solo juego
para el Highgate XI

ahora se acabó
pero no del todo
tus poemas flotan libres
en nuestras mentes

narcótico y peligroso
como la época en la que vivíamos
confrontación nuclear
certeza de una aniquilación mutua

me my first-ever / outdoor sleeping bag, an old / US army one, with tiger /
stripe down interior / starman of a star posse / gradually you moved away to
London / & I began my move West // years later — over 40! / when I met
you again I heard: / 2 marriages 4 kids / & you were playing bass for a / rock
band in North London // — turned out you were / a cricketer as well / never
missing a match / for the Highgate XI // now its over / but not all ended /
your poems floating free / in our minds // intoxicating & dangerous / like
the age we lived in / nuclear confrontation / mutually assured annihilation

un mundo de venenos letales
y caminos rígidos
narcótico y peligroso
como el bohemio de North Beach
al que te parecías a veces

ve y llora por Don
las plegarias y el amén
tu último cuadro Don
la película golpeando el contenedor

el pulso sigue vivo

tu pulso sigue vivo

ve y llora por Don

VERSIONES DEL INGLÉS DE EDUARDO PADILLA

// a world of deadly poisons / & rigid roads / intoxicating & dangerous / like
the North Beach bohemian / you sometimes resembled // go moan for Don
/ its prayers & amen / your final frame Don / film tapping the canister // the
beat lives on // your beat lives on // go moan for Don

El laberinto acelerado

[fragmento]

ADAM FOULDS

John Clare era el más grande poeta del mundo natural que el Reino Unido ha producido. Un campesino, de la clase más pobre de los obreros rurales. El talento de Clare fue notado y apoyado rápidamente por una red local de libreros y mecenas aristócratas. Esta oleada de entusiasmo lo llevó a Londres, donde se volvió famoso, beneficiándose de la moda romántica de talentos naturales «sin educar». Cuando la marea de esta moda cambió, Clare se encontró a sí mismo con una gran familia y nada más que un decreciente interés por su poesía para apoyarla. Su caída a la oscuridad y la falta de dinero lo destrozaron y comenzó a sufrir alucinaciones. Su editor, John Taylor (editor también de John Keats y William Hazlitt, entre otros), pagó su internado en el asilo mental del Bosque Epping, en la orilla noroeste de Londres, donde mi novela toma lugar. El asilo estaba regido por reglas progresivas con un tratamiento generalmente amable. Una temprana versión de la cura hablada fue usada junto con lo que podríamos llamar terapia ocupacional. Uno de los privilegios con los cuales podían contar los pacientes relativamente sanos era tener la libertad de caminar por el bosque sin compañía. Para John Clare, cuya relación con el mundo natural era el centro de su ser, esto era muy apreciado. Esta sección de El laberinto acelerado sigue a Clare mientras disfruta de este privilegio por primera vez en un largo tiempo. Como va quedando claro, él estaba familiarizado con los gitanos de sus remotos días en su pueblo natal y entendía su lenguaje.

Debo decir que mi novela sigue a media docena de personajes y que John Clare es sólo uno de ellos, pero, al final del libro, el protagonismo es de él.

(N. DEL A.).

JOHN LEVANTÓ la mano en señal de despedida mientras cruzaba el camino más allá de las formas familiares de los árboles cercanos, adentrándose en pos de los extranjeros escondidos en la lejanía. Los helechos resistían extenuados marchitándose con la estación. No había canto alguno, sólo unas pocas notas que se filtraban desde arriba mientras él pasaba y los quietos pájaros lanzaban sus trinos de advertencia. Un mirlo que retozaba a través de las hojas caídas saltó al sentir sus pisadas; se posó en una rama baja y gorjeó su alarma mirándolo con fiereza. John escrutó su amarillo pico de narciso, afilado como pequeñas pinzas, su pulcra y hermosa cabeza negra, y absorbió la mirada de su centelleante ojo redondo. En eso, escuchó un alarido. Prosiguió su marcha huyendo del grito, pero el laberinto de ecos del bosque lo engañó y justo vino a toparse con uno de los pacientes. Estaba descalzo sobre el musgo y las hojas, sudando y gesticulando.

Al ver a John se dirigió hacia él, la rabia de su rostro en carne viva. Pero dos auxiliares estaban con el hombre desprovisto de zapatos. Uno de ellos se irguió de un tronco donde habían estado jugando con una baraja de cartas viejas y dobladas, y levantó sus brazos. El lunático fingió no enterarse de lo que ocurría, pero se detuvo en seco.

«Vete de aquí», dijo uno de los auxiliares a John. Fue Stockdale. «Sigue adelante. Nadie ha salido lastimado. Vaya mañanita que ha tenido éste. No te preocupes». El otro asistente, a quien John no pudo reconocer, sonrió a través del humo de su pipa.

John se apresuró, quitándose el sombrero y enjugando la copa humedecida por el súbito miedo, y se lo caló de nuevo con determinación. Después de unas yardas, levantó la mirada de la floja maraña de hojas en el piso, de las espinosas conchas de los hayucos en forma de estrella y las raíces que estriaban la senda. Volvió a alzar la vista y percibió la resplandeciente oscuridad ganchuda de los acebos, y también los largos látigos y las hojas roídas de los zarzales bajo los arbustos. Tomó una mora y se la comió: tan agria que le escoció el paladar.

Siguió caminando. Encontró un tronco en descomposición cubierto de hongos. Las onduladas líneas de los Orejas de Judas, de color amarillo lívido, consumían la madera reblandecida. ¿Qué era lo que escuchaban? Se acercó para mirar más de cerca esas insólitas formas vegetales, sus espirales, la coloración que se deslavaba en ondas o anillos rosáceos hacia la parte exterior del borde.

Y allí, en un extremo, la evidencia dispersa de que el tronco había sido utilizado como el yunque de un tordo. En la parte más plana, un pájaro había traído caracoles y, con ellos en su pico, azotando su cuello hacia adelante y hacia atrás, los había golpeado hasta abrirlos. Escombros de concha de caracol, algunos aún con una frágil espuma de mucosidad, formaban una constelación que John removió con la yema del dedo.

Pero él no pudo tocar a Mary, recordó. La más dulce de sus dos esposas, el niño perdido que lo amó, tan cerca en sus pensamientos que podría extender la mano y alcanzarla. «Mary», susurró para sí mismo. Los muros del tiempo eran la prisión más extraña. No podía palparlos o hacer sangrar su cabeza estrellándose contra ellos, pero lo rodeaban sin grietas, y lo mantenían alejado de sus amores, de casa, extraviado en esa espesura a kilómetros de distancia. Se puso de pie. «Mary», dijo. «Oh, Mary». «Oh, Mary. Oh, Mary. Oh, Mary, canta tus canciones para mí». Hurgó en sus bolsillos: su pipa, un guijarro, un cuadradito de papel y un trozo de lápiz viejo. Se sentó de nuevo, se quitó el sombrero, desplegó el papel sobre su coronilla y escribió:

Oh Mary, canta tus canciones para mí

De amor y melódica belleza

Mis sufrimientos se hundén bajo la desesperación...

Después de un rato ahí tenía un nuevo poema escrito en ambos lados del papel, y más tarde al través del mismo, por falta de espacio. Se sentó y se sintió colmado por un momento, su mente serena y amplia, deslizándose a lo largo del poema, canturreándolo. La floresta lo envolvía con sus brazos enhiestos, que encontraban la luz. Una llovizna había empezado a repicar en las ramas y las hojas.

Otro poema, entre miles. Le reconfortaba que llegaran a él solos, no enfebrecidos a raudales. Su compañía efímera, que lo había arruinado bastante. Recordó, con un estrujamiento de tripas, a sus amigos en la villa. Lo evadían como para no descubrirse ellos mismos en un poema que no podrían leer y que atrajo a los visitantes forasteros. ¿Es cierto, como he escuchado, que ustedes, rústicos, consuman el acto conyugal en sus pocilgas? Aun así, complacería al Dr. Allen, reflexionó. Otro adorno para su completamente respetable establecimiento de lunáticos.

Reanudó su andar pasando junto a carboneros sentados al interior de sus chozas, construcciones antiguas de estacas revestidas de tepe, tan

viejas probablemente como cualquier morada. Tenían que gastar días ahí, asegurándose de que no se agotara el fuego, sino que éste consumiera lentamente en brasas la madera apilada bajo cubiertas. El humo que se elevaba era dulce, mucho más dulce que en los hornos de cal donde John había trabajado en ocasiones. Vio que le clavaban los ojos desde la oscuridad y arriesgó un saludo mudo quitándose el sombrero, pero ellos permanecieron inmóviles.

En un claro, media milla más adelante, había *vardas*, caravanas pintadas, caballos atados, y niños, y una hoguera humeante. Un pequeño terrier captó el olor de John y se quedó plantado en sus cuatro patas, inclinándose hacia él, como una letra cursiva, para ladrar. Una anciana sentada cerca del fuego, la manta cubriéndole los hombros, se volvió para mirarlo. John no se movió ni se atrevió a decir nada.

«Buenos días a ti», dijo ella.

«Buenos días», respondió John, y luego, para que ella supiera que él los conocía, que era un amigo, añadió «*Cushti hatchintan*». La mujer arqueó las cejas. «Lo es, es un buen lugar. Así que hablas caló, ¿no es cierto?».

«De alguna manera, sí. A menudo estaba con los gitanos cerca de mi guarida, en Northamptonshire. Compartimos muchas noches largas. Ellos me enseñaron a acompañar sus canciones con el violín, cosas por el estilo. Abraham Smith y Phoebe. ¿Los conoce?».

«Aquí somos Smiths, pero no conozco a tu gente. No he estado en ese condado, ni los he tenido por acá. Es un buen sitio», la anciana quiso abarcar sus dominios haciendo un gesto con el brazo. «Abundante tierra y nadie te expulsa de ella. Y las criaturas del bosque, un montón de erizos para comer en invierno. Éste es un suelo comunal que no parece estar siendo esquilado».

Él sacudió la cabeza y contestó como una persona vieja y preocupada a otra en las mismas circunstancias. «Es criminal lo que ahora nombran ley. Puro despojo, arrebatarse al pueblo su tierra. Recuerdo cuando llegaron a nuestra villa con sus catalejos para medir, parcelar y cercar. A los gitanos los sacaron a patadas, a los pobres también».

Uno de los niños corrió hacia la anciana y le susurró algo al oído sin quitarle de encima la vista al desconocido. Los otros se mantenían apartados como gatos cuyos ojos destellaran entre las ramas. El terrier que los había prevenido de la llegada de John se acercó al trote para unirse a la conspiración infantil.

La abuela habló. «Él piensa que tú podrías ser un alguacil o un guardabosques a quien no le agrade que estemos aquí».

Como deseaba mucho quedarse en el reconfortante nido de ese enclave, en compañía de la gente libre, John se explicó. «Yo mismo carezco de hogar, duermo donde me cae la noche. Y he sido arrestado con frecuencia por los guardabosques». Era verdad: más de una vez lo habían tomado por un cazador furtivo en tanto evadía o se decidía a escribir sus poemas, un hombre sin otra razón para estar en determinado lugar que el simple hecho de estar ahí.

«¿Cómo te llamas?».

«John. John Clare».

«Bien, yo soy Judith Smith. Te considero un hombre aceptable, John Clare, pálido y solitario, y no obstante bien alimentado, quienquiera que seas. Yo olfateo el mal en los hombres, las dobles intenciones, y no lo huelo en ti, con tu tonta cara boquiabierta. Soy famosa por mis ardidés, y mis predicciones han demostrado ser las más exactas, las más exactas».

«Sé de memoria muchas baladas. Podría cantar alguna, si gusta».

Judith Smith se rió y extrajo una ramita de la fogata para encender su pipa. «Más tarde, si quieres, cuando los otros vuelvan. Rápido para hacer amigos, ¿eh? Los *chavies* tienen miedo, pero se tranquilizarán».

Él miró a los chicos situados alrededor, cuatro o cinco guardaban su distancia, ya que el que se había acercado a Judith para susurrarle algo volvió corriendo con ellos.

«Los muchachos deberían tener miedo», dijo John. «Eso podría salvarlos ahora y en el futuro».

«Es posible. ¿Te sentarás, entonces? Puedes mantener viva la lumbre hasta que tengamos algo que asar. Ése es el motivo de su preocupación. Los leñadores salieron para conseguir comida, ya ves, y no nos gustaría que se apagara».

«Por supuesto», convino John.

Se sentó junto a ella y atizó el fuego, removiendo los leños mientras los *chavies* gradualmente dejaban de sentirse atemorizados y corrían para esparcir hojas secas sobre las llamas, a la espera de aquellas que hacían combustión y se elevaban en vuelos y piruetas que por instantes flotaban directamente hacia ellos, lo que les provocaba gran excitación. La anciana ofreció a John su pipa de madera para que fumara, la boquilla mellada con marcas de dientes amarillas, pero él le mostró la suya propia. John sopló un silbante aire rancio a través de la cánula para asegurarse de que no estaba

obstruida, y luego llenó la cazoleta con una pizca de tabaco que ella tenía. El envoltorio de viejo papel periódico era probablemente el único residuo de material impreso en ese sitio, y John sonrió al ver que se le daba buen uso, las palabras borroneadas sin leer, sus voces agudas resonando en la mente de nadie. Encendió la pipa con una ramita ardiente. Hablaron acerca del clima y las plantas. Los prolongados silencios entre sus pensamientos eran llenados con el crepitar del fuego, el incesante silbido del viento entre las ramas, repentinos vuelos de pájaros y remotas carrerillas en el bosque.

Mujeres jóvenes emergieron de las caravanas —debían de haber estado escondiéndose ahí todo ese tiempo— y John se presentó ante ellas. Parecían estar menos convencidas de su presencia que Judith Smith, ofreciendo apenas el esbozo de un saludo mientras se dirigían a atender sus asuntos, enjuagar las ollas, reunir más leña para el fuego, sacudir la mugre de la ropa de los chicos. A John le deleitaba la vida enérgica, libre y brusca del entorno y la observaba con afecto mientras el fuego acrecía rubicundo, recortándose contra la luz menguante.

Las voces de los hombres retornaron unos minutos antes que ellos mismos. Para entonces, el fuego había sido alimentado y las cacerolas dispuestas. A medida que las voces se aproximaban, los niños dejaron de enterrarse uno a otro bajo las hojas, e incluso se acomodaron el cabello para despejarse la cara. El perro, frenético, ladraba y corría en apretados círculos para ladrar otra vez. Salió disparado a encontrarse con los hombres y volvió encabezando una partida de patilargos rastreadores y un número impreciso de otros terriers.

Cuando John vio a los hombres y al ciervo que colgaba entre dos de ellos, cubierto con una manta pero aun así reconocible, supo la razón de toda aquella cautela. Se puso de pie de inmediato para presentarse. «Soy John Clare, un viajero, y siempre amigo de los gitanos. Traigo saludos cordiales de Abraham y Phoebe Smith de Northamptonshire».

«Es un buen chico», testificó Judith. «Sabe de plantas y de curaciones tan bien como nosotros. Debe haber estado largo tiempo en compañía de aquellos Smiths, pues conoce todos nuestros nombres gracias a ellos».

El líder tomó una decisión tan rápida como había sido la de Judith. Se expresó con la formalidad del hombre que habla en nombre de su tribu. «Siempre y cuando no seas amigo de los guardabosques y no cometas el error de hablar con ellos, eres bienvenido entre nosotros, John Clare. Mi nombre es Ezekiel».

Por tanto permitieron que John se quedara y observara a los hombres,

quienes, mientras se preparaban para descuartizar al venado, no parecían en absoluto agobiados por los recuerdos de sus forzosos desplazamientos y una vida de azotes en Botany Bay.

Apreció con gran placer la habilidad de esos cazadores, sus cuchillos rápidos como peces. No pronunciaban palabra, solo su faenar producía ruidos: los golpes que herían las articulaciones del animal, las despellejaduras húmedas, el retorcido crujir de las partes desmembradas.

Primero, una zanja fue excavada para recibir y esconder la sangre, y el cadáver del ciervo fue colgado de una rama cabeza abajo. Con sus cuchillos afilados lo abrieron en canal y encontraron el primer estómago. Con mucho cuidado, uno de ellos cortó cada uno de sus lados, y anudó los intestinos resbaladizos para preservar la carne de los jugos gástricos. Esta operación produjo algo parecido a un cojín relleno de paja, atiborrado de hierba indigerida.

Después las extremidades delanteras fueron despiezadas con cortes precisos a través de las articulaciones blancas. Luego de trabajar con el cuchillo, el venado fue desollado. Lo despellejaron limpiamente con el húmedo sonido de quien bebe aspirando, dejando la carne oscura y los huesos expuestos bajo una lustrosa subcapa de piel azul. Mientras hacían esto, los hombres tuvieron que patear a los perros que se arremolinaban alrededor de la zanja para lamer la sangre.

La garganta fue separada y el esófago fue desprendido de la tráquea. Limpiaron el pecho de sus asaduras. El corazón y los pulmones fueron tajados y puestos en un cuenco, luego arrastraron las encrespadas y largas cuerdas de los intestinos y las arrojaron a la zanja. La paleta y una buena porción del lomo, al tasajear la parte posterior de la bestia, fueron separados del costillar y la columna vertebral en una sola pieza, unidos los lados como un libro sanguinolento del tamaño de una Biblia de iglesia. Entonces cortaron esa carne en pedazos, y luego en rebanadas, algunas de las cuales fueron ensartadas en espetones colocados inmediatamente en el fuego. Las mujeres se llevaron algunos trozos. Luego la carne fue desgarrada del cuello. El ciervo lucía extraño con el pelaje completo de su cabeza y los cuernos colgando hacia abajo, el esqueleto del cuello y el cuerpo, y sus pantalones de carne todavía puestos. Éstos ahora también eran retirados, divididos y empaquetados. Las costillas fueron aserradas y sometidas a la cocción del fuego. El venado ahora estaba mondo, su esqueleto brillaba tenuemente en el crepúsculo, su cabeza contrita se mezclaba con las sombras. Otro pozo fue cavado y allí echaron la carcasa,

encogida como un feto. Lo cubrieron de nuevo con tierra, con ramas y hojas que ayudaran a esconder la sepultura.

Los perros se atropellaban alrededor de la otra zanja en medio de una nube de moscas. John podía escuchar el castañeteo de sus quijadas vacías y sus entrecortados jadeos. Con el aroma de la carne de venado levantándose con el humo, la propia hambre de John se agudizó y de sus entrañas emergió un largo quejido similar al zureo de una paloma. Escanciaron y bebieron cerveza y pronto el aire se cargó de cháchara y voces. John no participaba demasiado, pero seguía el hilo de las conversaciones, escuchando palabras en romaní que casi había olvidado que sabía.

Cuando le sirvieron la primera costilla, le dijeron a John: «Hay sangre en tus manos, mi amigo. Ahora eres nuestro cómplice». La carne estaba deliciosa, el músculo crujiente para tascar, la grasa suave y blanda. No se dañaba a nadie comiendo el venado, pensó John. Los ciervos se protegían entre ellos; había muchos en el bosque. Erraban sin número a través de las sombras.

Al poco, hubo más bebida y música mientras los murciélagos, en sus últimos vuelos del año, aleteaban por encima de ellos. John se sintió honrado cuando le entregaron un violín. Tocó melodías gitanas y de Northamptonshire. Interpretó una cuyas notas circulares semejabán un carrusel, y el estribillo hizo que todos sonrieran. Tocó una tonada que resonó alto ramificándose hasta los árboles. Ejecutó una melodía que era plana y solitaria como las tierras bajas y las marismas, fría como la bruma invernal. Interpretó una para Mary. Cuando John cesó de pulsar las cuerdas del violín hubo canciones, y él escuchó esa sonora asamblea de voces, y aportó sus propias notas de armonía, y el ojo de su mente retrocedió para visualizarlos a todos en medio del oscuro bosque, en el círculo

Tocó una tonada que resonó alto ramificándose hasta los árboles. Ejecutó una melodía que era plana y solitaria como las tierras bajas y las marismas, fría como la bruma invernal.

reverberante del fuego, los hocicos de los perros manchados de sangre tendidos junto a sus barrigas repletas. La gente creaba un reservorio de canto; surgía de la eternidad en ese momento, una fuente. Se recostó, realmente abrumado, y contempló las estrellas a través de las ramas casi desnudas. Cerró los ojos y permaneció ahí en medio del mundo, renegó de sus esposas, de su casa, pero acompañado y en paz.

Finalmente los cantos cejaron y poco después sintió que alguien lo cubría con una frazada. Abrió los ojos para observar el fuego sonrosado que todavía respiraba en el corazón de los rescoldos. Un búho emitió su chillido seco y ronco, y los murciélagos aún dispersaron sus diminutas semillas de sonido alrededor de él. Amaba estar tumbado sobre su regazo, el bosque interminable, el modo en que las raíces devoraban la podredumbre de las hojas. Para complacerse, para decorar el camino hacia el sueño, pasó revista en su mente a un inventario de sus criaturas.

Vio los árboles, hayas, robles, carpes, limas, acebos, avellanos, y las bayas y frutos, los diferentes hongos, helechos, musgo, líquenes. Vio a los rápidos, pequeños zorros, al tembloroso ciervo, los solitarios gatos salvajes, los correosos tejones rodantes, los distintos ratones, los murciélagos, los animales diurnos y nocturnos. John vio los caracoles, las ranas, las polillas que parecen corteza y las largas mariposas de la noche con alas fantasmales. Y las otras mariposas: las de puntas anaranjadas, blancas, emparentadas con las flores de las lilas, las de alas como comas andrajosas. Hizo un recuento de las abejas, de las avispas. Pensó en todos los pájaros, en los percussionistas carpinteros y en los verdes carpinteros que se ríen, en las rayas de la pigmea ave sita, en la cara de garfio del gavilán, en los mirlos y en los titubeos del trepatroncos al encaramarse a los árboles. Vio a los herrerillos azules hacer veloces giros entre las ramas, el destello blanco de la rabadilla del arrendajo mientras se echa a volar, las palomas que se posan tranquilamente, por separado pero juntas, en un árbol. Vio el feroz petirrojo de voz endulzada. Vio los gorriones.

Y justo antes de quedarse dormido, se vio a sí mismo. Su cabeza estaba completa, su cuerpo degradado a un húmedo esqueleto en posición fetal, colocado con delicadeza en un agujero en la tierra •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE ADRIÁN CURIEL RIVERA
Excerpted from *The Quickening Maze* © 2009, Adam Foulds

Richard PRICE

UN RÍO QUIETO

La Melancolía conoce
el interior de lo lento. La Melancolía sabe
lo que desea conocer,
la inercia desea, espera, anhela,
escalones de piedra de un río quieto
la resaca de un río en calma.

Listón clavado al árbol que tiembla. Listón en ruinas,
blaqueado por el aire.
Plegarias y maleficios con la tinta chorreada,
«matrimonio, por favor,», «¡salva a mi hijo!»

Un río quieto pasa fluyendo, un río quieto
hasta el fin.

A QUIET RIVER

Melancholy knows / the interior of slow. Melancholy knows / what it wants to know, / inertia yearning, waiting, longing, / a quiet river's stepping stones, / a quiet river's undertow. // Ribbons tacked to a shaking tree. Ribbons wracked, / weather-bleached. / Prayers and curses with their ink all run, / «marriage, please,», «save my son!» / A quiet river flows right past, a

Sed—
al ritmo de un no osarás.
Sed—
demasiado tarde — para un lunar.
Espacio,
mucho más que demasiado.
Espacio, demasiado cerca,
sin habla, sin tacto.
Un río quieto en la pantalla.
Un río quieto que no te lo puedes creer.

La Melancolía sabe
lo que desea conocer.
La Melancolía conoce
el interior de lo lento,
la inercia anhela, espera, desea,
un río quieto, una caminata a solas,
los escalones
de piedra
de un río
quieto.

quiet river / to the last. // Thirst — / at a rate of thou-shalt-nots. / Thirst — / too late — for beauty spots. / Space, / much more than all too much. / Space, too close, / no speech, no touch. / A quiet river on the screen. / A quiet river beyond belief. / Melancholy knows / what it wants to know. / Melancholy knows / the inside of slow, / inertia yearning, waiting, longing, / a quiet river, a walk alone, / a quiet / river's / stepping / stones.

A LA CAZA DE LA LLUVIA

La carretera inundada — la luna
no puede mantenerse seca.

No podías confiar ni en un árbol esa noche. Las estrellas
no estaban seguras en el cielo.

Niños en las escaleras de incendios — la policía
a la caza de la lluvia.

No podías arriesgarte al frío de esa noche — soldados,
soldados, sosegando la ciudad.

*No somos “amigos”. No somos “sólo amigos”. No somos
“sólo amigos”.*

«Escapar hacia el norte — una región nueva
de una cáscara agónica».

Me prometiste paz esa noche,
tocaste mi mejilla, me deseaste suerte.

Puedes ser muy educado — el decoro
ofende con sus escrúpulos:
guerra santa y huracanes esa noche y aún,
aún así permaneces tranquilo.

*No somos “sólo amigos”. No somos “sólo amigos”.
No somos “amigos”. No somos “sólo amigos”.*

HUNT THE RAIN DOWN

Floods on the high road — the moon / can't keep dry. / You couldn't trust
a tree that night. The stars / weren't safe in the sky. // Infants on the fire
escapes — police / hunt the rain down. / You couldn't chance the chill that
night — soldiers, / soldiers, hushing up the town. // We are not “friends”. We
are not “just friends”. We are not / “just friends”. // «Escape to the north — a
new country / from a dying shell,» / You promised me peace that night, /
touched my cheek, wished me well. // You can be too polite — decorum /

Eres un sobreviviente, pero el daño existe.
No podías arriesgarme a un beso esa noche. No te arriesgarías
a oponer resistencia.

La carretera inundada — la luna
no se mantiene seca.

No podías confiar ni en un árbol esa noche. Las estrellas
no estaban seguras en el cielo.

*No somos “sólo amigos”. No somos “sólo amigos”.
No somos “amigos”. No somos “sólo amigos”.*

No estoy seguro de si esto es una carta
o una oración incrédula
cuando canto te canto a ti,
refugiándome afuera.
Hacemos ambos el solo¹

— fuera del alcance,
más allá de la reparación.

*No somos “sólo amigos”. No somos “sólo amigos”.
No somos “amigos”. No somos “sólo amigos”.*

¹ Se refiere a un solo musical. (N. del T.).

affronts with a qualm: / hurricanes and holy war that night and still, / still
you stay calm. // We are not “just friends”. We are not “just friends”. / We are not
friends. We are not “just friends”. // You're a survivor, but there's damage in
existence. / I couldn't risk a kiss that night. You wouldn't risk / resistance.
// Floods on the high road — the moon / can't keep dry. / You couldn't
trust a tree that night. The stars / weren't safe in the sky. // We are not “just
friends”. We are not “just friends”. / We are not friends. We are not “just friends”. //
I'm not sure if this is a letter / or some disbelieving prayer. / When I sing

EL MUNDO REBOSA

el mundo rebosa
luz
agua

un tatuaje
(como frondas)

frondas
(como un tatuaje)

el mundo rebosa
el delta completo

diques infantiles

luz
agua

líneas que deja la marea
arena suave

I sing to you, / sheltering out there. / We're both solo — out of reach, / beyond repair. // *We are not "just friends". We are not "just friends". / We are not friends. We are not "just friends".*

THE WORLD BRIMS

the world brims / light / water // a tattoo / (like fronds) / fronds / (like a tattoo) // the world brims / the whole delta // childhood dams // light / water // lines the tide leaves / soft sand // lines linen leaves / soft skin // lines leaves

líneas lino hojas
piel suave

líneas hojas prestan
hierba bajo el costado de la cara

(tú en aquel entonces
yo en aquel entonces
durmiendo)

«despiértame» —
un murmullo, un sueño —

«despiértame» —
despertar

luz cargada
agua sin peso

el mundo rebosa
(con el mundo)

lend / grass beneath one side of a face // (you back then / me back then / sleeping) // «wake me» — / a murmur, a dream — // «wake me» — / waking // laden light / weightless water // the world brims / (with the world)

THESE CHOICES ARE NOT CHOICES

Urgency, and these choices are not choices, are not urgent — / to cut your finger turning a page or to tire, squandering pumped light. / There is public

ESTAS OPCIONES NO SON OPCIONES

Urgencia, y estas opciones no son opciones, no son urgentes—
cortarse el dedo dando vuelta a la página o cansarse, y despilfarrar luz
[bombeada.
Hay noticias privadas que son públicas y necesidad necesidad necesidad
[— sin angustia sondeada.

La pantalla se desentiende de sus imperativos, me han compulsionado:
alta frecuencia, baja amplitud, una sub-punzada constante para un
[amigo y un grupo de datos.
O ausencia? O ausencia? Ausencia o amenaza?

Este esfuerzo por no ser,
por ser en la propia ausencia. Yo

amo nuestras largas horas envueltos, enviando, recibiendo, enviando,
[recibiendo.
No — «gracias», «elogios», no alcanza a tocar lo que es el tacto, cada
[sentido eufórico,
y en serio digo «amo» y no borro lo que está oscuro.

Transmitimos una distancia muy corta, y a ratos leemos.

VERSIONES DEL INGLÉS DE EDUARDO PADILLA
(«UN RÍO QUIETO» Y «ESTAS OPCIONES NO SON OPCIONES»)
Y DE LUIS EDUARDO GARCÍA («A LA CAZA DE LA LLUVIA»
Y «EL MUNDO REBOSA»)

private news and want want want — without fathomed angst. // The screen
disowns its imperatives, I have been compulsed: / high frequency, low am-
plitude, a constant sub-pang for a friend and a dataset. / Or absence? Or
absence? Absence or else? // This push not to be, / to be in your own ab-
sence. I // love our long hours enfolded, sending, receiving, sending, receiv-
ing. / No — «thanks», «praise», doesn't touch what touch is, each euphoric
sense, / and I do say «love» and I don't delete darkness. // We transmit a
very short distance, and sometimes we read.

Muchas historias que han llegado lejos

Literatura infantil y juvenil del Reino Unido

RAQUEL CASTRO

SERÍA DIFÍCIL explicarnos la literatura infantil y juvenil (LIJ) de nues-
tros días sin hablar, aunque sea un poco (y probablemente un mucho)
del Reino Unido. De hecho, tendríamos que empezar refiriéndonos a
Lewis Carroll y su *Alicia*, que por muchos es considerado uno de los
primeros ejemplos de literatura para niños. Y antes de que alguien se
enoje y nos quiera recordar que hay ejemplos como *Mundo visible en
dibujos*, de Juan Comenius (que se publicó en 1658 en Núremberg)
o el *Fabulario*, de Sebastián Mey (que es incluso anterior: de 1613, y
fue publicado en Valencia, España), obras como éstas y aun otras que
datan incluso de la Edad Media (abecedarios, silabarios, catones y bes-
tiarios) tenían un claro objetivo didáctico y no literario; es decir, su fin
era educar más que deleitar o entretener. Por otra parte, piezas como
el *Pentameron* de Giambattista Basile, los *Cuentos de Antaño*, de Perrault
o los *Cuentos para la Infancia y el Hogar*, de los Hermanos Grimm no
eran tanto obras originales como recopilaciones de historias populares
de narración oral, además de que, aunque ahora las veamos a menudo
etiquetadas como «para niños», no fueron escritas pensando en un
público infantil.

Alicia en el País de las Maravillas (1865) sí lo fue. Empezó como un
cuento inventado un poco al aire para entretener a las tres hermanas
Lidell (una de ellas, la que le da nombre a la protagonista de la histo-
ria), pero al darse cuenta del entusiasmo con el que las niñas lo acogi-
eron, Charles Dodgson (que ése era el verdadero nombre de Lewis
Carroll) se tomó muy en serio su creación: amplió la historia, estudió
historia natural para investigar sobre los animales que salían en ella y,
aunque ilustró él mismo una versión que hizo a mano y encuadernó

para regalarle a Alicia, buscó a un ilustrador profesional (John Tenniel) e hizo que otros niños leyeran la obra para ver si les gustaba (algo así como un *focus group avant la lettre*).

El éxito de *Alicia* fue inmediato. En 1869 se publicaron las primeras traducciones, al francés y al alemán, y siguieron en cascada las versiones en otras lenguas, incluido el esperanto (traducción que, por cierto, apareció antes que la española). Y, como sigue pasando con los libros para niños y jóvenes con mucha frecuencia, hubo una segunda parte, publicada en 1871: se tituló *A través del espejo* y lleva el subtítulo *Y lo que Alicia encontró ahí*. Además, el mismo Carroll escribió una versión de *Alicia en el País de las Maravillas* para niños menores de cinco años. En inglés se titula *The Nursery «Alice»*, y en español es *Alicia para niños*. Se publicó originalmente en 1870.

Sin duda, la excelente recepción que tuvo *Alicia* animó a otros autores contemporáneos de Carroll a explorar este campo prácticamente nuevo: el de las obras para niños que no llevan una moraleja ni buscan tratar al lector como un adulto incompleto. Este interés se extendió por muchos otros países (a México llegó un poco tarde, pero eso es tema para otra ocasión) y dio lugar lo mismo a libros maravillosos que hoy seguimos apreciando que a intentos lamentables que, por fortuna, se han ido perdiendo en la desmemoria. Pero el espíritu de las historias pensadas para un público infantil permaneció con fuerza en Reino Unido: tan sólo entre la aparición de la primera novela de Carroll y la Segunda Guerra Mundial podríamos mencionar *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling (1894); *El viento en los sauces*, de Kenneth Grahame (1908); *Peter Pan y Wendy*, de John M. Barry (1911); las novelas del *Doctor Doolittle*, de Hugh Loftin (la primera publicada en 1920); *Winnie-The-Pooh*, de A. A. Milne (1926); las tres primeras novelas de la serie de *Mary Poppins*, de P. L. Travers (publicadas entre 1934 y 1943) y, por supuesto, *El Hobbit*, de J. R. R. Tolkien (1936). En ese mismo periodo fueron publicados libros que en el Reino Unido son muy populares, pero que aquí no han tenido tanta resonancia, como *El cuento clásico de Pedrito, el conejo travieso*, de Beatrix Potter (1902); *Una pequeña princesa* y *El jardín secreto*, de Frances Hodgson Burnett (1905 y 1911, respectivamente) y *La bruja novata*, de Mary Norton (1943). Las de Burnett han dado pie a populares versiones cinematográficas, incluyendo *La princesita*, de Alfonso Cuarón; y quizá algunos de ustedes recuerden nebulosamente la trama de la novela de Norton por la

película *Travesuras de una bruja*, realizada por los estudios Disney en 1973, con una muy joven Angela Lansbury en el papel protagonista.

Un caso interesante, por su influencia enorme en la literatura infantil del Reino Unido y su casi total desconocimiento en el resto del mundo, es el de Edith Nesbit. Nacida en 1858 y fallecida en 1924, Nesbit fue activista política, narradora y poeta. Con el pseudónimo E. Nesbit publicó alrededor de cuarenta libros para niños y unos veinte en colaboración con otros autores. Su importancia en la LIJ no se debe sólo a su abundante producción: algunos críticos la proponen, además, como una de las primeras exponentes de la fantasía contemporánea y, más específicamente, como la creadora de las historias de aventuras para niños. Incluso hay quienes sostienen que Nesbit fue más lejos que Carroll y Kenneth Grahame: en las historias de estos escritores, los protagonistas tienen que volver del mundo fantástico para adaptarse a la realidad (esto se interpreta como si después de la imaginación libre de la infancia hubiera que renunciar a ella para entrar al mundo adulto), mientras que en las novelas de corte fantástico de Nesbit (también incursionó en la narrativa realista) los elementos sobrenaturales se mezclan con lo cotidiano: es frecuente en su obra que, en medio de una situación «realista», con niños protagonistas contemporáneos de sus lectores, aparezca como elemento importante un personaje o un objeto mágico.

De acuerdo con Gore Vidal, quien escribió sobre Nesbit para la *New York Review of Books* en 1964, una de sus características más importantes es que retrata a los niños y niñas como enteramente humanos: «En una sociedad bien ordenada y establecida (Inglaterra en la época de Eduardo el Gordo [se refiere a Eduardo, el hijo de la Reina Victoria], la infancia [en la obra de Nesbit] está claramente definida como un grupo minoritario, como lo han sido los judíos y los negros en otros tiempos y lugares. Pequeños y débiles físicamente, dependientes económicos de otros, los niños no pueden controlar su entorno. Como resulta de ello, son forzados a desarrollar un sentido de comunidad que no necesariamente los hace más amables unos con otros, pero que al menos posibilita que se reconozcan unos a otros con perfecta claridad, y parte del genio de Nesbit es que logra verlos con esa misma claridad y falta de sentimentalismo con que ellos mismos se perciben».

Han sido muchísimos los autores que han sido influenciados, directa o indirectamente, por la obra de Edith Nesbit y su visión de la

infancia. Quizá una de sus sucesoras más ilustres y reconocidas sea J. K. Rowling, quien no requiere de presentación; pero también escritores de la talla de C. S. Lewis (autor de las *Crónicas de Narnia*, recientemente convertidas en una popular serie de películas) y Diana Wynne Jones (autora de *El castillo ambulante*, base de la película animada *El castillo vagabundo*, de Hayao Miyazaki) reconocieron en su momento su influjo.

De acuerdo con los especialistas en la obra de Edith Nesbit, su mejor libro es *The Enchanted Castle*, publicado originalmente en 1907. Al parecer, no existen ediciones de esta obra (ni de casi ninguna otra suya) en español, pero hay buenas noticias: Libros de Alicia, una muy joven editorial regiomontana, acaba de lanzar una edición ilustrada de la primera novela que publicó Nesbit: *Buscadores de tesoros*, aparecida por primera vez en 1899.



Sir John Tenniel, *Through The Looking Glass*, 1871

ASÍ COMO LA LITERATURA PARA NIÑOS ha gozado de tanto favor en Reino Unido desde hace más de un siglo, la literatura juvenil también ha sido muy popular, incluso desde antes de que se adoptara la idea en boga de que la adolescencia es, más que una etapa del desarrollo, una identidad. Fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando la sociedad empezó a tomar en serio a los adolescentes, sus identidades, expresiones e intereses. En muchos países, Estados Unidos incluido, se aceptaba ya la existencia de la pubertad y había ya libros «juveniles», pero seguía en pie la idea general de que la adolescencia era un periodo breve, una tierra de nadie entre el territorio irresponsable de la infancia y las obligaciones de la nacionalidad adulta. En cambio, cuando después de la guerra se descubrió que las personas mayores de doce, trece años, y menores de dieciocho eran un público potencial precisamente debido a que tenían inquietudes diferentes a las de los adultos, el Reino Unido ya tenía un saludable catálogo editorial para este segmento de mercado.

Desde principios del siglo XX había en el Imperio Británico series de novelas para chicos que no eran niños ni adultos: por ejemplo, tenían gran favor del público las historias, generalmente costumbristas, que ocurrían alrededor de colegios de educación media (sí: algunas de éstas fueron, en parte, inspiración para la serie de novelas de *Harry Potter*); pero también tenían entusiastas lectores las novelas de aventuras en tierras exóticas, las de tema bélico y las de corte fantástico. Hubo muchos autores que publicaron con constancia y fueron muy queridos. Como Nesbit, muchos de esos autores están actualmente casi olvidados, pero su influencia en las nuevas generaciones de narradores es notable. Y, como Nesbit, varios de ellos son redescubiertos de tanto en tanto.

Un ejemplo: William Earl Johns, quien firmaba sus libros como Capitán W. E. Johns, y que dio vida a un personaje que sigue siendo popular y querido en Gran Bretaña: el piloto aviador Biggles, protagonista de muchas aventuras de guerra escritas entre 1932 y la muerte del autor en 1968. Pero además de las novelas sobre Biggles, Johns escribió al menos otras tres series de tema bélico (de entre seis y once volúmenes cada una) y una de ciencia ficción tipo *space opera*.

Otro: Enyd Blyton, poeta y novelista que ha permanecido entre las autoras más leídas del mundo desde la década de 1930. De sus obras se han vendido más de seiscientos millones de ejemplares, y, a pesar de

que se les ha acusado de elitistas, sexistas y xenófobas, siguen siendo muy populares en Inglaterra. Entre su enorme producción podemos mencionar la serie *St. Clare's*, acerca de las aventuras de un par de gemelas en un internado típico inglés.

Y, por supuesto, un panorama de la literatura infantil y juvenil inglesa estaría incompleto si no mencionamos a autores más recientes como Michael Bond (autor de la serie *Un oso llamado Paddington*), Diana Wynne Jones (ya mencionada arriba por *El castillo ambulante*, pero autora también de, entre muchas otras, la serie *Crestomantes*), Roald Dahl (autor de *Matilda* y de *Charlie y la fábrica de chocolate*, por mencionar sólo un par de sus obras) y Neil Gaiman (*Coraline*, *Stardust* y la novela gráfica seriada *Sandman*, entre otras); así como otros autores que no han escrito específicamente para niños, niñas o adolescentes, pero que son queridos y seguidos por ellos, como Lord Dunsany a principios del siglo pasado, Patrick O'Brian algunas décadas después y Alan Moore en la actualidad.

Todas las culturas humanas se cuentan historias, pero, por diversas razones, no siempre comprensibles ni justas, algunas se destacan más que otras: llegan más lejos y a más personas. Así ha sucedido, durante siglos, con la cultura del Reino Unido, que por mucho tiempo fue una de las naciones más poderosas del mundo y todavía hoy ejerce fuerte influencia en muchas otras más allá de la literatura. Las LIJ de aquel lugar del planeta han tenido ventaja, pero, por fortuna, también numerosos representantes de gran calidad, y se han vuelto significativas, entrañables, para millones entre nosotros, sin importar nuestro propio origen •



Sir John Tenniel, *Through The Looking Glass*, 1871

Abraham Cruzvillegas *Teoría del constructo*

SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

UN OBSERVADOR consideraría constructos los dados de Stéphane Mallarmé, el Odradek reinventado en un texto por Franz Kafka, el reloj de arena de Ernst Jünger y, sobre todo, el *ready-made* de Marcel Duchamp, así como los frijoles saltarines, las palomitas de maíz, la sopa de letras, el papalote, el cuaderno de notas en blanco, el lápiz o la pluma, la tarjeta postal, o la mezcla de cemento de los albañiles. Y las elaboraciones de Abraham Cruzvillegas. Constructos: puesta en marcha de oposiciones materializadas con fines de conocimiento y transformación. La tesis propuesta se acoge al criterio de Franz Kline: tener la razón es el más estupendo logro personal en el que nadie está interesado.



En el transcurso del tiempo, aquel observador encuentra algo conocido-desconocido que se denomina *Autoconstrucción*. Una estrategia transformadora a partir de materiales antiguos, nuevos, reciclados, vegetales. Muestran intervención, adaptación, simpatía en un sentido físico: vínculo entre cuerpos o sistemas donde la presencia o movimiento de uno induce el mismo comportamiento en el otro.

Y eso reviste una situación inconclusa, cuyos resultados lo son también: se presentan abiertos, interrelacionados, dispersos, sujetos a un suspenso. Son producto de un accionar conjunto: se advierten en ellos los signos de una anterioridad en la que han confluído diversos factores y agentes, tiempos e intenciones plurales. Denotan directrices divergentes que, en cada momento, encubren su potencia, a pesar de que consten su corporeidad y sus efectos sensoriales y perceptivos.

Tales resultados son la estrategia misma congelada en un instante, si bien la precariedad de la que están hechos expresa un aliento disolvente, un impulso al devenir vario. Un intervalo-cambio. Reducidos a lo elemental, serían elaboraciones en un espacio desplegadas hacia conjeturas múltiples de sí mismas mediante un suelo o soporte, y a través de una convocatoria de fuerzas, tensiones, presiones.

Aquello denota prácticas de adición, sustracción, inversión, ilusión que patentizan una alternancia combinatoria, indicial, subyugante o distendida, gravitatoria o expansiva. Uno por uno, en su entereza, cada resultado se diferencia del concepto de cosa, objeto, pieza, unidad. Son constructos: construcciones teórico-cognoscitivas para resolver algún acertijo relacional dado, o para conmutar energías espaciales, telúricas, orgánicas, culturales o del arte en un espacio dado.

En palabras de Abraham Cruzvillegas, el concepto integral de *Autoconstrucción* surge de la necesidad y la escasez comunitarias frente a la construcción de una casa familiar en un terreno adverso (roca volcánica en un barrio suburbano, la Colonia Ajusco de la Ciudad de México durante la década de 1960). Allí, la albañilería se realiza «por capas» y en lapsos distintos influidos por la experiencia del habitar. Las decisiones de uso, función y acabados se dan por acopio y combinación «híbrida» de materiales y propósitos edificativos.¹

El examen de tal proceso ha conducido a Cruzvillegas a la creación de un cuerpo de obras diversas que rebasan la escultura para proponer formas

¹ *Autoconstrucción*, de Abraham Cruzvillegas. (REDCAT, California, 2009, p. 38).

tangibles e intangibles de participación individual y colectiva: la experiencia múltiple del arte y la vida. Un modelo que consiste en la invención de nuevas propuestas a través de la estrategia de *Autoconstrucción* en distintos lugares con el fin de generar, en otro tiempo, espacio, contexto y comunidad, una experiencia semejante a la originaria. Una especie de gran *collage*/montaje que se realiza cada vez igual en sus lineamientos generales y cada vez distinto en sus soluciones particulares (confróntese, por ejemplo, sus propuestas en París, Berlín, Londres o Glasgow). La posibilidad de recoger elementos de trabajos, objetos y mensajes pre-existentes para integrarlos en un nuevo emplazamiento que produce vínculos, rupturas o vislumbres alternos, diversos, dispersos.²

Un artificio para contextualizar, descontextualizar y recontextualizar el propio acto creativo: corte, reformulación, discontinuidad, heterogeneidad y suspenso de lo creado. La separación se reconforma en su idoneidad y entrecruza con la incidencia de lo precario y lo escaso,³ el azar y lo novedoso. La citación (aviso en el tiempo) y la concitación (impulso en el espacio) en su vaivén estable-inestable. Ejemplos:

Constructo 1: *Aeropuerto alternativo* (2002). Un punto de convergencia en el que las presiones de arriba y de abajo se vuelven divergentes. Un acopio de cuchillos y machetes de distinto tamaño que se insertan en forma cónica e inversa en la superficie de una mesa de carnicero, la cual distiende su propia forma cónica en términos asimétricos respecto del otro cono. Vórtice.⁴ La veintena de útiles metálicos y mango de madera o plástico blanco aluden a una violencia potencial que se ejerce sobre una locación por un instante

² Véase «The Object of Criticism», de Gregory L. Ulmer, en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Bay Press, Washington, 1983, p. 84).

³ *E-mail* de Abraham Cruzvillegas a SGR, 24 de agosto de 2012: «casi siempre uso como rondanas corcholatas de chelas que recupero de donde quiera que vaya, tú has visto cómo las usan los albañiles para remachar láminas de chapopote (otra metáfora preciosa de nuestro país petrolero: los techos de los miserables se hacen de petróleo y cartón), pues para mí son no sólo útiles para eso, sino que significan el espacio de festejo, las chelas que se comparten durante la chinga compartida, en la convivencia, en el faje, en el desmadre, con los cuates de la cuadra, mientras se hace la mezcla en la calle. Esas corcholatas son mis uniones, mis codos, mis puntos de “quiebra”, no de quiebre. Además son más baratas que las rondanas de la tlapalería».

⁴ Kwinter ha denominado al vórtice como una «constante cosmológica», modelo de renovación arquitectónica. Véase *Far from Equilibrium. Essays on Technology and Design Culture*, de Sanford Kwinter (Actar, Barcelona / Nueva York, 2008, p. 118).

diferido en el tiempo al estar clavados en la superficie de madera de la mesa. La solidez de la mesa y sus tres patas evocan un fundamento de anterioridad. El accidente y su atracción por parte de una raigambre en la superficie convocante. El vórtice creado desata una fascinación inherente a un poder alegórico⁵ donde la acumulación refiere lo mismo a una ausencia o carencia que a un centro de saturación ominosa, e incluye las incisiones sobre la mesa. Si de pronto desaparecieran los cuchillos y machetes sobre la mesa, quedaría inscrita una serie de incisiones, delación acaso del procedimiento creativo y el concepto espacial: incisiones análogas a las de Lucio Fontana en un entrecruzamiento con las imágenes del rastro de la Villette de Éli Lotar, su reubicación de lo orgánico, y el retrato de multitud de campesinos que se rebelan en defensa de su tierra contra una expropiación de la autoridad para proyectar un aeropuerto.

Constructo 2: *La Polar* (2002). Una sombrilla para usos de iluminación fotográfica yace sobre el piso, su concavidad plateada se convierte en la negrura convexa de su reverso. Las orillas de la sombrilla sostienen plumas de pavo real y de faisán cuya ligereza emite un soplo de ingravidez: desafío al peso del espacio en reposo. Las plumas son antenas: apéndices sensoriales de sombras sutiles dirigidas a lo inmediato, a lo contingente y lo que está más allá. Captan y emiten vibraciones diversas, a veces propulsadas por movimientos a su alrededor. O por el viento eventual. Un ojo ciego en apariencia que, sin embargo, contiene a quien lo observa. Tensión a punto de soltarse. Interrogación cíclopea y carente de párpado (o quizás las plumas reemplazan a éste). Como en el caso del mito griego de Polifemo y Odiseo, *La Polar* sonsaca la pregunta-respuesta existencial: ¿quién eres?, nadie, nada. El truco mitológico se invierte: el daño virtual del anonadamiento se vuelve regocijo: la amenaza es abstracta y conjetural. La dualidad entre lo luminoso y lo oscuro se dispersa en la divergencia de las plumas y su ligereza vibrátil: un *taijitu* (símbolo del *yin* y el *yang*) corpóreo e imperfecto. Irradiación, tersura invasiva. El dejo surrealista refleja algo previo, semejante a la previsión del Conde de Lautréamont acerca del «encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas». ⁶ Y las resonancias de la disección racionalista a la que se sobrepone el maquinismo, el descuartizamiento, las costuras vampíricas, la congruencia con lo que hay o de

⁵ Ulmer, *op. cit.*, p. 95.

⁶ *Los Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (Ediciones de Belleza, La Habana, 2006, p. 163).

lo que se dispone: en síntesis, sustracción parasitaria. O supervivencia jubilosa y constante.

Constructo 3: *Autoconstrucción* (2008). Un conglomerado o complejo de constructos. En el vértice de dos muros se expande una zona que distiende un decena de éstos.⁷ En lo fundamental, se despliega la nube hecha de cuadrángulos y rectángulos rojos de distintos tamaños. La proyección en planta de un dispositivo que se construye a sí mismo. Una instalación que sería apreciada sólo como entidad proclive a lo escultórico si se soslayara la cualidad introspectiva, prospectiva, reflexiva y auto-reflexiva de sus elementos telúricos. Las estructuras originarias aparecen fragmentadas, re-estructuradas, recompuestas a partir de principios alternados: el azar, el ensamble, la transversalidad, lo imposible, lo amorfo, lo informe, la verticalidad alterada por la inercia horizontal, lo orgánico y lo inorgánico. Aglomeraciones pilosas como centro de suspenso. Levitación de piedras umbilicales, pedazos de mierda de oveja, ya pétreos. Elementos tergiversados de su utilidad: lámina, cepillo, trozos de madera que configuran un balancín, o una muleta, o un columpio. Si quien observa hiciera del piso un techo, el panorama sería diferente: un mundo sumergido. Yuxtaposiciones estructurales.⁸ Hay tres constructos periféricos que provocan mayor tensión: el trozo de aluminio curvado

⁷ E-mail de Abraham Cruzvillegas a SGR, 24 de agosto de 2012: «Me gusta la idea duchampiana de la puerta que está simultáneamente abierta y cerrada: el umbral de la cuarta dimensión».

⁸ Mark Godfrey emplea dicho término para describir el trabajo de Cruzvillegas: *Autoconstrucción*, *op. cit.*, p. 83.



de perfil felino al que sostiene un soporte de madera; el triángulo imposible del que pende una boya y un anudamiento de cuerda; el pedestal de cuya plataforma emergen los pedazos de mierda de oveja sostenidos con alambre. El emplazamiento de dichos constructos logra un efecto de catástrofe apacible. Un estudio sobre los estratos de la memoria en sus relaciones cinéticas y materiales hacia el enigma de su materialidad-inmaterialidad. La nube en rojo de Marcel Duchamp del *Gran Vidrio* compuesta por los meta-esquemas de Hélio Oiticica, intervenidos a su vez por la intermitencia de aplicaciones corpóreas en flotación de Kurt Schwitters. Albañilería impura. El mapa potencial del laberinto ebrio:⁹ la búsqueda de lo que se resiste a la concreción.

Constructo 4: *Songs* (2008): serie de canciones que resuenan el plan de *Autoconstrucción* y sus elementos básicos, como la tierra volcánica, la cueva, la muerte, las tortillas, la roca, el asalto policiaco, los delantales, las rampas, la mezcla de cemento, las formas del deseo o el sexo, etcétera. Historias de familia, de hogar o de tipo comunitario, incidencias, fatalidad, rebeldía. Las letras hablan de estados de ánimo (fuerza, entusiasmo, afecto, humor), una vida cotidiana de resistencia, trabajo, gozo y desafío. Fueron escritas en inglés y una de ellas en español. Retomadas por diversos intérpretes y grupos por una estancia en Glasgow, las letras (inspiradas en música romántica popular, boleros, rock, *hip-hop*, cumbia o *reggae*) se diversificaron en otros tipos de música que se apropian de experiencias distantes en el tiempo y en el espacio cultural para reflejar otra faceta de *Autoconstrucción*: el trueque de un testimonio personal en letras para ser ejecutadas como música actual.¹⁰ Sonidos de origen local que se regeneran por la ubicuidad y simultaneidad global y se difunden, previa adaptación, en otra localidad. Una ecuación lingüística-electroacústica que adquiere materialidad y energía exactas para quienes trabajan en lograrla y para sus oyentes eventuales. Un *soundtrack*

⁹ E-mail de Abraham Cruzvillegas a SGR, 24 de agosto de 2012: «Me encanta la idea del laberinto ebrio, de hecho casi siempre pienso que son las cosas las que tienen voluntad o no, las que piden, las que desean, las que rechazan o se confabulan para que uno haga o deshaga, como decía Tom Waits: “the piano has been drinking, not me...”».

¹⁰ E-mail de Abraham Cruzvillegas: «escribir canciones para mí ha sido la clave para hacer bisagra entre mi trabajo como artista «visual» y otros campos, más que como parte de una voluntad interdisciplinaria o transdisciplinaria, es una intención indisciplinaria, mutante, coloidal: me gusta la imagen de la mariposa que se convierte en gusano y el gusano en caca y la caca en escultura, pura transfiguración mística».

que deja de lado la idea de cumplir una función de música ambiental para acceder a una forma de energía cultural que hiende la integridad de los constructos: atraviesa los cuerpos, confunde los sentidos, llega a las vísceras, hiere las neuronas, genera sustancias de placer, se estaciona en la memoria. Una versión distinta del uso paradójico del *Conical Intersect*,¹¹ de Gordon Matta-Clark: altera un sitio específico y expande su espiral tan invisible como auditiva hacia todo lo que incurre allí. Lo interdisciplinario pierde su disciplinabilidad y aporta la energía libidinal que lubrica cualquier reticencia. Como en Berlín con un grupo de familias: The Self Builders' Groove 2.

La estrategia creativa de Abraham Cruzvillegas contempla la apertura del territorio (siempre igual, siempre distinto) que se abre entre lo local y lo global. A su vez, dicho territorio cultural se materializa a través de un gran campo estético-artístico subdividido al menos en cuatro campos intercomunicados: a) el de la creación en la mente y cuerpo del artista y de la comunidad de quienes colaboran con él; b) el de la distribución de sus producciones en el sentido de «traer adelante» un(os) objeto(s) y unos procedimientos en el espacio, hacerlos presentes;¹² c) el de la recepción del público ulterior en el pliegue o intersticio¹³ de la exposición de lo producido o contacto con ello y, por último, d) el de las energías¹⁴ implicadas en la

¹¹ «On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris», de Pamela M. Lee, en *October*, núm. 85, verano de 1998, pp. 65-89.

¹² Gumbrecht propone que la palabra *producción* no se asocie tanto con la manufactura de artefactos o mercadería industriales, sino con «toda clase de eventos y procesos en los cuales inicia o se intensifica el impacto de los *objetos* presentes sobre los *cuerpos humanos*»; asimismo, para dicho filósofo, toda presentificación enfatiza la «dimensión del espacio». Véase *Producción de presencia*, de Hans Ulrich Gumbrecht (Universidad Iberoamericana, México, 2005, pp. 11 y 127).

¹³ Bourriaud explica que «el intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global». Véase *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud (Buenos Aires, 2006, p. 16).

¹⁴ El concepto de energía a que se alude aquí no sólo refiere al sentido de la energía existente en un medio o ente físico, causada por ondas electromagnéticas y mediante las que se propaga en forma directa, sin desplazamiento de la materia, sino al de las «ondas mnémicas» de la cultura y la historia que resuenan en el presente, una situación que Didi-Huberman explica así: «las ondas de la memoria atraviesan y afectan a un elemento —la cultura en su historia— que no es totalmente fluido, y es por eso por lo que hay tensiones, resistencias, síntomas, crisis, rupturas, catástrofes. El “acorde fundamental que se oye resonar sin cesar en la masa” del tiempo». *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, de Georges Didi-Huberman (Abada, Madrid, 2009,

totalidad del trayecto creativo: temporales, culturales, colectivas, escénicas, personales, interpersonales.

Esa multiplicidad de campos que interactúan entre sí en el trabajo de Cruzvillegas se traduce en una de sus mayores singularidades debido al esmero de su improvisación y de su realización. Su trabajo podría tomarse como una metáfora de la estética ultra-contemporánea¹⁵ que, a la vez, se desplazaría más allá, a un punto de quiebra hacia otro horizonte donde lo inminente se mantiene en vilo, o en riesgo.¹⁶ En palabras de Cruzvillegas: «A mí me gusta apelar a la chamba de la naturaleza —incluyendo la humana— en generar formas, ideas, sensaciones, de maneras tan complejas y hermosas, y feas también, incluyendo al arte».¹⁷

El campo creativo resuena el deber ser estético del creador cuyas tácticas son tramar, fincar conectividades, dislocaciones y desconexiones intencionales, remodelarlas, reinsertarlas: una «suma arbitraria de contradicción pura» bajo un plan auto-reflexivo de la práctica del arte.¹⁸ Como explica Cruzvillegas: «cada vez más jerarquizo sobre el arte lo afectivo, lo vivencial y —sobre todo— lo convivencial. En todo caso he aprendido que lo principal es aprender (hablando de sistemas educativos) más que enseñar, comunicar, e incluso expresar, pero la dificultad de elaborar obras que no sean didácticas, populistas, o prestación de servicios es fácilmente soslayable cuando la voluntad de encontrar (más que buscar) una enseñanza es superior».¹⁹

p. 106).

¹⁵ La *ultra-contemporaneidad* refiere al tiempo de la globalización (simultáneo y ubicuo), que incluye el tiempo local y la noción de «tiempo real» de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación, así como la tendencia al uso de la lengua inglesa como lengua vehicular.

¹⁶ Resulta difícil dejar de pensar el concepto de *Autoconstrucción* como una contraparte de la sociedad del riesgo, tal como la ha estudiado Beck, quien describe el impacto colectivo de los riesgos, daños e índole irreversible del modelo post-industrial en el ámbito urbano desde medio siglo atrás. De acuerdo con Beck, «el concepto de riesgo delimita, por tanto, un peculiar estado intermedio entre seguridad y destrucción, donde la *percepción* de riesgos amenazantes determina pensamiento y acción». Véase «Retorno a la Teoría de la sociedad del riesgo», de Ulrich Beck, en *Boletín de la A.G.E.*, núm. 30, 2000, p. 10.

¹⁷ *E-mail* de Abraham Cruzvillegas a SGR, 24 de agosto de 2012.

¹⁸ *Autoconstrucción*, de Abraham Cruzvillegas (The Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 2008, p. 72).

¹⁹ *E-mail* de Abraham Cruzvillegas a SGR, 24 de agosto de 2012.

El plan de Cruzvillegas en dichos campos, una puesta en crisis de lo normativo en términos estético-artísticos, va más allá de la idea de campo propuesta por Pierre Bordieu (la cual se basa en las contradicciones sociales, las estructuras simbólicas, las reglas de dominación respecto del capital, las influencias mutuas entre los participantes, las instituciones y el grado de autonomía que hay de por medio, etcétera),²⁰ ya que incluye los condicionantes señalados por Bordieu para abrirlos a un intercambio

²⁰ *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, de Pierre Bordieu (Editorial Montessoro, Buenos Aires, 2002, p. 127).



energético que los atraviesa y los reconfigura hacia la auto-reflexión de sí mismos. «Las casas de *Autoconstrucción* nunca están terminadas», describe Cruzvillegas, «siempre están cambiando, existen en un limbo donde toda añadidura es bienvenida, cada parche es siempre necesario y nunca queda mal: es como la identidad».²¹

Aquello traduce un acto cognoscitivo y al mismo tiempo lúdico, práctico, placentero, de gasto u ocio compensatorios. Como en *Autoconstrucción: Maqueta subdesarrollada* (2007), *Autoconstrucción: Departamento de Defensa* (2007), o los constructos para Thomas Dane Gallery (2009):²² acomodados y entrecruzamientos de madera, vidrio, cajas de plástico, alambre o vegetales que articulan lo imprevisible: aproximaciones en torno de Roberto Filliou. Una confianza relacional y dinámica en busca de concreciones posibles mediante la contingencia inherente al mundo. En la caja de herramientas para *Autoconstrucción* se hallan los siguientes conceptos cromáticos, transferibles:²³

²¹ E-mail de Abraham Cruzvillegas a SGR, 24 de agosto de 2012.

²² goo.gl/5W2M2f

²³ Abraham Cruzvillegas en *Documenta* (13), núm. 57, 2012.



democraticist
 affective
 emotional
 delirious
 joyful
 affirmative
 sweaty
 definitely unfinished
 fragmentary
 communal
 empiric
 coherent with the landscape
 laughing
 weak
 inefficient
 unstable
 happy
 self-constructed
 contradictory
 handmade
 committed
 generous
 solidary
 indecent
 sensual
 amorphous
 renewed
 needy
 written / told
 warm
 brief
 a craft
 a blind date!
 engaged

Mediante *Autoconstrucción*, Abraham Cruzvillegas realiza el oficio de tramar nodos: espacios reales y abstractos en los que confluyen otros espacios reales o abstractos que intercambian sus características. Red que se interrelaciona e improvisa fuera de las jerarquías. Para el observador, que termina por ser un colaborador de cuerpo entero más de los constructos, implica una proliferación y repliegue sin fin que lo incluyen y lo modifican. Experiencias que trascienden la razón. Constructos vivos •

TRIZEMAS (4)

JOSU LANDA

DE UN TIEMPO a esta parte, el espejo me recibe con hostilidad.



ABANDONAR LA FE en los milagros, para creer en los prodigios espurios de la tecnología: grave retroceso en lo más humano —lo más divino: pura involución.



CONVENCIÓ, venció y vendió: cualquier parecido con la trayectoria de ciertos políticos latinoamericanos es pura coincidencia.



ALGUIEN INVENTÓ el instante, como una victoria pírrica o una venganza contra el Tiempo: la fugacidad absoluta: el que siempre se sale con la suya.



TODO A DISTANCIA: hacer amigos, educarse, guerrear, amar... Todo, desde una lejanía segura, cómoda. Nuevo triunfo de Apolo, sí, pero de un Apolo degenerado y pusilánime, despojado de todo brío épico, aturdido en la cháchara de las redes (anti)sociales y los medios de (in)comunicación.



PARADOJA DE LA DENSIDAD: mientras más no acercamos unos a otros, para amontonarnos, aglomerarnos, más se dificulta el diálogo, la comunicación. Pero eso no es todo: la siguiente etapa es la del inevitable toma y daca de nuestras respectivas espinas.



DIOS Y EL DIABLO: una peligrosa mancuerna. Pueden preguntarle a Job.



CONTRAPESO: el mundo está dotado para darnos lo mejor. Ah, pero ahí estamos nosotros, para corresponderle con lo peor.



LOS MEDIOCRES ESPERAN... Los mediocres siempre esperan a que el magnánimo se consuma derrochando espíritu, en su ansia de enriquecer el mundo, para instaurar una vez más el Reino de la Mediocridad. Son las hienas de la sociedad y la cultura.



LA TEORÍA DEL *Big Bang* esconde a Dios tras bambalinas cósmicas, renuncia a toda la poesía del relato bíblico de la creación y la sustituye por el barbárico idioma de los cómics. Es una construcción *ad hoc*, una interpretación provisional, que apenas alcanza para una fe de pacotilla.



EL EROTISMO ES el revestimiento estético por el que apenas podemos asumir nuestra animalidad sexual impresentable, inconfesable.



QUE DIOS ME LIBRE de los críticos profesionales del Sistema, que de sus apologistas me libro yo.



SI NO HAY VUELTA DE HOJA, es porque ésta ha perdido una cara: una mutilación por la que nadie se digna a dar explicaciones.



MILENIOS DE EJERCITARSE en doblar la cerviz ante uno o muchos dioses han debido de incidir en la evolución humana. Los tres siglos en que el hombre moderno ha procurado mantener su cabeza medio erguida no han podido nada contra eso. ¿Debe extrañarnos, entonces, la actual epidemia de sumisión, el retorno de la genuflexión casi perdida?



CUANDO EL RÍO SUENA no sólo trae piedras. También arrastra montones de basura y eso ha sido así desde siempre, al margen de los desastres ecológicos y de la gran erosión ética.



EL VERBO DEL PRINCIPIO fue una metáfora. Ésta consolidó su victoria con la invención del sentido literal. Después de eso, todo ha sido Historia.



LA UTOPÍA QUE, en verdad, han abrazado las masas contemporáneas es la del placer gratuito: la más inocente imposibilidad, latiendo en los más tontos señuelos.



QUIENES SE SOLAZAN hablando de «perfecto idiota», achacándoselo a otros, no ven que la trampa perfecta de la estupidez consiste en adjudicar el síntoma a los demás, siendo que opera en uno mismo.



QUIENES ANHELAN el elixir de la eterna juventud no se percatan de que se trataría de una fórmula para eterna senectud, sólo que con disfraz juvenil.



MALDITO AZOGUE. Ya que es tan arduo plantar cara a tu propia cara, en la vaga superficie del agua mansa o de la hoja de plata, te imponen las desmesuras de la claridad: miríadas de espejos por doquier: la reproducción sin fin de tu fantasma en todos los rincones: el hastío de las constantes emanaciones de ti mismo.



PRODIGIOS DE LA SECULARIZACIÓN: ¿para qué escapularios, con tanta llaga que sobrellevar, mantener, consentir y, cuando es el caso, adorar?



DEFENSA DE LA IDENTIDAD. Recuérdese: el Congreso Europeo de Cucarachas de 1919 rechazó la solicitud de membresía de Gregorio Samsa. El Comisionado Especial del organismo fue muy claro al respecto: «La admisión del colega (?) Samsa conllevaría la humanización de nuestra especie, cuestión a la que nos negamos sin paliativos, luego de lo ocurrido con la Gran Guerra que acabamos de padecer. Herr Samsa es un pobre impostor en evasión, un caballo de Troya, y no logrará despistarnos con sus planes, que nadie entiende».



CON ESTA GLOBALIZACIÓN, desaparecerá lo que normalmente entendemos por exilio.



EL FACTOR PLACEBO, propagado sistemática y masivamente, a punta de una química y una zoología tramposas, tendrá para los cuerpos el mismo efecto sedante, engañoso y seductor que la propaganda y el marketing sobre las mentes.



CUANDO REGRESÉ AL HOTEL, después de una jornada fallida, inclemente, la sonrisa de la Mona Lisa seguía allí, en la maldita copia de la recepción.



ALGO QUE NOS HORRORIZA del Tiempo es su capacidad para destruir belleza.



MÉRITO INSUPERABLE de Sócrates: haber sembrado y cultivado la ironía en el hosco, árido, huerto de la voluntad de saber.



SE NOS IMPONE LA COMPLEJIDAD, como si fuera una virtud o una fatalidad de la naturaleza pagada de sí, orgullosa de sus excesos.



El sol del crepúsculo ruboriza ligeramente mi sombra.



EL EX SIMIO ORTODOXO todavía no es capaz de distinguir al eximio.



EL CREPÚSCULO DEL DÍA sabe que mañana tendrá otra oportunidad. Mi crepúsculo no puede estar seguro de nada.



¿RICO? ¿POBRE?... Depende del viático con que se cuenta para viajar de la Nada a la Nada.



¡CÁLLATE YA, pinche Nietzsche!*

[* Del *Breviario de máximas* inédito de El Último Hombre]



ME PREGUNTO QUIÉN de los que hablan de «seres inferiores» es capaz de albergar el alma de un toro, un león, un elefante...



TODA MODERNIDAD es un proyecto de clasicismo por venir.



ES EL SOL lo que desata las sombras.



DETERMINAR QUIÉN ERES y qué eres, qué virtudes y peligros encarnas... Todo eso lograba el fisiólogo, nomás con leer un rato tu cara. Un resultado que ya quisieran muchos, tras largos años de cháchara en un diván, fármacos y respetables sumas de dinero.



NO ES LO MISMO quitarte el sueño que quitarte los sueños. Para lo primero, puede bastar un café cargado. Lo segundo sólo puede ser obra de un monstruo.



CONSOLARSE CON LOS MALES de los demás está mal visto, pero son muy pocas o nulas las alternativas que aportan los críticos.



¿PODRÍA SUCEDER QUE, un buen día, Dios se arrepintiera y rectificara todo lo que ha hecho? ¿Qué caso tiene seguir como estamos?



NO ME PIDAN una definición de estupidez. La conozco muy bien. La pongo en práctica a cada rato.



EL DAÑO CAUSADO por la incongruencia de un estilista egótico, como Cioran, no tiene límite ni perdón: al haber redactado sus gemidos y agonías —en lugar de mascullarlos en silencio, en el balanceo de las tentaciones del cienuro— redujo a los auténticos y honestos oficiantes de tales pasiones a la condición de sus aprendices y epígonos.



LA DIFERENCIA SIMBÓLICA entre un partido político y un ejército es ésta: un partido es una manada de lobos con piel de oveja; un ejército, en cambio, un rebaño de ovejas con piel de lobo.



SEGÚN LOS ANALES de la Retórica, la más prodigiosa revolución agrícola, en miles de años, ha sido la de arar en el mar. Da una cosecha para espíritus refinados: no ocupa lugar: ni siquiera se ve.



SI YA NO CABEMOS en el mundo es porque el mundo nunca ha cabido en nosotros.



SOCIEDAD SIN SACIEDAD = caldo de cultivo de todos los modos de la guerra civil.

Saciedad sin sociedad = caldo de cultivo de todas las formas de guerra civil ●

Rutilo

FRANÇOISE ROY

RUTILO: punto de fusión 2.378,2 K. Soy hermana de leche de Gregorio Samsa: como él, no sé en qué tribunal me condenaste, qué cargos fueron retenidos en mi contra. Y en ebullición, nuestros corazones en la caldera de la madrastra se descomponen para formar sesquióxido de titanio. Me gusta la palabra: sesquióxido, sesquicuadratura. Tú, papá, que fuiste químico, sabes que el rutilo sirve de base azul para colorantes automotrices y vuelve amarilla la joyería artificial. Rutilo amarillo tímido, como un sol que brillara hacia adentro. Sabes que con su red cristalina tetragonal distorsionada, el rutilo exhibe un módulo de tensión de 4,1 TPa/cm² (y nuestros propios módulos de tensión, Dios santo, ¿quién los veía?), dureza que lo hace útil para los cortadores de vidrio (la madrastra es buena cortadora, corte que corte, nada de mies, ni siembras al volateo). En 1951 (me faltaban ocho años para nacer) el rutilo se utilizó como sustituto del diamante (¿me das un diamante, aunque sea de mentira?) y ahora para gemas de fantasía. Gemas (de gema, fui a fruto; de fruto a pupa; de larva a semilla de algo que ni tú ni yo sabemos para qué sirve, qué criatura saldrá de ahí hirsuta o espinosa). Sea yo, entonces, como el rutilo que resiste al ataque químico (sólo pueden dañarlo el ácido fluorhídrico y el sulfúrico, concentrado y en caliente). De esos ácidos, papá, has recolectado hartos en tu cama en los últimos años, los del amanecer-ocaso, y ni el agua regia te podría disolver. Aguas regias sean nuestro medio de nado, nuestro elemento («regia», de «reyes», de nuestro apellido, Roy, que casi ha dejado de ser mío). Pero el papiro del título de nobleza se va desdibujando con los siglos de convivencia. Y el rutilo, acuérdate, padre, es insoluble en agua ●

Xitlalitl Rodríguez

CURRICULUM VITÆ

Yo soy Jaws y esto es agua / para té o café / agua que se bebe en los profundos edificios / cafeteras / de un botón saldrá la leche / de soya / de almendra / de coco / no de vaca / de ésa he vaciado camiones enteros al mar / hace mucho / camiones cargados de queso / jocoque / panela / requesón / crema buenísima / productos lácteos jaliscienses / de primera calidad / arrojados al Pacífico / porque de lo bueno, poco / y como usted sabe, hay que devaluar / Señor. El agua / sobre todo el agua / blanca gasolina en taza negra / todo es blanco y también es negro / como un oficio / blanco y negro / como el ocio y el empleo / como vaca / orca / panda / cebra / como su dálmata corriendo hacia las olas / Señor. Entiendo que esto es agua / y trabajo / pulcro y buen trabajo / manso trabajo para un pobre tiburón / de camisa hecha por su madre / máquina Singer / una madre que fuma cigarros / Del Prado o Carmencita / uno tras otro / sus niños nadando alrededor del humo / con breves quemaduras / sin importancia. 24 También he servido / en un hostel / y repartido baguettes / porque los tiburones somos útiles / en el área del turismo / pagan por vernos trabajar / huir, digamos / y tras nosotros funcionan barcos y tripulaciones / redes en movimiento / la cacería de mi cuerpo es el trabajo de alguien / Señor. Pero también leo pruebas: sólo le pido una oportunidad.

EL CORRECTOR DE PRUEBAS

Ahora tengo un trabajo / pulcro y buen trabajo / manso trabajo para un pobre tiburón de camisa / ahora mismo, Señor / diré en cualquier momento / y sacaré mi pluma roja / esa mandíbula / para sancionar, marcar, juzgar el trabajo de los otros / el manso trabajo de esos pobres tiburones de camisa / ahora mismo, Señor / dije hace un momento / y saqué mi pluma roja / esa mandíbula / y sancioné, marqué, juzgué el trabajo de los otros / el manso trabajo de esos pobres tiburones de camisa / algunos días también roja / esa mandíbula / descuidadamente limpia y sin planchar esto es / esto soy.

USS INDIANAPOLIS II



El rey del barco se dio un tiro. El rey del barco no era rey. El rey del barco murió en 1968. Nació en Efrata, Pensilvania. Lo llevaron a corte marcial por hundir el barco. Por arriesgarlo. Por no hacer zigzag. No él, el barco. El barco ebrio con sus huérfanos a costas. Charles Butler McVay murió el 30 de julio de 1945. No él, algo dentro de él, algo que caía. Algo. Fue atacado por un submarino japonés bajo el mando de Mochitsura Hashimoto. De seis torpedos, dos pegaron. Su reino se hundió en doce minutos. Mil cien hombres cayeron al agua, 316 salieron con vida. Charles Butler McVay: culpable de dejar la bomba en secreto, de puntitas, y luego voltear al fondo. Ver nada. Degradación de luz, de calor, de aire, de rango. Ya no es contraalmirante. Ya no es nada. En el agua no se es nada. La sal deshace, enturbia, desbarata, desintegra. El presidente Clinton firmó la exoneración de Charles Butler McVay en el año 2000, para que pudiera portar con orgullo su nombre en la tumba ●

Buscado amor, de Hugo Gutiérrez Vega

CARMEN VILLORO

EL LIBRO *Buscado amor*, el primer libro que publicó Hugo Gutiérrez Vega, nos regresa a su juventud, a sus veintitantos, a sus treinta años. Existe la anécdota de que en varias antologías el título del libro apareció con una errata, una *n* de más que convertía al participio *buscado* en el gerundio *buscando*, así quedaba como título *Buscando amor*, que podría haber sido el letrero en una gorra deportiva, como esas que dicen «Busco novia». Y no, el participio pasivo le quita esa actividad propositiva y voluntariosa al gerundio y nos remite a la dinámica del deseo expectante y a su contraparte, la renuncia: lo buscado sigue siendo buscado porque nunca es encontrado, nunca del todo. El título del libro, entonces, nos retrata a un joven poeta que descubre y refiere de manera precoz el drama humano más profundo e importante: incompletos y frágiles, deseamos siempre recuperar el paraíso perdido que en realidad nunca tuvimos, eso que nos complete y que llamamos «amor» y que nunca encontramos porque estamos destinados a vivir en falta, pero que nos impulsa a continuar la búsqueda, a vivir.

La poesía de Hugo Gutiérrez Vega expresa esta búsqueda del sujeto deseante que lo lleva a disfrutar de todo lo que encuentra a su paso: desde las cosas más triviales y cotidianas hasta las más elaboradas; por eso en su poesía conviven los gestos simples, las palabras coloquiales, con las citas cultas y las reflexiones intelectuales, porque todo es motivo de asombro para este ser que sabe relanzar el deseo de una cosa a otra, a otra, a otra, y mantenerse intensamente vivo.

¿Cómo expresa su vitalidad el poeta en estos primeros poemas de juventud? A través de su sensualidad. La experiencia amorosa se vive con el cuerpo, con todos los sentidos, pero el lenguaje es también materia sensorial,

las palabras se degustan, se paladean, se escuchan, y eso provoca un deleite, el lenguaje recrea una realidad que se revive con el cuerpo sensible:

**Decir un nombre, lentamente,
sin prisa,
dejarlo entre los labios
y madurarlo
para que perdure.**

**Para nombrarte, amor, para nombrarte,
para juntar las letras de tu nombre.
Para inventarte, amor, para formarte
como un racimo que colgó el verano.**

En los poemas de este libro están presentes el gusto, el olfato, el tacto, el oído y la mirada. Y a través de los sentidos están presentes las emociones y los sentimientos. En sus *Poemas de amor no escuchado* y en el que se llama «Las cuatro noches», Hugo nos transmite el dolor de no poder poseer al otro, naufragos, desterrados, dueños sólo de la distancia y de la diferencia, enviando esas señales que no llegan.

**en el trayecto tan largo
de mi boca a tus oídos
como si las devorara
el desierto**

**desesperante vocación
de ser siempre, ay,
un círculo incompleto.**

La poesía es una magia menor, dijo Borges, y aunque nunca podemos desentrañar la esencia de la magia, en la poesía de Hugo Gutiérrez Vega podemos detectar algunos de sus elementos: el suave equilibrio del ritmo y las imágenes, poesía respirada lentamente, decantada como un elemento de la naturaleza, como cuando dice:

**oí tu voz que naufragaba
entre mis brazos líquidos**

Las referencias al paisaje natural son vastas. Están la hoguera y el río, la noche y el mar, las islas y los perros como representaciones visuales y sonoras de la vivencia interna. El campo y sus árboles, las aves que levantan el vuelo, el viento floral y el temblor de la niebla, y todos ellos conjuran el cuerpo de la amada y su presencia más allá del cuerpo, o más acá, su huella en el espíritu.

En los poemas de *Buscado amor* se apresa el tiempo. Hay una preocupación del poeta por detener en sus versos la fugacidad de la vida, los instantes, los momentos, los días se viven queriendo detenerlos, el presente tiene ya ese sabor de nostalgia de lo que está pero que se sabe que no estará, que inevitablemente se irá diluyendo dejando tras de sí el dolor del recuerdo. El joven poeta anticipa el dolor de futuros momentos de la vida y por eso quiere fijar las imágenes presentes para que vivan siempre. Las referencias al tiempo: la noche, primera, segunda, tercera, cuarta, el golpe de los días, la tarde que gime, el sol declinante, tarde de la ciudad, la voz pasada y la voz presente, nuestra historia, las tardes ganadas a la vida, el invierno cubriéndose con telas del verano, la pàrvula mañana, ese después, ese ahora, ese entonces, ese a veces, hilvanan los poemas dejando en el lector la vivencia de aquello que transcurre, intenso y frágil en el aquí y ahora pero al mismo tiempo desde la distancia, nostalgia abierta hacia el futuro *porque el tiempo no es más que una calle sin fin*.

Es por esta noción temporal que algunos de los poemas están escritos en forma de cartas o de apuntes de un diario, cuando existían las cartas que se escribían un día y recorrían largas distancias antes de llegar a su destinatario. Y es significativo que hoy, muchos años después de haber sido escritos, nos lleguen estos viejos poemas para hacerse nuevamente nuevos, tan vivos como aquel día en que fueron escritos.

Somos cuerpo, cuerpo que transcurre y que detiene en su carne los recuerdos. En este poema, el joven anticipa cómo revivirá lo que ahora vive porque las imágenes y las sensaciones se quedarán grabadas para siempre en cada una de sus células y anticipa la muerte para resaltar la vida, lo que pulsa y permanece mientras le queda *alguna noche pendiente*. Poemas en que se expresa con toda su fuerza lo que se vive en el presente pero en los que se asoman los días perdidos y las vivencias por venir, como si el poeta de treinta años tuviera una imagen de sí mismo como ese ser en tránsito y pudiera sentir en su joven madurez la presencia de todas las edades.

Libro de juventud madura, este *Buscado amor* en el que el poeta ya aborda los temas que serán recurrentes a lo largo de su obra. Uno de estos temas es la vida de otros, los personajes que Hugo Gutiérrez Vega dibuja para hacerlos revivir en sus palabras. Encontramos entre sus páginas el «Homenaje a Apollinaire», en el que el autor lo rescata de su trágica muerte porque sigue vivo en él gracias a sus palabras inmortales. Otro tema es el de los amigos. Aunque Hugo Gutiérrez Vega es un poeta que habla de su experiencia íntima, no es un poeta solo. El mundo es algo que se comparte con los otros a los que el poeta observa con detenimiento afectuoso. De entrada, Hugo ha invitado a su amigo Rafael Alberti para que abra su concierto, el libro está dedicado a Ignacio Arreola, y en sus poemas desfilan Jorge Galván y Alberto con su poema: «tomado de los bosques de la sangre; / una obra de Alcocer / escrita en medio / de la pálida sombra iluminada; / un fragmento de sueño / del silencioso Cuevas; / este cuento de Maya y la luz no cegada de Salvador, tendido». El «nosotros» es una constante en la poesía de Gutiérrez Vega: «Éramos grandes preguntas / absortas en la noche / Esta mañana hemos levantado nuestros ramos / para detener el tiempo».

Y el dolor por los otros en el violento poema que habla de Hiroshima y en el grito contenido que es ese magnético poema, «El mural de Guernica».

También aparece Grecia en estas páginas. Numerosas serán las ciudades que el poeta visitará en sus versos. Lugares descubiertos y recorridos con la misma intensa suavidad con la que se recorre un cuerpo amado. Sitios que convocan otras voces y que impulsan a pronunciar: *estoy aquí / preñado de poesía*.

Así es como el amor, el tiempo, los otros y el mundo se dan cita para mostrarnos en este libro un fragmento de la vida de este joven poeta de todas las edades. Celebramos su palabra, su voz, su deseo de infatigable buscador de amor, generoso y fecundo. Porque mientras estemos vivos, mientras podamos ver *con los ojos abiertos*, como dice el poeta, *Nada podrá callarnos* •

Este texto fue leído en el homenaje póstumo donde se celebraron los cincuenta años de la publicación del primer libro de Hugo Gutiérrez Vega, el pasado 1 de octubre, en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Ocho notas sobre Joyce

ENRIQUE VILA-MATAS

-1-

JOYCE TENÍA un impresionante oído de poeta y de músico. Cuando escribía una página de prosa creía que estaba trazando una paralela a la página musical que más prefería. Es un modo de trabajar muy loco y muy interesante a la vez. Lo recomiendo. Un escritor cree que es Debussy mientras escribe y el resultado no es Debussy, pero raya a mayor altura que si no se hubiera creído que era Debussy. Por cierto, en cuestión de música Joyce era muy ecléctico. Y ahí tenemos una pista para comprender su afán por abarcarlo todo y negar todo tipo de fronteras. Entendía a los clásicos alemanes, la música italiana antigua, la música popular, y también los compositores de ópera, desde Spontini hacia atrás, y los franceses hasta Satie. Poseía, además, una espléndida voz de tenor y Svevo, que le tenía gran aprecio, siempre manifestó que le gustaría ver a su amigo Joyce caminar triunfalmente sobre un escenario lírico interpretando a un Fausto o a Manrico (personaje de *El trovador*, de Verdi).

La música de *Ulises* a la que me refiero en *Dublinesca* es la música del mundo. Cuando ya el mundo no exista, quedará su música, un ruido de fondo, el ruido eterno. Ese ruido me lleva a pensar en Hamlet cuando dice que para él ya sólo queda el silencio, un silencio infinito. Horacio le da entonces las buenas noches y en ese momento se oye un tambor. Hamlet, sorprendido, pregunta por qué viene hacia él ese tambor. El tambor anuncia esa especie de ruido eterno, una música sin fin, la música del tambor del universo. Es también la música de *Ulises*.

En cuanto a mi primer acercamiento a *Ulises*, debo decir que cuando éste se produjo yo era extremadamente joven y no entendí nada del primer capítulo, el único que leí. Un amigo me explicó entonces que yo necesitaba de otro libro que explicara el libro para poder comprender aquel libro. En ese momento descubrí un lado interesante del arte contemporáneo, el lado que nos viene del modernismo, donde todo cambió para nosotros: ahora el discurso teórico ocupa un primer plano, es esencial. Si tú no sabes que estás mirando un cuadro cubista, seguramente no vas a saber ver lo que tienes que ver. Tienes que ver el cuadro cubista acompañado por un manual que te explica lo que estás viendo. Es el triunfo de la teoría. A mí me parece muy bien, porque me entusiasman las teorías, disfruto inmensamente con ellas.

En resumen: que para poder volver a leer *Ulises* me dediqué a leer libros que explicaban *Ulises* y fui lentamente quedando fascinado, con unas ganas enormes, cada vez mayores, de volver a aquel primer capítulo que no había entendido. Cuando volví por fin al libro, me di un gran festín como lector. No podré olvidarlo nunca.

-2-

TAMBIÉN YO CONSIDERO que es la cima del modernismo y de la era Gutenberg y que después ya no hemos hecho más que trabajar sobre las maravillosas posibilidades que nos abrió para escribir, pues cambió, de una vez y para siempre, los rumbos por donde habría de transitar en el futuro la novela. Incidió en el futuro, sí. Porque para mí está claro que si uno lee un libro tan diabólicamente distinto e inteligente como *Ulises*, después, si es un escritor honesto, no puede hacer como que no lo ha leído y prescindir de los hallazgos de alguien que te ha precedido con tan sumo genio.

Es una obra de arte indispensable especialmente por su enloquecida ambición. «Después de mí, el diluvio», debió de pensar Joyce mientras iba preparando su «obra / bomba maestra». Para mí, no hay duda de que llevó a la prosa en lengua inglesa al límite de sus posibilidades, sometiéndola a la mayor renovación de toda su historia. Y eso lo hizo con un genio diabólico y burlón que, sorbiendo el tuétano de las palabras, sabía cómo llegar al alma misma del idioma, para desde allí, entre risas y sudores, reventar códigos y normas, jugando con la sintaxis, tejiendo telarañas donde caían prisioneros los morfemas... Y detrás de todo eso, la impresionante fuerza desnuda de la poesía.

-3-

ENTIENDO QUE SE PRODUJO un equívoco parecido al que años después se reprodujo con *Lolita*, de Nabokov. Corrió la voz de que era inmoral y eso le dio fama y al mismo tiempo generó rechazos. Lo de siempre: se hablaba de oídas sin haber leído el libro. Pero lo que más me llama la atención de este asunto no es que *Ulises* fuera prohibido en el mundo anglosajón, sino que tuviera tantas dificultades para encontrar editor. Hoy es un lugar común decir que, dado el estado estupidizado de nuestra industria del libro actual, novelas como las de Kafka o las de Joyce no encontrarían editores en nuestro tiempo. Pero parece que ya no recordamos las dificultades que tuvo Joyce para publicar y también para ser leído. Quizás no todo tiempo pasado fue mejor. Y quizás los escritores jóvenes de ahora deberían no dejarse amedrentar por la mediocridad de una parte notable de los editores actuales y atreverse a ser osados, tan ambiciosos como lo fue en su momento Joyce.

-4-

ULISES REFLEJA LA BELLEZA del mundo moderno y a mí me hizo enamorarme de Dublín. Cuando voy a esa ciudad, me emociono por todo, creo estar dentro de la novela. Eso demuestra que *Ulises* es más realista de lo que la gente piensa. Quiero desmentir a aquellos que pregonan por ahí que el sustrato último de la novela es la épica y nuestra época no produce situaciones épicas. Pero ¿quién puede creer en una cosa así? Ante todo, no es verdad que nuestra época esté reñida con la épica, si entendemos ésta como la aventura exterior, es decir, el ser humano saliendo de sí mismo para hacer frente a lo desconocido y creciéndose, rompiendo sus límites para combatir contra los demonios y los dioses, a fin de sobrevivir. Como dice Vargas Llosa, acaso como nunca antes en el largo discurrir de la civilización ha estado la existencia humana enfrentada a riesgos tan atroces de violencia, e incluso de extinción, como en ésta, la era de las armas atómicas y bacteriológicas y de los descubrimientos científicos y la revolución genética, que, desde los higiénicos recintos de un laboratorio, permite, por ejemplo, deshacer y rehacer cambiada lo que antes llamábamos *naturaleza* humana. Probablemente, la vida actual es más imprevisible, sorprendente, arriesgada y misteriosa que aquélla, remotísima, en la que un aeda ciego cantó las hazañas de los héroes homéricos.

-5-

¿LA INNOVACIÓN FUNDAMENTAL? Cada lector ve una distinta. Para explicarle la que vi yo en ese libro he de tratar de contarle mi experiencia —extraordinaria, maravillosa— como lector: una experiencia —para mí hasta entonces inédita— de grandísima libertad y de gran potenciación de mi imaginación. Al igual que ocurre con los poemas simbolistas, por ejemplo, el universo objetivo de esta gran novela se ve frecuentemente *a través del medio* empleado (es decir, el estilo mismo), de modo que mi placer de lector lo causó el proceso de aprehensión de lo que pasaba, la captura de ese sentido. Por ejemplo, Joyce actúa de una forma que hace que en un pasaje de flujo de conciencia nos interese más el *efecto* que esos incidentes particulares tienen en el personaje que los incidentes mismos, hasta que nos damos cuenta de que éstos también tienen una función y que ésta, en última instancia, aunque a menudo indirectamente, enriquece nuestra sensación de acción y de sentido. Joyce nos ofrece detalles y acciones en un amasijo y nos obliga a entresacar los datos, a reconstituir primero el momento, luego su efecto y su significación y más tarde quizás a volver al detalle para encontrar nuevas joyas. En estas circunstancias, la trama e incluso los más simples incidentes de la acción se convierten en premios a la lectura atenta y cuidadosa. Como lector me lo he pasado en grande siempre con este libro infinito que es pariente del *Tristram Shandy* y de la libertad de su espíritu y de sus digresiones inacabables. Libro infinito que abarca sin embargo —bonita paradoja— sólo veinticuatro horas de la vida de unos personajes, de una ciudad.

-6-

SIN JOYCE mi literatura sería muy distinta, porque yo trabajo con la mezcla de ficción con ensayo, de narración con pensamiento, una herencia en realidad del flujo de conciencia. Permítame usted ahora que le diga de pasada que eso no impide que haya muchos escritores que ni se hayan enterado de lo que hizo Joyce. No estoy exactamente en contra de que se pueda escribir como si no hubieran existido ni Mallarmé ni Joyce ni Mansfield ni Duras ni Blanchot ni Beckett ni Kafka, en definitiva, como si no hubiera existido la mejor literatura del XX. Pero, como dijo Roberto Bolaño en la televisión chilena, los que escriben como en el XIX hacen algo que está ya muerto desde

hace tiempo. Y lo curioso es que lo siguen haciendo como si no pasara nada, sin cesar, como zombis en la pradera de Balzac.

-7-

DESPUÉS DE SHAKESPEARE faltaba Joyce diciéndonos que había que sorber el tuétano de las palabras y renovar la lengua inglesa. Ilustraré esto con una anécdota que explica la clase de talento que trajo Joyce al mundo. Llevaba en la punta de la lengua la verdad de su destino el día en que muy niño puso por primera vez un pie en el colegio. Conforme al catecismo —cuyo lenguaje le pareció tan jocoso que lo incorporó como modo narrativo dominante en dos capítulos de *Ulises*—, técnicamente le faltaban aún seis meses para alcanzar el uso de razón. El pequeño Jimmy Joyce acababa de llegar al internado de Conglows Wood; con aire benévolo, un padre jesuita se inclinó sobre él y le preguntó su edad. La flemática exactitud de la respuesta hizo pestañear al clérigo: *Half past six*. ¿Había oído bien? Momentáneamente desconcertado, el padre se llevó las manos al bolsillo de la sotana, buscando la cadena del reloj, pero se interrumpió a mitad de gesto. Escrutó el rostro del niño, y soltó una carcajada. *Half past six* pasó a ser el mote escolar de Jimmy Joyce. Le faltaba mucho para ser escritor, pero las palabras eran ya su juguete favorito.

-8-

HEMOS EDUCADO A LA GENTE para que sea dócil y analfabeta y diga que no puede leer *Ulises*. Pero el lector que desee ser ambicioso, entrar en una aventura que le seguirá toda la vida, hará bien en lanzarse a leer este libro, seguro que notará pronto aquel escalofrío del que hablaba Nabokov: aquella sacudida, no en nuestro cerebro sino en nuestra espina dorsal •



David
HOCKNEY

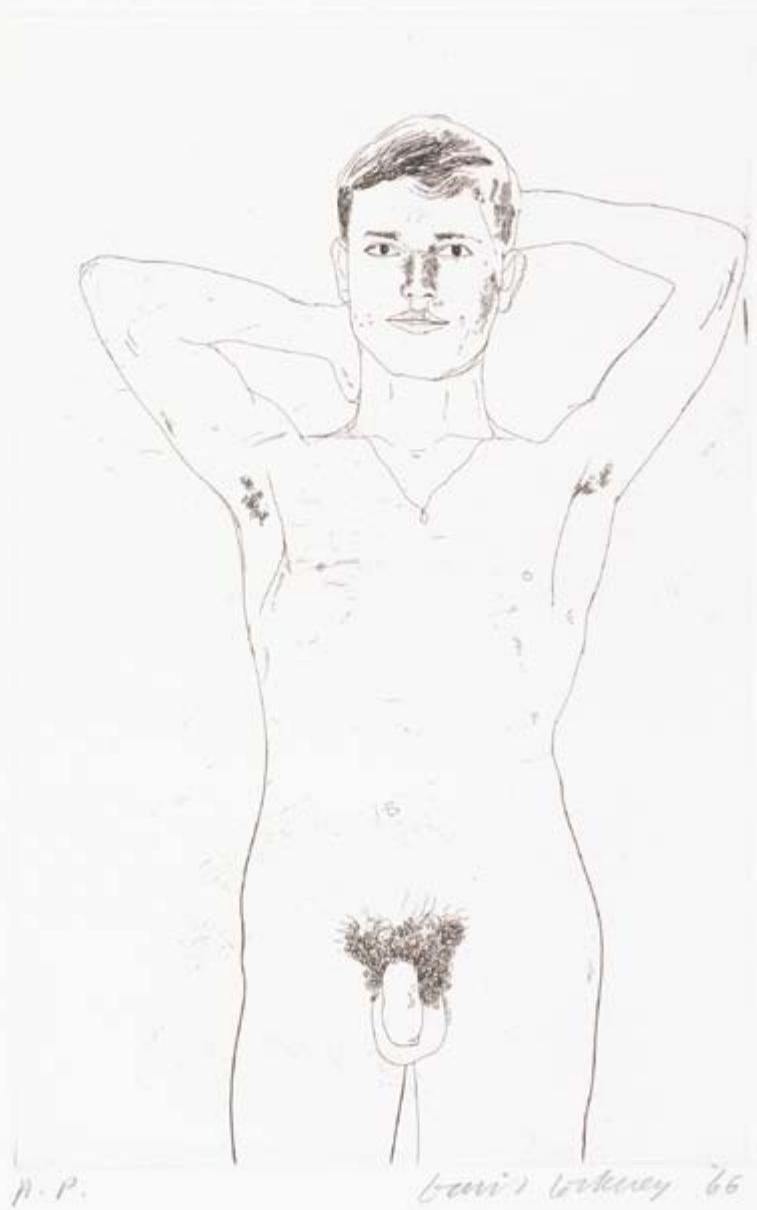
Ilustraciones
para poemas de

Constantino Cavafis

C. P. CAVAFY IN ALEXANDRIA



Portrait of Cavafy in Alexandria
Etching, Editioned
22 1/2 x 15 1/2"



EN UN VIEJO LIBRO

(1922)

En un viejo libro

-al menos con cien años-,

entre las páginas olvidadas,

una acuarela sin firma encontré.

Obra sin duda de un estimable artista.

Llevaba como título,

«Imagen del Amor».

Hubiera sido más apropiado,

«- del amor extraordinariamente sensual».

Tan manifiesto al contemplarla

(no disimulaba el artista su intención)

que no era para el amor saludable dijéramos,

el amor más o menos permitido,

para el que estaba hecho aquel joven

del dibujo- con sus profundos ojos pardos;

con la exquisita belleza de su rostro,

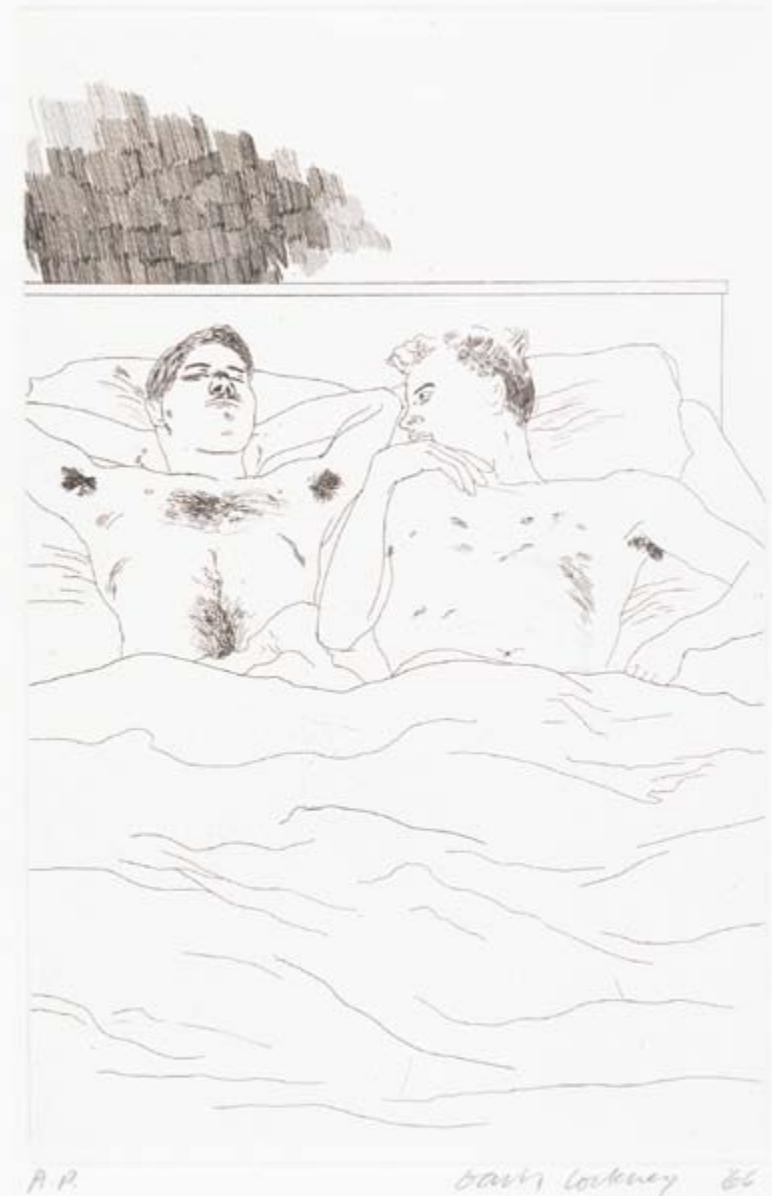
la hermosura sobrenatural de su atractivo;

sus labios ideales que ofrecían

el placer a un cuerpo amado;

sus ideales labios hechos para camas

que llama infames la moral ordinaria.



In the Dull Village
Etching, Editioned
22 1/2 x 15 1/2"



M.P.

Garry Whelan 66

According to the Prescriptions
of Ancient Magicians
Etching, Editioned
22 1/2 x 31 1/2

PUEBLO DEPRIMENTE

(1925)

Pueblo deprimente éste donde trabaja-

empleado en un comercio,

él que es joven

- y donde debe esperar

aún dos o tres meses,

dos o tres semanas hasta terminar el negocio

y poder regresar a la ciudad y entregarse

a su bullicio y a sus diversiones;

pueblo deprimente éste donde espera.

Yace sobre una cama devorado por el amor,

toda su juventud despierta por el deseo de la carne,

con la tensión maravillosa de la bella juventud.

Y en el sueño le llega la delicia; en sus sueño

ve y abraza la carne, el cuerpo que desea...

DOS JÓVENES, DE VEINTITRÉS Y VEINTICUATRO AÑOS

(1927)

Desde la diez y media estaba en el café,

esperando verlo aparecer.

Llegó la medianoche

— y él esperaba todavía.

La una y media; y ya vacío

quedó el café.

Dejó de leer maquinalmente

los periódicos. De sus tres únicos chelines

sólo uno le restaba: esperando

había gastado todo en café y coñac.

Había fumado todos sus cigarrillos.

La larga espera lo había extenuado. Y además

después de tantas horas solo,

amargos pensamientos sobre su vida

hicieron presa de él.

Pero cuando vio entrar a su amigo, de golpe

la fatiga, el aburrimiento,

los amargos pensamientos desaparecieron.

Su amigo le traía una inesperada noticia.

Había ganado sesenta libras en la casa de juego.

Su hermoso rostro, su maravillosa juventud,

el sensual amor que los unía,

sintiéronse renacer, fortalecidos

por las sesenta libras de la casa de juego.



A.P.

Brett Ledney 06

Two Boys Aged 23 or 24
Etching, Editioned
31 1/2 x 22 1/2"

Y llenos de alegría y vigor, radiantes de belleza
se dirigieron – no a sus casas respetables
(donde además no eran demasiado queridos):
sino a una de mala fama, que ya les era familiar,
y allí alquilaron un dormitorio
y pidieron bebidas caras, y de nuevo empezaron a beber.

Y cuando las costosas bebidas fueron consumidas,
y esto sucedió hacia las cuatro,
al amor felices se entregaron.
Según las fórmulas de los antiguos magos
greco-sirios

SEGÚN LAS FÓRMULAS DE LOS ANTIGUOS MAGOS

GRECO-SIRIOS

(1931)

«Qué destilación de hierbas
de encantamiento», dijo un sensual,
«qué destilación preparada según las fórmulas
de los antiguos magos greco-sirios,
sería capaz un día (aunque no excediese de un día
su poder), o por sólo una hora,
de devolverme mis veintitrés años
otra vez; a mi amigo cuando tenía veintitrés,
y todo aquello... su belleza, su amor.

Qué destilación puede descubrirse preparada según las fórmulas
de los antiguos magos greco-sirios,
la cual al mismo tiempo que esta vuelta al pasado,
me devuelva con él nuestra habitación».

ILUSTRACIONES PARA CATORCE POEMAS DE C. P. CAVAFIS

(1966)

Cuando los poetas Stephen Spender y Nikos Stangos comenzaron una nueva traducción de los poemas de C. P. Cavafis en 1966, Hockney viajó a Beirut, con la esperanza de encauzar el excitante espíritu de los mundos antiguo y moderno de Cavafis hacia las ilustraciones.

Había descubierto los poemas eróticos de Cavafis en la biblioteca de Bradford unos años antes, cuando regresó a casa de la escuela de arte, y lo habían fascinado. Pero sólo cuatro de los grabados finales documentan lugares reales: retratos de amigos que hizo sobre todo en su dormitorio en Londres.

Había empezado a dibujar del natural con pluma y tinta en 1965, y aquí, las líneas dibujadas directamente sobre la placa no sólo no permiten errores, sino que exudan una sensación de intimidad y confianza.

Los poemas de Cavafis a menudo describen encuentros fugaces entre hombres y, sin embargo, las imágenes de Hockney son deliciosamente abiertas.

«Por supuesto que tratan del amor homosexual», dijo en 2010. «y yo estaba usando ese tema de manera muy audaz entonces. Estaba consciente de que era ilegal [los actos homosexuales estuvieron prohibidos en el Reino Unido hasta el 21 de julio de 1967], pero no pensé realmente mucho en ello en ese momento. Vivía en un mundo bohemio, en el que simplemente hacíamos lo que nos venía en gana. No hablaba por nadie más. Defendía mi forma de vivir».

DOROTHY FEAUER

© IMAGENES DAVID HOCKNEY

CRÉDITOS. Los grabados de David Hockney que se muestran en estas páginas forman parte de la exposición *Words and Pictures (Palabras y dibujos)*, abierta al público a partir del 27 de noviembre de 2015 en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, y organizada en colaboración con el British Council, que prestó piezas originales de su colección.

Los poemas de Cavafis fueron traducidos por José María Álvarez.





Tres pilares del cine británico

● HUGO HERNÁNDEZ
VALDIVIA

Desde mediados de la primera década del siglo xx, cuando Charlie Chaplin inició su carrera como realizador en Estados Unidos, Hollywood ha sido el trampolín para numerosos cineastas británicos. Han sido abundantes y constantes las migraciones de artistas de ese origen a suelo americano; tal vez la más célebre siga siendo la de Alfred Hitchcock, quien comenzó dirigiendo películas silentes en su país pero consiguió la celebridad al otro lado del Atlántico. Casos más recientes, como los de Ridley Scott y Christopher Nolan, engrosan exitosamente esta lista. En mayor o menor medida, todos han dejado constancia de su singularidad; sin embargo, como a menudo sucede cuando se da una inserción en una cinematografía extranjera, su obra al final de cuentas se ajusta a los parámetros del cine norteamericano: en la filmografía de los citados —con la excepción de Hitchcock— hay una asimilación en acercamientos, temas y tratamientos. (Cabría hacer un símil con los actores, y mientras el acento de Michael Caine y Sean Connery es perfectamente

británico, Cary Grant parecería un histrión norteamericano).

Pero si los cineastas británicos han encontrado un espacio «natural» en Estados Unidos, es preciso ubicar sus señas de identidad en casa, en la industria inglesa. Sobre todo a partir de los años cuarenta, cuando despuntan autores como David Lean, Michael Powell (al lado de Emeric Pressburger) y Carol Reed, los cuales recogieron en sus películas las ambiciones, los paisajes, las conductas y las preocupaciones de sus paisanos. Con acercamientos rigurosos a temas como la Historia, la sexualidad, la política y el *statu quo* en su conjunto, y desde estilísticas con tintes realistas, iluminaron asuntos delicados, incómodos, que muy probablemente no hubieran tenido cabida en Hollywood. (Este ánimo revelador, así como algunos usos formales, está presente, también, en obras de los migrantes a Inglaterra, como es el caso del polaco Roman Polanski en *Repulsión* [*Repulsion*, 1965] y *Callejón sin salida* [*Cul-de-sac*, 1966] y el de Terry Gilliam en *Bandidos del tiempo* [*Time Bandits*, 1981] y *El imaginario mundo del Doctor Parnassus* [*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009]). A lo largo de su historia, el cine británico ha manifestado interés en asuntos sociales. De hecho, fue un escocés, John Grierson, quien perfiló los parámetros del cine documental. Por otra parte, hay también un gusto por el drama e incluso por el melodrama, así como una arista experimental de hondas raíces (sin perder de vista que la comedia ácida no ha dejado de hacer sus aportes, si bien los más célebres —Monty Python— no son recientes). Alrededor de estas tres

tendencias hay exponentes veteranos que pueden ser considerados como tres pilares del cine británico: Ken Loach, Mike Leigh y Peter Greenaway.

A sus casi ochenta años, Loach sigue produciendo a un ritmo envidiable y no ha dejado de apuntar, con ánimo crítico, las consecuencias de un capitalismo salvaje que privilegia las utilidades sobre las personas. Ha dado voz a los marginados, a los desposeídos y a las víctimas de las políticas económicas neoliberales. Sus personajes son por lo general proletarios ingleses, pero también ha dado protagonismo a las vicisitudes de la migración en su país, como sucede con *Ladybird* (1994), que sigue a una pareja, conformada por un paraguayo y una inglesa, que padece la dureza del sistema asistencial, y con el corto que realizó para la cinta *11'09"01* (2002), en la que se ocupa del exilio chileno que provocó el golpe militar de 1973. Sus afanes tienen alcances universales, de ahí que también se haya ocupado de las gestas laborales en Estados Unidos en *Pan y rosas*, en la que acompaña a una chica de origen mexicano y recrea un movimiento sindical en Los Ángeles. La precariedad de la clase obrera, expuesta a la violencia económica y a la del crimen organizado, es abordada con humor y fuerza en películas como *Lluvia de piedras* (*Raining Stones*, 1993), en la que un padre de familia se ve atrapado entre la tradición religiosa y la presión criminal, y la gozosa *Buscando a Eric* (*Looking for Eric*, 2009), en la que con humor sigue a un atribulado padre de familia de Manchester que cuenta con el apoyo y los consejos del ex futbolista

y estrella del Manchester United Eric Cantona. Loach obtuvo la Palma de Oro en Cannes con *Vientos de libertad* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006), un modelo de congruencia estilística (no hace de la guerra un espectáculo) en el que se ocupa de la violencia entre hermanos irlandeses en los años veinte. La gesta social parece ya una anacronía para el cine mundial; sin embargo, Loach (y Paul Laverty, su guionista «de cabecera») no pierde aliento, y sin llegar al panfleto muestra cómo el séptimo arte sigue siendo un instrumento valioso para exhibir la injusticia y el abuso.

El año pasado, Mike Leigh —quien inició en la televisión y a sus setenta y dos años ha realizado once largometrajes para la pantalla grande— recogió abundantes aplausos y premios por *Mr. Turner* (2014), su más reciente entrega. En ella acompaña al singular pintor del título, quien obtuvo reconocimiento por su original estilo a mediados del siglo XIX. El resultado es extraordinario, tanto en lo visual como en lo dramático. En Cannes se llevó el premio a mejor actor (Timothy Spall, quien aparece a menudo en las cintas de Leigh) y fue nominada a cuatro Óscar. La Academia norteamericana ya lo había tomado en consideración en cuatro ocasiones, por cintas que se cuentan entre lo mejor del cineasta: *La dulce vida* (*Happy-Go-Lucky*, 2008), *Vera Drake* (2004), *Topsy-Turvy* (1999) y *Secretos y mentiras* (*Secret & Lies*, 1996). En la primera, concibe un luminoso y colorido acompañamiento a una joven maestra que bajo una falsa apariencia de estupidez es todo optimismo, e ilustra cómo la felicidad hoy día puede llegar a ser insultante. En la segunda, registra las

contrariedades de una mujer que busca hacer el bien de una forma que resulta cuestionable y exhibe la relación entre economía y ética; con ella ganó el León de Oro en Venecia. *Topsy-Turvy* explora el mundo del teatro y los altibajos de la colaboración y la amistad. La última da cuenta de prejuicios sociales que inciden directamente en la familia; el resultado alcanzó para la Palma de Oro *cannoise*. En *Naked* (1993), con la que obtuvo el premio a mejor director en Cannes, acompaña a un nihilista que malgasta sus días entre el ocio y la obsesión sexual; la cinta ilumina la angustia en una época en la que cada vez cuesta más trabajo inventar un sentido a la existencia. Leigh no duda en explorar las aristas más sensibles de la vida, por lo que su cine corre presuroso al melodrama, y con él la exacerbación reserva harta emoción.

El galés Peter Greenaway, siempre provocador, ha declarado en más de una ocasión que el cine ha muerto. Cuando vamos al cine, afirma, asistimos al imperio de la repetición: las películas, con leves variaciones, se han vuelto predecibles; considera, además, que la mayor parte de los asistentes a las salas son «analfabetos visuales». Apuesta por una renovación. Y él es un ejemplo de ello. Después de obras maestras del séptimo arte como *La panza del arquitecto* (*The Belly of an Architect*, 1987), en la que la barriga se convierte en una simbólica obsesión; *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989), en la que exhibe el hastío conyugal; *El libro de cabecera* (*The Pillow Book*, 1996), en la que la literatura adquiere corporeidad,

literalmente; y más recientemente *La ronda nocturna* (*Nightwatching*, 2007), en la que se asoma al «lado oscuro» de Rembrandt, el galés ha experimentado con las artes plásticas, ámbito en el que inició su carrera artística: su espectáculo audiovisual *Luperpedia* invita a pensar en posibles aspectos futuros del cine: con músicas inquietantes, propone una ruptura con el texto, hace un uso reiterativo de la repetición, utiliza más de una pantalla e invita a la movilidad del espectador. Greenaway es hoy día el modelo (*el modelo*) de artista audiovisual más apasionante. Y si desde sus propuestas ha dinamitado la narrativa clásica, también ha dado aliento al cine documental, al que considera un género «arrogante» por su pretensión de verdad. El mundo del cine, en el que aún se ubica, lo ve con cierto recelo: le tiene miedo, como se le teme a lo desconocido. Su inconformismo, aun para los temerosos, resulta fascinante.

Como toda industria que se respete, la británica está en constante movimiento. Previsiblemente tiene entre sus prioridades la rentabilidad, pero es encomiable su tradición e irrenunciable afán de asumir riesgos, de dar visibilidad al estado de las cosas (se puede seguir la historia moderna del Reino Unido desde su cine), lo mismo en el ámbito público que en la intimidad. Seguramente los viejos pilares serán renovados (candidatos abundan: entre otros, Edgar Wright, Andrea Arnold, Guy Myhill), porque el británico es un cine vivo y tiene un pie en la tradición y otro en la imaginación ●



A propósito de *La mano siniestra de José Clemente Orozco*, de Ernesto Lumbreras

● DOLORES GARNICA

1. Ernesto Lumbreras es una lumbrera.

2. Parte de mi fascinación por José Clemente Orozco se debe a su maravillosa capacidad satírica, cualidad reflejada en cada motivo de su obra. Pienso en la idea de los muralistas mexicanos como cocreadores de una mitológica historia mexicana post-revolucionaria, necesaria para la formación de un país dividido y sin identidad común, y en las figuras de Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo como portavoces culturales de un sistema necesitado de superhéroes. Pero también descubro a un Orozco que supo jugar ese juego satíricamente: si pensamos bien lo que vemos, el artista jalisciense dice con sus murales lo que se quería que dijeran, por eso siguen allí, pero al mismo tiempo nos deja, mediante una magnífica sátira ni siquiera escondida, expuesta a quien se tome la molestia de observar con detenimiento, la destrucción de esa misma iconografía: expandiéndonos la fragilidad y la corruptibilidad de cualquier ideología, de cualquier historia oficial, de cualquier superhéroe.

3. Muchas veces he escuchado a artistas visuales explicar que les gusta más cómo escriben los poetas o narradores sobre su obra, por encima de los críticos, académicos o ensayistas. Tengo la sospecha de que los prefieren porque siempre escribirán algo que se leerá bonito y que nadie entenderá.

Digo esto porque Ernesto Lumbreras es poeta, pero es un poeta como José Clemente Orozco, que sabe jugar con las reglas del juego escribiéndonos un ensayo sobre el muralista —texto que obtuvo un premio internacional—, y, al mismo tiempo, mostrarnos un paisaje mucho más amplio, crítico, lúcido, satírico e iluminador, un paisaje expuesto a quien se tome la molestia de leerlo con detenimiento. *La mano siniestra de José Clemente Orozco* no es un libro sobre el gran muralista, es un libro sobre una mano fantasma que se desdobra en muchas manos, incluso en nuestras manos. Es asombroso encontrar un par de poetas que escriban de esta forma sobre artes visuales; tan asombroso encontrar, todavía, a alguien que tenga algo que decir, y que lo diga utilizando su misma poesía.

4. En realidad, conocí a Ernesto Lumbreras personalmente hace apenas tres años, esperando el autobús a la Ciudad de México en Condopla del Sol a las 23:10 horas. Lo último que me dijo Eduardo Antonio Parra antes de subir al autobús fue: «Ernesto lo ha leído todo». Desde entonces he perseguido y leído sus libros con más detenimiento, intentando encontrar algo que yo haya leído y él no, pero la empresa ha fracasado cada vez que

lo hojeo o lo escucho. Hace algunos meses lo entrevisté por correo electrónico para un reportaje sobre Toledo, y sus respuestas fueron exactas para mi texto; entonces concluí que Lumbreras también ha leído lo que no se ha escrito, así que también le estoy agradecida por leerme.

5. Éste es un libro que en sus números impares habla sobre José Clemente Orozco, pero no como una cronología de obra, tampoco como una crítica; más bien, como si su mano izquierda faltante, una mano izquierda que lo ha leído todo, recorriera detenidamente pasajes, historias, pinturas, dibujos, acuarelas, frescos o anécdotas de su artista buscándose y encontrándose en palabras, fotografías, pincel y silencio.

6. A propósito de la estructura:

No tiene sentido querer
hacer hablar a esas imágenes,
forzarlas a decir aquello que no
sabrían decir.

Al principio, sólo se puede intentar
nombrar las cosas, una
a una, chatamente,
enumerarlas, numerarlas,
de la manera más banal posible,
de la manera más precisa
posible,
tratando de no olvidar nada.

GEORGES PEREC

7. Conozco a muchos escritores que lo han leído todo, y, la verdad, he descubierto a muy pocos creadores que han leído lo que no se ha escrito. Todavía son menos

los literatos vivos que me sorprenden con su «algo que decir», y con esto me refiero a esa sorpresa que descubrimos, entusiasmados, cuando nos topamos con un tema original, fresco, lleno de bifurcaciones y amoldado a nuestros intereses: cuando encontramos un libro, como dice Alberto Manguel, «que parece haber sido escrito para nosotros», aunque en realidad, para los que escribimos, la sensación es más bien: «¿Por qué fregados no se me ocurrió a mí?».

Un tema como éste, el de las aventuras y desventuras de una mano fantasma que se transforma en muchas manos, que surge de un proceso ensayístico estricto y disciplinado para transformarse en un texto divertido, ligero e interesante, resulta muestra del ensayo literario actual, de sus maravillosas aplicaciones a nuestro tiempo, pero también de sus ausencias en nuestras librerías, concursos, becas y reconocimiento entre instituciones, y, sobre todo, entre lectores. Este libro vota por un paisaje con más ensayos.

8. Éste es un libro sobre José Clemente Orozco, pero también sobre Álvaro Obregón, Ramón del Valle Inclán y Salvador Díaz Mirón, Luis Cernuda, Juan Manuel Roca, Stefan Zweig, Gérard de Nerval, Miguel Ángel, José Juan Tablada, Malcolm Lowry, Alfonso Reyes, Ucello, Montaigne, Rodin, casi todos los surrealistas, Justino Fernández, Kafka, Pollock, Goya, Cervantes, Michel Tournier, Antonio Machado, Blanca Luz Pulido, Toulouse-Lautrec, Valéry, Cándido López, Da Vinci, Rilke, Rubens, José Ángel Valente, Juan O'Gorman, Rivera, Siqueiros, Claudel,

Tamayo y Montenegro, Noam Chomsky, Ludwig Wittgenstein, Leila Guerrero, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán, Mario Bellatin, Lucy, Felipe Calderón y Obama, y, además, sobre *Dedos*, el de la familia Adams ●

● *La mano siniestra de José Clemente Orozco*, de Ernesto Lumberras. UNAM / El Colegio de Sinaloa / Siglo XXI, México, 2015.

El emperador en ropa casual

● JUAN PATRICIO RIVEROLL

Daniela Bojórquez disfruta cambiar de piel. Después de dos libros de cuentos y una obra fotográfica premiada, su camino como creadora evoluciona, podríamos decir que se expande, porque ahora además de usar palabras e imágenes entra también a ese mundo difícil de describir llamado arte conceptual. *Óptica sanguínea* es su tercer libro, porque aunque el contenido comparte la dificultad de descripción mencionada, el formato no. Tanto *Lágrimas de Newton* (Ficticia, 2006) como la primera versión de *Modelo vivo* (Biblioteca Mexiquense del Centenario, 2010) son colecciones de cuentos; sin embargo, la versión editada

por Calygramma en 2013 de este último es un acercamiento a las lindes de ese tipo de arte que Bojórquez aborda con mayor ahínco en *Óptica sanguínea*.

Como los zapatos que parecen otra cosa de la protagonista de «[El viaje al pasado]», uno de los diez apartados de *Óptica...*, éste es un libro de cuentos que parece otra cosa o, más precisamente, otra cosa que podría parecer una colección de cuentos, pero que a la vez es muchas cosas más. La conjunción entre texto y fotografía es su característica más evidente, pues además de haber imágenes hay referencias constantes a la idea de la imagen fotográfica en sí misma, dando pie al comentario ensayístico que engorda el libro de significado, siendo un libro por lo demás flaco que no llega a las cien páginas. Se habla también del acto de escribir y de las reglas de la ficción. Por ejemplo, la narradora de «Ataque de [teatro] pánico» menciona el carácter «antiaristotélico» de la obra que va a ver, «que hace converger todos los posibles tiempos de la ficción en un solo espacio», o uno de los párrafos más reveladores en cuanto a la intención de la autora, que se desprende del apartado final que le da título al libro:

A estas conclusiones había llegado hace tres tardes cuando conversaba con un conjunto de escritores y confesé que No me interesa escribir historias donde a los personajes les pasen cosas. (...). Lo que es más, agregué, No me interesa escribir historias. Estaba a punto de coronar mi juego lingüístico con un Incluso no me interesa escribir, pero alguien ya me había interrumpido.

Porque, claro, a Bojórquez sí le interesa escribir. Sospecho que le desagradan las fórmulas preestablecidas de la escritura, la rigidez de los géneros, las etiquetas, por eso escribió un libro que rehúye a las definiciones, porque no las necesita. Tengo otra sospecha: *Óptica sanguínea* está construido a base de fragmentos de lo que podrían ser sus diarios, un hecho evidente en «[De la libreta romana]», que extrae comentarios de un cuaderno de viaje, pero no tan claro en el resto de las piezas, que juntas forman una suerte de autorretrato. Hay un espíritu lúdico que permea la obra y que la hace disfrutable a un nivel mundano, porque a pesar de que estamos frente a un libro cuyo tema es el arte, la idea es jugar con las ideas, con hincapié en *jugar*: juega a ser crítica de teatro, juega con la salud mental y la manera correcta de decir que alguien está loca, juega con la memoria, juega con la representación y con las imágenes, y, a fin de cuentas, juega también con el lenguaje.

La caja de herramientas a su disposición se ha ampliado. La fotografía ya no está sola, ahora convive con el lienzo o el diseño, o con algo tan simple como dos páginas rojas en distintos tonos. Y aquí cabe mencionar el trabajo editorial de Tumbona. Si de por sí en cualquier objeto llamado libro es importante la factura, en este caso la cuestión es esencial. En un libro tradicional, sean ensayos o una gruesa novela, la calidad de la impresión importa, pero tampoco pasa nada si es deficiente. Las palabras son las mismas, y mientras estén claras lo demás son detalles (otra cosa es si la traducción, en su caso, es mala, pero eso es harina de otro

costal). Para un libro como éste, la calidad de la fotografía que acompaña al texto es fundamental. Si las anotaciones en plumón rojo de «[En lo que es ido]» no estuvieran bien detalladas, el concepto detrás de ese apartado se perdería, o, de haberse pasado de tueste el fuera de foco en «[Distancia focal]», el texto sería ilegible (o si, por el contrario, el fuera de foco apenas se entendiera, podría parecer un descuido de imprenta). Tumbona era la editorial ideal, con un catálogo que lleva a la literatura a otros continentes de expresión, como lo hizo con *Taller de taquimecanografía*, de Aura Estrada, Gabriela Jauregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre.

El arte conceptual goza de una gran facilidad para caer en la burla del público, pues es común que se presenten meras ocurrencias que sólo por estar en un museo o por estar firmadas por artistas reconocidos ya son consideradas «piezas de arte», además carísimas. Las ropas nuevas del emperador que en realidad está desnudo. *Óptica sanguínea* se inscribe dentro de esa rama reciente del arte, pero con una clase y un grosor de contenido que ya quisieran varias obras de algunos consagrados. Tras la relectura, creo que *Óptica...* es una *pieza de arte* en el sentido literal de una expresión —que, por rimbombante, es preferible usar con moderación— que en contadas ocasiones describe con precisión lo que se muestra ●

● *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez. Tumbona, México, 2015.

Arder de nieve

● LUIS EDUARDO GARCÍA

Escribo para no buscar el más allá de las llamas, el allende final del quizá o un desde luego posible. El juego no [consiste en traficar con luz, con tinta simulacros [producir de eternidad: no existe apuesta con mayor [solemnidad y menos monto.

No la trascendencia. No la iluminación. Los versos con los que inicia este texto, incluidos en *Morder la piedra* (Mantis Editores, 2009), bien podrían ser leídos como una declaración de principios; el autor no pretende ser el transmisor de ninguna especie de fulgor ni tampoco mostrar ante el lector la manera en que «arde» envuelto en las llamas de la poesía. Para él el poema es un constructo en el que el juego y el movimiento tienen un espacio fundamental. Los conceptos de solemnidad y eternidad no le interesan demasiado, a menos que sea para desmontarlos y encajarlos en contextos donde muestran su fragilidad. La sintaxis dislocada de los versos nos hace ver

de inmediato que pisamos zonas donde el lenguaje no se resuelve en cuerpos ordinarios e inofensivos, sino en auténticos *freaks* que muestran deformaciones evidentes.

✱

Si bien *Morder la piedra* y *Lugar de residencia* (FETA, 2010) mostraban ya algunas de las características que traspasan la escritura de Bencomo (el tono reflexivo-negativo, la sintaxis trastocada mencionada líneas arriba, el carácter lírico cubierto siempre por filtros que lo deforman, etcétera), es en *Alces, Rejkyavik* cuando estos rasgos se radicalizan hasta lograr una forma más espinosa y difícil de asir, un cuerpo cuyo núcleo lírico no es una bola de luz, sino una especie de piraña que canta.

Sinopsis: seis voces que aparentemente habitan dentro de un multifamiliar se desdoblan y desarrollan búsquedas muy distintas. Cada una de estas voces construye distintos escenarios en los que da la impresión de que la comunicación no puede lograrse debido a interferencias o fallas de origen. Si en algún momento cada una de estas construcciones líricas parecía diferenciarse claramente del resto, poco a poco nos damos cuenta de que son un mismo pulso, un solo agujero negro.

Alces, Rejkyavik se inscribe dentro de una tradición de obras cuya estructura conceptual es tanto o más importante que los recursos retóricos, la factura rítmica y el sentido unitario de los textos. No se trata de un poema largo, sino de una heterogénea red de fragmentos que se interrelacionan para poder realizarse por completo.

La nota inicial nos advierte que el libro acepta (y espera) múltiples pautas de lectura. Los textos de *Alces* están dispuestos y expuestos a distintos montajes, ninguno de ellos correcto o incorrecto, sino sólo posible. Esta apertura no es propia únicamente del orden en que el libro puede ser pensado y armado, sino de la manera en que los poemas pueden ser interpretados (si es que deben serlo): «eres un cosaco o su fantasma / esperando en Siberia el último gulasch // dos farolitos alumbran tu cabeza / dos arlequines invaden tus cortes». Si pensamos en una lectura literal, que intente sólo ser representación de la realidad, lo que pescaremos son monstruos en miniatura dispuestos a hacer agujeros en dicha superficie. El hilo narrativo que dejan algunos de los poemas no es confiable, puesto que muchas veces lleva a salidas falsas o es interrumpido por lapsus de pura sonoridad o plasticidad, donde el sentido ya no parece algo tan importante.

Es posible encontrarse con los alces, pero hay que evitar verlos de frente.

✱

Algo tarde para bonzos:
Dios solito se roció con gasolina.
Huele a neumático en incendio.

Uno de los rasgos fundamentales de la poesía de Bencomo es cómo lo sagrado parece tener lugar todavía. Por supuesto no hablo aquí de dioses, sino de eso a lo que Caillois se refería como «una energía peligrosa, incomprensible y difícilmente manejable». En los textos de

Alces, Rejkyavik esa fuerza seductora y a la vez terrible parece haber abandonado todo cuerpo, objeto o superficie, dejando tras de sí una impronta negativa, pero las distintas voces líricas a veces sugieren o juegan a que los huecos en donde lo sagrado se incrustó alguna vez podrían guardar todavía algo de su potencia inhumana. Es en este escenario en el que *el ser* hace su acto de presentación, o más bien, de anunciación, porque, mordido por una araña beckettiana, no llega nunca (al menos como se lo esperaba). El yo, de igual manera, tampoco aparece y nos quedamos de nuevo con los huecos, con el lenguaje solo que nos tiende trampas y parece burlarse de nosotros: «tiembla la lengua, no es de nadie, es Nadie: es un encefalograma de sí misma».

✱

Seis teorías conspiratorias:

1) Los personajes de *Alces, Rejkyavik* no existen. Es una sola voz que ensaya otras. Una metáfora de la alienación y la soledad del hombre contemporáneo, cuyo lenguaje ya no puede sacarlo de su aislamiento. Al final nos damos cuenta de que estuvo tirado en la habitación, fingiendo estar muerto todo el tiempo.

2) El azar compró todas las acciones.

3) Científicos islandeses descubrieron que el deseo es un parásito propio de la especie humana. Inmediatamente después se enamoraron de animales extintos.

4) El complejo habitacional en el que los personajes habitan es el lenguaje mismo. Cada uno de ellos es una simple emanación de su cuerpo. Mejor aún, una

deformación. Protuberancias que se creen con libre albedrío.

5) *Alces, Rejkyavik* es una construcción sonora realizada para ser montada en un espacio helado y silencioso. La partitura se extiende ochenta y ocho páginas.

6) El ser es ruido de nieve.

✱

Alces, como buena parte de la poesía latinoamericana reciente (al menos la que tiene como aspiración arriesgar desde lo discursivo, lo formal o lo conceptual), es una apuesta por la impureza, por recuperar la interferencia, el error, la imagen distorsionada en un momento en que hasta al porno se le suele exigir ser filmado en un formato de alta definición. Es, también, un ejercicio de opacidad y escamoteo dentro del paraíso de la transparencia y de la sobreexposición. El poema es un artefacto siempre susceptible de ser repensado y actualizado, construido no a partir de la mera referencialidad, sino a través de distorsiones y quiebres en distintos niveles, que otorgan a la escritura una riqueza más allá de la sola experiencia.

✱

todo hábitat refleja un simple tránsito: somos nómadas de sintonías, ruido de la ausencia de señal: afirmación de la fuerza.

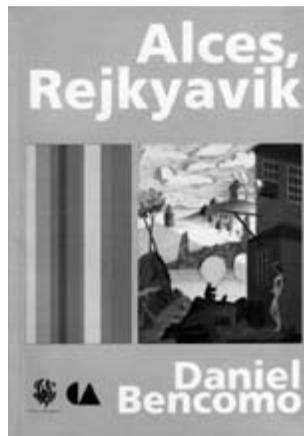
Hay escrituras centradas en valores y elementos inflexibles, cuyo propósito es quedarse en zonas de seguridad en las que prácticamente todo está determinado. Podría decirse que dichas escrituras apelan

a la inmovilidad, pretendiendo que el poema sea un objeto bien definido y, por lo tanto, cerrado. Otras —es el caso de la escritura de Bencomo— muestran una preocupación por pensar el poema como algo mutable. En ellas la inestabilidad y la incertidumbre tienen lugar, como principios que dan movilidad y potencia. ¿Pero cuál podría ser la fuerza del poema que deviene constantemente *otro* en detrimento del que permanece estático? Quizás únicamente el corresponder con el mundo de lo vivo, de aquello que late y respira.

✱

Alces, Rejkyavik es un libro complicado, extraño, denso pero siempre musical. Un reto para el lector, que tendrá que rastrear referencias, repasar una y dos veces algunos poemas, regresar atrás. Aquellos que busquen sólo claridad y emoción se sentirán pronto abrumados. Sin embargo, los interesados en una poesía surgida desde la problematización del lenguaje y la consciencia de su desplazamiento, se encontrarán con un paisaje singular en su *arder de nieve* ●

● *Alces, Rejkyavik*, de Daniel Bencomo. Libros Magenta / Conaculta, México, 2014.



Libro de asombros

● MIGUEL DURÁN

Encontrar nuevos narradores en los semiáridos estantes de las librerías mexicanas no es tarea fácil; que se trate de autores con una propuesta interesante y original es algo mucho más raro. Es por ello que *La memoria de las cosas*, primera antología de relatos de Gabriela Jauregui (Ciudad de México, 1979), representa un feliz hallazgo.

El libro reúne diecinueve textos agrupados bajo cuatro categorías: *Vegetalia*, *Mineralia*, *Animalia* y *Artificialia*. Se trata de un arreglo inspirado, según la propia autora, en los «gabinetes de curiosidades» o «cuartos de maravillas» de la Europa renacentista, en donde se reunían colecciones de seres u objetos extraordinarios o mitológicos. Se trata de una propuesta ambiciosa: lo mínimo que el lector esperaría es, precisamente, salir asombrado después de recorrer las páginas de este *Kunstkammer* de letras e imágenes. La curaduría de Jauregui logra fascinar casi de manera cabal.

Un árbol que viaja por el cosmos a un ritmo milimétrico, las pesquisas de

un artista en busca de sus creaciones, las inquisiciones en torno a coloridos osos de goma, animales y frutos apasionados (o apasionantes), biombos japoneses como objeto de la discordia y pelusas en el fondo de un bolsillo: los relatos de *La memoria de las cosas* son de una heterogeneidad sorprendente, oscilando entre lo evocativo y lo visceral, entre lo sublime y lo insufrible, entre la cotidianidad y la contemplación. Los temas más mundanos adquieren cualidades irreales en esta serie de elaborados textos que bien podrían considerarse como esbozos de sueños o fantasías desaforadas, más que como cuentos formales. La autora exhibe en cada página una imaginación vigorosa y exenta de inhibiciones, y si bien no todas las piezas que integran el conjunto poseen la misma trascendencia, la mayoría ofrecen efectivos momentos de sorpresa, humor, espanto y belleza.

Jauregui posee un estilo singular, complejo, experimental, en la mejor acepción del término. Leyéndola, algunos giros y matices hacen pensar en precursores como Italo Calvino, Julio Cortázar o Felisberto Hernández, entre otros: así de ricas y diversas son las referencias e influencias perceptibles en este amplio recuento de tiempos, lugares y estados de ánimo: desde los basureros mexicanos, inseparable periferia de las urbes modernas, hasta los oscuros bosques del País Vasco durante la Guerra Civil española. Es también encomiable la (no tan) sutil alegoría presente en textos como «Oro negro», en donde se hace un corrosivo comentario sobre la realidad política mexicana (o mundial):

El Presidente lo recibió. Lo recibió con sus más allegados. Con los miembros más cercanos de su gobierno. Y con su mujer. Y algunas otras mujeres. Allí lo recibieron con pompa y circunstancia. Con gusto y esperanza.

Lo invitaron y lo recibieron para que con el poder de su mente encontrara petróleo. Para que hiciera rico al país y de paso a ellos, un poco más.

«Pera cocodrilo», «Diamante recuerdo» o «Molusco» ejemplifican las hábiles piroetas verbales de las que es capaz su creadora, mientras va difuminando los límites entre prosa y poesía. Artifice consumada, su diestro manejo del lenguaje y su conocimiento de las infinitas posibilidades expresivas de cada palabra se presentan en brillantes acrobacias intelectuales que hipnotizan y maravillan por su enigmática complejidad. A lo largo del libro abundan oportunidades para que Jauregui se luzca encontrando la imagen más nítida y certera para el contexto en cuestión («la cabeza aguada, como nixtamal mal amasado»; «Su asfixia es para mí como un respiro de aire fresco»; «El biombo no es un espejo, pero bien podría serlo. El reflejo de mi familia. Es como si cada uno de sus bastidores fuera cada uno de nosotros»).

Los episodios más extremos e inesperados son una constante a lo largo de la obra, a veces incluso dentro de una misma página, como en «Molusco», relato que abre *Animalia*, y en el cual se funden una especie de comedia de enredos con la habitual tragedia de los marginados y olvidados:

Forjó siete caracoles de bronce el artista. Hizo un molde y los coló. Los pulió y los diseminó. Los mandó a que lentamente buscaran sus nuevos hogares, aunque carguen con ellos su casa a donde sea. Y luego él fue a cazarlos. Cacería urbana. La más clásica. Fue en busca de —una cacería como búsqueda, como adivinación. En los mercados de segunda. En los tianguis. En los puestos donde se venden artículos supuestamente robados. Una colecta, una indagación con el objetivo de encontrar, o no, a sus caracoles.

Así comienza una aventura intensa y alucinante en la cual la autora despliega algunos de sus mejores rasgos como narradora, dando como resultado un cuento que funciona casi a la perfección.

La importancia de que Jauregui sea no sólo narradora, poeta y ensayista, sino además traductora, es capital. Esta experiencia contribuye a explicar la exitosa construcción evidente en el centenar y pico de páginas de *La memoria de las cosas*. Alguien que se gana la vida a través de la interpretación y transmutación de las palabras debe conocer a la perfección las portentosas distancias que éstas pueden recorrer, de manera lenta pero innegable, como el árbol cosmonauta del relato homónimo con el cual inicia este *tour*.

Como en los míticos recintos que inspiraron el libro, no todo en esta exhibición resulta admirable o excepcional: un par de mistificaciones son aparentes. «Estrategia de supervivencia» raya en lo anodino, casi un episodio de relleno equiparable a un tuit o a una actualización de estado. «Follaje» transmite la incómoda sensación de estar ante un borrador, una buena idea inconclusa. «Autobiografía»

aturde y fastidia después de la segunda página. No obstante, estos defectos representan una minoría, una falla quizá inevitable en un proceso tan complejo y ambicioso.

Al terminar *La memoria de las cosas*, el lector descubrirá que un puñado de imágenes se han adherido a su cabeza. Quizá incluso se vea sorprendido por esta permanencia, por esas ganas de volver al libro, de recorrer ciertos pasajes una vez más. Es, de hecho, el mayor atributo de este trabajo: su hipnótica capacidad para cautivar hasta al más reacio de los lectores, haciendo que las páginas fluyan como la arena, e invitando a las más diversas lecturas, interpretaciones y revisiones obsesivas ●

● *La memoria de las cosas*, de Gabriela Jauregui. Sexto Piso, México, 2015.

El delfín de Kowalsky o los extraños caminos de la eficacia

● RICARDO SOLÍS

Publicada de manera póstuma —lo mismo que *Cuatro muertos por capítulo* (Ediciones B, 2013)—, la más reciente novela del escritor sinaloense César López Cuadras (1951-2013), *El delfín de Kowalsky*, representa una nueva apuesta del autor por «torcer» un poco la

expectativa que cualquier lector pudiera o no tener respecto de lo que se ha dado en llamar «narconarrativa» —que, por lo menos en su obra, muestra en cada libro signos de transformación que la revitalizan.

Lo anterior, claro, no significa que se abandonen tópicos esenciales o motivos de sobra conocidos y desarrollados en la literatura —por ejemplo, la búsqueda del padre ausente—, pero ahora la sátira toma las riendas para establecer un universo de sucesos en el que cada capítulo pone en cuestión lo anterior, o lo lleva a un punto en el que una situación ridícula se ve superada por la siguiente; además, el variado registro formal produce una serie de «engaños» que no encuentran su resolución antes del final, y mucho de lo que se llega a suponer en esta historia culmina como algo inesperado.

Se trata, aquí, de tres historias entreveradas (que aluden a otras menores); primero, el título proviene de los problemas que le genera al profesor universitario Apolonio Kowalsky una acusación por narcotráfico, pues, dedicado a la investigación biológica en comunidades de delfines, se le imputa que los utiliza para el trasiego de droga a los Estados Unidos, en especial al líder de la manada, que es objeto de su investigación y monitoreo, un cetáceo bautizado como el *Pechocho* (que no sólo se erigirá como «víctima» del conflicto y será defendido por las buenas conciencias de Los Mochis, sino que además la Procuraduría terminará volviéndolo —efectivamente— adicto a la cocaína).

Las cosas no pueden ir peor para Kowalsky, quien, asediado por la prensa, ve sus declaraciones tergiversadas en el diario más influyente del norte de Sinaloa y

mergadas sus posibilidades de salir con bien de la cárcel; con todo, sus conversaciones con un reportero y, después, con el director del periódico, no tienen desperdicio: es ahí donde el papel de los medios de comunicación no sólo queda en entredicho, también se convierte en una clave de humor (muy disfrutable) que permite apreciar situaciones absurdas pero probables que, en el noroeste del país, han sido pan del día desde décadas atrás.

A la par, como némesis del protagonista, regresa al universo de López Cuadras su mítico profesor Cordobanes, esta vez como docente universitario y columnista de peso que contribuye —con ahínco— a la catastrófica serie de malos entendidos que busca hundir más a Kowalsky; como telón de fondo, además de los titulares de prensa, está la historia de un joven notario que da con su padre en Baldwinsville, Nueva York, un hombre de negocios que alguna vez quiso fundar una comunidad «utópica» en la costa norte de Sinaloa con miras a aprovechar la apertura del gobierno de Porfirio Díaz a la iniciativa de los extranjeros.

Ésa es la sección más «formal», por así decirlo, dentro del libro; una «novela dentro de la novela» donde la vida del «visionario» Mr. Owen nos descubre la historia fundacional de Los Mochis y, asimismo, una trama de leyenda que le hace develar su carácter verdadero ante su recién descubierta paternidad y renovar sus intenciones de hacer negocios, de nueva cuenta, en nuestro país (por supuesto, estos encuentros entre padre e hijo «suceden» en la década de los treinta y remiten a eventos que tuvieron lugar a principios del pasado siglo).

De este modo, puede parecer curioso que

López Cuadras haya elegido una estructura básica de intercalación de capítulos para ordenar su novela, pero, gracias a esa decisión, operan sus estrategias para «conducir» al lector a donde —todo indica— desea que vaya: al convencimiento de que «descubre» hilos en una trama que sólo en apariencia es clara, aunque la verdad es que cuando uno llega a las últimas páginas ya se halla satisfactoriamente «engañado».

¿Cómo ha operado esta dinámica?

Bueno, la mejor manera de exponerlo sin «afectar» el truco es decir que, como narrador experimentado, el autor insiste en la linealidad temporal de sus historias, esto es, la secuencia convencional no se traiciona, pero, al mismo tiempo, los relatos convergen en puntos donde cualquier asomo de aparente certeza se torna en un opuesto sorpresivo que, por si fuera poco, se nos cuenta como si fuera lo más normal del mundo.

Así, *El delfín de Kowalsky* puede ubicarse en el concierto desafinado de la novelística actual mexicana no únicamente como «narconarrativa» —lo que sea que eso signifique— sino, también, como un ejercicio polivalente que rescata para la sátira las posibles lecciones del absurdo cotidiano y, sobre todo, que demuestra que es probable —todavía— descubrir efectos insospechados dentro de la prosa más tradicional, aquella que pondera las historias por sobre otra cosa (aquí la virtud es conseguir la eficacia de manera «subterránea», algo que como lectores podemos agradecer).

Finalmente, ignoro si esta novela de López Cuadras pueda ser calificada como su «testamento» literario; es probable que no sea lo último de sus archivos y,

después de todo, si tomamos en cuenta que la sofisticación narrativa tiene extraños caminos, *El delfín de Kowalsky* y *Cuatro muertos por capítulo* demuestran que el escritor de Badiraguato no se durmió en sus laureles y, en sus últimos años, decidió trabajar con voluntad de riesgo.

Lo que nadie podrá negar acerca de *El delfín de Kowalsky* es que se trata, ante todo, de una novela (muy) divertida que sólo al final revela la calidad del prestidigitador (o «tejedor», más bien) que la ha concebido, diseñado y escrito. Habrá que esperar lo que el tiempo depare para este libro, pero, entretanto, queda sólo apuntar que el *Pechocho* puede muy bien robar el corazón de algún lector activista que, al conocer el destino final del malogrado cetáceo, encuentre en ello un leve destello de «justicia poética» ●

● *El delfín de Kowalsky*, de César López Cuadras. FCE / ISIC / UAS, México, 2015.

Julian Barnes, Martin Amis, Hanif Kureishi (algunos críticos también incluyen en el grupo a Salman Rushdie), y con ellos comparte una de las obras narrativas más sólidas e interesantes de la actual literatura inglesa. Con su primera novela, *La biblioteca de la piscina* (1988), ganó el Premio Somerset Maugham, otorgado a primeras novelas. Luego publicó *La estrella de la guarda* (1994), la única de sus cinco novelas que no he podido leer pues no la han vuelto a reeditar; le siguieron *El hechizo* (1998) y *La línea de la belleza* (2004): con esta última ganó el prestigioso premio Man Booker ese mismo año. Su novela más reciente es *El hijo del desconocido*, que apareció en inglés a finales de 2011 y fue publicada en español a finales de 2013.

La clasificación de «novela gay» todavía causa suspicacia en nuestros días y en ciertos círculos literarios. Pareciera que con esta categoría se le escatimara la calidad literaria a ciertas obras escritas por autores asumidos públicamente como homosexuales (es el caso de Hollinghurst), o bien que en sus páginas tocan este tema aunque sus autores no asuman esta identidad sexual; sin embargo, no sucede lo mismo cuando se clasifican ciertas obras como «literatura infantil», «novela negra» (pienso en Alice Walker, Toni Morrison), «novela policiaca» o «novela judía» (Isaac Bashevis Singer, Amos Oz, David Grossman, etcétera). Según el narrador David Leavitt, *La línea de la belleza* es una novela «post-gay», y la define como una obra en la que los personajes «sólo son gentes viviendo sus vidas» (véase mi ensayo «Por una literatura queer» en *Luvina* 60, otoño de 2010, pp. 61-70). Lo cierto es

Amantes y desconocidos

● SERGIO TÉLLEZ-PON

Alan Hollinghurst (Gloucestershire, Reino Unido, 1954) pertenece a la generación de Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, Graham Swift,

que en *La línea de la belleza* la sexualidad de los personajes es la que mantiene la tensión dramática, la que impulsa la historia: mientras el protagonista, Nick Guest, vive y goza libremente con su homosexualidad, no es el caso de los chicos de los que se enamora: el primero, Leo, un chico negro que vive con una madre ultraconservadora, y luego Wani, un chico de origen libanés quien, para mantener contento a su padre, tiene una novia con la que se compromete al tiempo que tiene escarceos sexuales con otros hombres. Es en *La línea de la belleza* donde Hollinghurst se adhiere más a la mejor tradición de la novela *gay* inglesa (Henry James, Ronald Firbank, E. M. Forster, Ackerley, Isherwood...): el estilo literario algo decimonónico y de largo aliento recuerda a las obras de Henry James, a quien el protagonista lee con devoción y sobre quien escribe su tesis; Nick asume su sexualidad con total naturalidad, tal y como lo hacen los personajes de Isherwood, y busca establecer relaciones amorosas estables como lo consigue hacer Maurice, el protagonista de la novela homónima de Forster.

Desde *El hechizo*, Hollinghurst había puesto todos los conocimientos que tiene de la cultura *gay* contemporánea: los ligues en baños públicos, la dinámica en los bares, los encuentros sexuales fuera de la pareja, etcétera, que luego reaparecerán en *La línea de la belleza*, rasgos por los cuales encuentro que estas novelas están estrechamente relacionadas. Hollinghurst es un narrador cultísimo no sólo por describir con una precisión milimétrica el estilo de vida que desde hace unos treinta años los *gays* de todo el mundo han adoptado, sino porque lo mismo describe las sensaciones

que proveen ciertas drogas como las que estimulan algunas piezas de música clásica; evoca pinturas y sus novelas están salpicadas de galicismos; o en las páginas de *La biblioteca de la piscina* hace entrar como personaje a Firbank y los protagonistas asisten a presenciar la ópera *Billy Bud*, de Benjamin Britten, basada en el relato de Melville.

En 2006, la BBC adaptó *La línea de la belleza* en una miniserie de tres capítulos: la novela está dividida en tres fechas (1983, 1986 y 1987) que son cruciales para el protagonista, de manera que en la serie cada capítulo corresponde a una de esas fechas. Sin embargo, en la serie se prescinde de varios episodios, hacen una presentación abrupta de algunos personajes, los actores que interpretan a los amantes de Nick no se corresponden con las características de belleza que Hollinghurst les adjudica, y, finalmente, me parece que no supieron adaptar a la televisión el estilo lento y minucioso que caracteriza la profunda narrativa de Hollinghurst, pues quizá el estilo se ajustaría más para una larga y contemplativa película europea. En esta novela, Hollinghurst añade un ingrediente que cimbró la vida *gay* a principios de los años ochenta: el surgimiento del sida, que no había figurado en su narrativa anterior y que justo hace su aparición en los años en los que ubica su novela. Para mantener la tensión dramática en los opuestos, esos años son además aquéllos en que gobernaba con mano férrea la conservadora Margaret Thatcher. De manera que por ese ingrediente sería más apropiado llamarla una «novela *queer*», pues el ejercicio de la sexualidad se vio trastocado con el surgimiento de la pandemia.

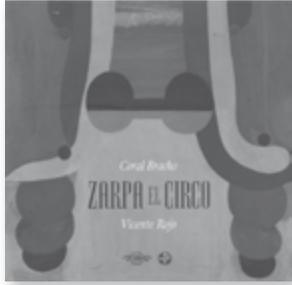
Así como encuentro cierta hermandad entre *El hechizo* y *La línea de la belleza*, ahora creo que *La biblioteca de la piscina* y *El hijo del desconocido* están relacionadas, o al menos algunos aspectos de la primera me recuerdan a esta nueva. En *La biblioteca de la piscina* dos generaciones de *gays* están unidos no sólo por su afición al ligue clandestino y los muchachos de raza negra (una de las características persistentes en las novelas de Hollinghurst), sino por un hecho paradigmático que sufrió el mayor, Lord Charles Nantwich, y por el cual fue condenado por el abuelo del menor, Billy Beckwith. La historia de Lord Nantwich se desarrolla en un ambiente de nobleza y recato, en una época de prestigio para los lores y cuando debían cuidar una conducta intachable, por lo cual este personaje ejerce su sexualidad de forma velada —esas formas «discretas» o hechas sólo para un grupo de entendidos, contra las que, desde luego, hay una evidente condena del exterior. En las primeras dos partes de *El hijo del desconocido*, Hollinghurst vuelve a esos ambientes y estilos de vida, pues está ambientada a principios del siglo XX, con los procesos contra Oscar Wilde no tan lejanos.

La historia de *El hijo del desconocido* abarca todo el siglo XX. El eje es un poema, «Dos acres», que a la postre se volverá polémico porque su autor, Cecil Valance, lo escribió durante una visita a la casa de campo de su amante, George Sawle, a quien conoce cuando estudiaban en la siempre homófila Oxford. Pero, en un gesto de coquetería, Cecil escribe el memorable poema, a la usanza de esos años, en el álbum de autógrafos de la hermana menor de George, Daphne. A Hollinghurst le gusta

llevar a sus personajes a las casas de campo (en una casa así transcurre parte de la historia de las dos parejas que protagonizan *El hechizo*), apartarlos en un lugar paradisiaco, y en ese ambiente bucólico es donde Cecil Valance lee algunas églogas, propias y de otros autores, Lord Tennyson en particular.

El poema que Cecil escribe es un juego, pues mientras para algunos es un poema que canta las virtudes de la casa victoriana donde pasó aquel fin de semana, para otros (en particular para George y Daphne) contiene un mensaje cifrado, un guiño a un secreto que sólo los tres conocen. En aquella casa, Jonah, un criado que han puesto al servicio de Cecil, lee el poema en hojas rotas y aunque no logra comprenderlo del todo algo le intriga. Luego, el criado que le sirve en su propia casa, Wilkes, es invitado por George a dar su testimonio sobre quien fuera su señor, con el argumento de que gracias a la proximidad tal vez lo conocía más íntimamente que su propia familia. Así, el poeta laureado se vuelve un desconocido para sus allegados, pues siempre mantuvo un secreto escondido, algo que ni por cercanos que fueran a él podían adivinar. El controvertido poema será a la postre un símbolo para toda una próxima generación y algunos críticos querrán fungir como exégetas. En *El hijo del desconocido*, Hollinghurst recurre a saltos temporales extremos, y esos tiempos le imponen un mayor riesgo en su narrativa, convirtiendo, así, cada episodio en una breve noveleta, y al juntarse esas joyas conforman a la novela en la corona de su obra ●

● *El hijo del desconocido*, de Alan Hollinghurst (trad. de Francisco Pardo). Anagrama, Barcelona, 2013.



● *Zarpa el circo*, de Coral Bracho y Vicente Rojo. Ediciones Era / El Colegio Nacional, México, 2015.

UNA GRAN CARPA

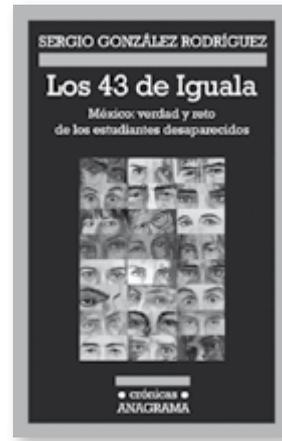
Como una gran carpa se extiende ante los sentidos del lector el poemario *Zarpa el circo*. Los versos de Coral Bracho se entrelazan —luzes y sombras— para darle a la música de las palabras la plasticidad que las vuelve imágenes de tensión y regocijo verbal. Por su parte, Vicente Rojo logra conjugar con colores cálidos y fríos formas geométricas pero antagónicas que, unidas, dan cuenta de malabares, magia, abismos, trapecios, rotación de emociones y delirios. *Zarpa el circo* trae consigo el ritmo originario de esa tramoya nómada que en un abrir y cerrar de ojos se iza ante la humanidad y ofrece el espectáculo. La poesía de Bracho se vuelve aliento, andamio, red y arraigo, mientras las formas de Rojo transmutan el espacio en agua, fuego, rugido, quiebras de luz y estridencia de risas y llantos. El poemario conduce al lector al espacio cambiante del circo, donde reina lo improbable para conquistar el equilibrio perfecto. ●



● *Desgarrado*, de Chloe Aridjis. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

FUTURO EN EL PASADO

Marie es custodio en la National Gallery de Londres. Es joven y pertenece a una generación que en apariencia no tiene futuro. En el caso de Marie, que es la protagonista de la novela *Desgarrado*, de Chloe Aridjis, el futuro se le abre en realidad en el pasado, al custodiar el arte heredado a lo largo de los siglos que luce ahora en las salas del museo. «Nos llaman guardias, vigilantes, celadores, encargados de sala, asistentes de galería», dice Marie. Su trabajo es su destino, y en la plena modernidad de Londres las anclas históricas la llevan a tener experiencias vitales ligadas con el pasado y con su labor diaria. El ataque de una sufragista a *La Venus del espejo*, de Velázquez, narrado en las primeras páginas, da peso a una obsesión que se riega en anécdotas y reflexiones a lo largo de la novela y lleva a caminos de oscuridad, pero también de redención. ●



● *Los 43 de Iguala*, de Sergio González Rodríguez. Anagrama, México, 2015.

EXPLICACIONES

Sobre la noche del 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, hay una profusión de versiones cuyo efecto más pernicioso es que vaya clausurando la posibilidad de alcanzar alguna explicación. Al tanto de ese peligro, Sergio González Rodríguez se propuso ensayar una comprensión amplia de la historia que condujo hasta esa atrocidad, a partir del examen de fenómenos clave que han corrido por debajo de las figuraciones de la realidad administradas por los medios y aprovechadas por los poderes en juego (el Estado y sus contrapesos, especialmente las diversas formas de insurgencia que operan en el país y el crimen organizado). Y el resultado es este libro necesario para reflexionar sobre el presente mexicano. ●



● *Vidas rebeldes*, de Arthur Miller. Tusquets, México, 2015.

CINE LITERARIO

Vidas rebeldes es un texto que cruza fronteras. El dramaturgo Arthur Miller (Nueva York, 1915-2005) explica, en una nota al comienzo del libro, que «se trata de una obra con una forma inhabitual: no es novela, ni obra de teatro, ni guión de cine». Lo que se puede decir es que si es una pieza literaria o, para proponer una rica discusión, que por lo menos se puede leer como si se tratara, al mismo tiempo, de una novela, una obra de teatro y un guión de cine, es decir, un relato creado para la posmodernidad, aunque el autor sólo pensara en él como «una historia concebida para el cine» que tendría a Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift como protagonistas, nada menos. *Vidas rebeldes* (*The Misfits* es su título en inglés) narra la llegada de Roslyn a Reno, «la capital mundial del divorcio», y su permanencia en el lugar por razones amorosas. ●



● *Murallas*, de Gabriel Bernal Granados. Conaculta, México, 2015.

UNA IDENTIDAD

La nostalgia es la conciencia de la atención que debimos prestar al presente que atravesábamos. Gabriel Bernal Granados ha escrito este libro con una tenaz voluntad de resolver dicha conciencia mediante la fabricación poética de lo recordado, sabedor de que no hay memoria que no sea posible únicamente mediante la invención. Aviniéndose a que la narración haga sus propios hallazgos y los aproveche en beneficio de la lectura, la voz que cuenta en estas páginas consiste, también, en la formulación de una identidad: la de un muchacho que descubre el mundo, nada menos, y el sitio que ocupa en él: en la ciudad que habita, en el lenguaje que, pasados los años, nos deparará estas evocaciones entrañables. ●



● *Barrio Verbo*, de Ingrid Solana. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2014.

UNA ESCRITURA

Lo que hay en este libro es una escritura que da cuenta de sí misma en el reconocimiento de sus fuentes, en las geografías de sus exploraciones, en la posibilidad o la imposibilidad de sus alcances, en la reflexión sobre sus razones y sus fines y en la mostración de sus descubrimientos —principalmente el descubrimiento de quien se encuentra a cargo de dicha escritura, la autora cuya prosa vehicula de modos a menudo asombrosos las lecturas, las impresiones de los sentidos, las intuiciones y las cavilaciones que sólo en las palabras elegidas, y en los modos en que se dispusieron, habrían podido tomar forma. Es una escritura que dice algo que le importa, y que nos importa, irresistiblemente. ●



In memoriam

Oliver Sacks o la novela del cerebro

● JUAN NEPOTE

Aunque de pocos elementos del universo conocemos tanto como del cerebro, la expresión resiste la artificialidad de la frase hecha: el cerebro aún es un misterio. Se trata, claro, del único órgano que se estudia a sí mismo.

Eso lo comprendía muy bien Oliver Sacks (Londres, 1936-Manhattan, 2015), entrañable neurólogo y elegante escritor para quien la *historia clínica* de sus pacientes —desde los primeros indicios de sus padecimientos hasta su clímax o crisis— era un manantial de sorpresas: «Para situar de nuevo en el centro al sujeto (el ser humano que se aflige y que lucha y padece) hemos de profundizar en un historial clínico hasta hacerlo narración o cuento; sólo así tendremos un “quién” además de un “qué”, un individuo real, un paciente, en relación con la enfermedad... en relación con el conocimiento médico físico».

La antigua tradición descriptiva —sostenía Sacks—, tan común entre los médicos del siglo XIX, con un acopio abundante de información, una mirada de amplio horizonte y caleidoscópica, cierto estilo desbordado, ha sido reemplazada

por una ciencia neurológica impersonal, insípida: «Las fábulas clásicas tienen figuras arquetípicas: héroes, víctimas, mártires, guerreros. Los pacientes nerviosos son todas estas cosas... y en los extraños relatos que se cuentan aquí son también algo más», escribió en la presentación de *Alucinaciones*.

Preciso, distinguido, irónico, Oliver Sacks no solamente se convirtió en uno de los exploradores más creativos del cerebro, también fue el prolífico autor de una serie de libros inolvidables, bien dotados de armas para seducir y motivar el aprendizaje, porque sus narraciones lo mismo sensibilizan que educan: *Un antropólogo en Marte*, *Migraña*, *Musicofilia* o *Alucinaciones*, etcétera.

Entre nosotros, debemos a Mario Muchnik —físico profesional, editor por herencia paterna— la presencia de Sacks en nuestros librerías, desde que en una mañana a principios de los años ochenta el editor argentino descubrió en las páginas de la revista *The New Yorker* a ese paciente y metódico orfebre que, según César Antonio Molina, no hizo otra cosa que labrar «la novela del cerebro».

*

Amable, sugerentemente, en *El tío Tungsteno: recuerdos de un químico precoz* Sacks nos ofrece algunas pistas sobre el origen de su pasión por la ciencia: fue su tío Dave —dueño de una fábrica artesanal de focos con filamentos de tungsteno— quien provocó su interés por los metales, por la química, por observar analíticamente el mundo que lo rodeaba. Así inició un compromiso con la curiosidad al que ya

nunca habría de poner punto final: desde los experimentos caseros con los olores y los colores de las sustancias hasta la lectura voraz de las obras de Dalton, Mendeleiev, Bohr, Planck. A partir de sus aventuras lectoras, en su infancia y juventud Oliver Sacks se ocupó de jugar con magnetos y piezas de ámbar, se cuestionó si la luz del Sol y la de las estrellas funcionaban de formas similares; ya desde su primer encuentro con uno de los focos elaborados en la fábrica familiar, Sacks pregunta qué es la electricidad, cómo fluye, y ante la insistencia infantil se impone el hartazgo materno: «hasta allí llego yo, lo demás tienes que preguntárselo a tu tío Dave», ese tío *Tungsteno* imprevisible y feliz, propietario de la fábrica Tungstalite, un pequeño oasis poblado de máquinas inimaginables que le facilitaron descubrir el inesperado peso y la insuperable densidad del mercurio, o el sonido del tungsteno («nada en el mundo se le parece»).

El abuelo de Sacks había sido un empedernido autodidacta apasionado de la educación —sobre todo de la educación científica— que había criado a nueve hijas y nueve hijos varones; la mayoría se ocuparon profesionalmente de asuntos de biología, medicina, matemática, física, sociología o educación (la madre de Sacks estudió química, pero después se decantó por la anatomía y la cirugía). Y entre sus paseos industriales y las visitas a museos («los museos, sobre todo, me permitían deambular a mi aire sin verme obligado a seguir ningún programa, ni asistir a clases, ni hacer exámenes, ni competir»), Sacks iba combinando elementos, sustancias y procesos para formularse un punto de

vista sensible y original, emotivo y atento, imaginativo y solidario: «Me interesan en el mismo grado las enfermedades y las personas; puede que sea también, aunque no tanto como quisiera, un teórico y un dramaturgo, me arrastran por igual lo científico y lo romántico». Con los años se convirtió en uno de esos médicos que describía Ivy McKenzie —«El médico (a diferencia del naturalista) se ocupa de un solo organismo, el sujeto humano, que lucha por mantener su identidad en circunstancias adversas»— y, poco antes de cumplir cuarenta años de edad, Sacks comenzó a construir una obra literaria vertiginosa y popular donde relata con maestría su propio ejercicio clínico sin escatimar ni un átomo de calidad, y que igual confirma que contradice aquel alegre arrebatado de August Strindberg: «La literatura no sirve de nada. La ciencia lo es todo» ●



Autorretrato de familia con perro. Entrevista con Álvaro Uribe

● ALFREDO SÁNCHEZ

Álvaro Uribe, prolífico narrador, ha escrito *El taller del tiempo*, *La lotería de San Jorge*, *Por su nombre*, *Morir más de una vez* y *Expediente del atentado*, por citar algunas de sus novelas.

Ha incursionado también en el ensayo —*Leo a Biorges*, por ejemplo—, la semblanza biográfica —*Recordatorio de Federico Gamboa*—, y ha sido traducido al inglés, al francés y al alemán.

La más reciente de sus obras —*Autorretrato de familia con perro* (Tusquets, México, 2014)— fue merecedora de uno de los reconocimientos literarios más importantes que se entregan en el país, el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2014. Se trata de una obra aventurada en su estructura y que constituyó un verdadero reto, según reconoce el propio autor. A propósito de esta novela, la siguiente charla con Álvaro Uribe.

Autorretrato de familia con perro parece ser una auténtica novela polifónica, pues en ella se cuenta su historia desde varios puntos de vista, tantos como los personajes que aparecen.

La novela trata básicamente de un personaje central, una *personaja*, en realidad, que se llama Malú. Es una mujer ya de cierta edad, que tiene dos hijos gemelos no idénticos, gemelos de distinto huevo, mellizos. Uno de ellos historiador, y el segundo, novelista. Además de estos tres personajes hay en la novela otros trece, de modo que hay en total dieciséis. Todos ellos intervienen para hablar de Malú, que, curiosamente, es el único personaje del que no sabemos por su propia voz lo que piensa, lo que siente, lo que ha experimentado. La novela se puede llamar polifónica en el sentido en que tiene treinta y seis capítulos en total, y cada uno de esos capítulos está narrado en la primera

persona de alguno de esos personajes. Los dos hermanos van contrapunteándose: cada vez que aparece un testimonio de alguien que haya conocido a Malú —digamos, por ejemplo, su sirvienta, su mejor amiga, la peinadora de un salón de belleza que ella funda, un amante que tiene, el contador, un médico—, uno de los dos hermanos lee ese capítulo y lo comenta, generalmente para decir que no es exacto lo que se acaba de decir. De modo que la novela se forma en ese contrapunto de voces, que invita al lector a que vaya completando la historia, porque no hay un narrador omnisciente. Cada uno de los narradores tiene un punto de vista muy personal que no necesariamente coincide con el de los demás. Entonces el lector tiene que juntar estos puntos de vista y formarse él mismo una imagen de Malú y de lo que pasó con ella.

Al final de la novela tendremos, entonces, una aproximación al personaje central a partir de muchos testimonios diferentes. ¿Por qué entonces la decisión de nombrarla «autorretrato»?

La novela se pudo haber llamado *Retrato de una señora* o *Retrato de Malú*, pero se llama *Autorretrato de familia con perro* porque la idea es que cuando hablamos de otra persona también decimos mucho de nosotros mismos. Cada uno de estos personajes, particularmente los hijos, dicen mucho de lo que ellos son a partir de lo que expresan acerca de Malú. Incluso cuando callan algo. Pero el título es naturalmente paradójico; en general los autorretratos no son colectivos, pero en este caso sí: es un colectivo de personajes que se están retratando a sí mismos al retratar a Malú.

Me imagino que hay una serie de dificultades técnicas para hacer una novela con estas características. Es decir, tantos personajes que hablan por sí mismos y cada uno lo hace a su modo. Eso te habrá obligado a escribir cada personaje de una forma distinta.

Para que la novela sea susceptible de entretener y de parecerle atractiva a los lectores, primero tiene que parecerle divertida y atractiva a ti como autor. Yo para esto me pongo retos, intento que las novelas sucesivas que he escrito sean distintas y, de ser posible, cada vez más difíciles. En ésta hice una especie de travestismo literario. Tuve que meterme en la piel de todos esos personajes, convertirme en ellos. Los personajes varones —como los dos hermanos— me fueron más fáciles, pero el verdadero reto fue meterme en los zapatos de las mujeres. Cada una de ellas habla conforme a su propia idiosincrasia, su propia clase social, su propio lugar en el mundo. Mientras estaba escribiendo la novela yo tenía que ser, literalmente, otras personas, tenía que fingirme otro, hablar desde su propia voz, y eso fue al mismo tiempo un agasajo para compensar la dificultad del trabajo. Fue todo un reto, pero al mismo tiempo fue muy divertido, y espero haber tenido éxito.

¿Dónde se desarrolla en sí la novela? ¿De dónde es esta familia? ¿Es una familia como tantas otras en México?

Malú es una mujer que nace en 1929 en la Ciudad de México y muere en 2008. Aunque se mencionan su niñez y su juventud, la acción transcurre básicamente entre los años setenta del siglo pasado y el año 2008, cuando muere Malú. Ella

vive en la Condesa, en la calle de Tula, es una mujer pequeñoburguesa que, sin ser exageradamente rica, tampoco pasa apuros. A esta época pertenecen todos los personajes, incluyendo sus hijos, que también nacen con cierta comodidad y por eso pueden estudiar lo que les interesa: uno la historia, el otro la literatura, y en principio su mundo está confinado a la Ciudad de México. Es una historia de la clase media acomodada en la Ciudad de México en los últimos treinta años, aunque el escritor, que es también diplomático, en un momento de su juventud vive en París.

Lo cual no te es ajeno, ya que también fuiste diplomático en alguna época y viviste en París. ¿Qué tanto hay de proyección autobiográfica en la novela?

Yo me proyecto en ese personaje del novelista. Basta con leer el pequeño currículum que aparece en la cuarta de forros del libro para saber que ese personaje tiene muchas características biográficas en común conmigo: el hecho de haber vivido en París, el hecho de haber sido diplomático y, bueno, el hecho de escribir novelas, naturalmente.

Si bien es una familia más o menos acomodada, no es ajena al conflicto, lo cual es uno de los motores de la novela, especialmente el que se da entre los hermanos mellizos que están en pugna permanente.

Desde que nacen sus gemelos, Malú provoca la rivalidad entre ellos. Es una mujer que tiene muchas virtudes, que puede ser divertida, muy atractiva, pero tiene un defecto central que va a afectar la vida de todos los demás: tiende a ser manipuladora

y a mostrar sus preferencias excesivamente, a jugar con la gente y a enfrentar a la gente que más quiere. Obviamente los gemelos nacen el mismo día, pero Malú decide que el que salió sólo siete minutos antes será el hermano mayor, y decide que el otro será el menor. Y así los ve y los obliga a verse. Los pone en continuo conflicto, en continua competencia. Ellos compiten a lo largo de toda su vida, incluso de su vida adulta, primero por la pensión de Malú y luego por el amor de Malú. Al final acaban compitiendo hasta por el dinero, por la herencia. Siempre están en una continua guerra y el campo de batalla es la propia madre: Malú.

Otro ingrediente interesante y que ya se anuncia desde el título es la inclusión del perro Canuto, cuya opinión también está dentro de la novela.

Se llama *Autorretrato de familia con perro* porque a Malú le pasa lo que desafortunadamente les ocurre a muchos viejitos y viejitas, que pese a tener hijos —incluso, habría que decir: porque tienen hijos—, terminan quedándose solos. Los hijos se dedican a sus propias vidas. Malú enviuda y se queda realmente sola los últimos años de su vida, ve muy poco a sus hijos o a otras personas. El único cariño fiel, permanente, inquebrantable que tiene Malú es el de su perro, como tristemente suele ocurrir. Este perro llamado Canuto aparece cada vez más en la historia porque va apareciendo cada vez más en la vida de Malú. Y fíjate que lo más difícil y al mismo tiempo lo más gozoso de todo el libro fue meterme en la piel de Canuto. Hay un capítulo que está narrado desde su punto

de vista; escribirlo fue todo un *tour de force* muy divertido.

Dices que escribir la novela resultó divertido para ti, pero ¿también buscabas concientemente que fuera una novela divertida, en cierto modo humorística?

Es la historia de la rivalidad de dos hermanos que acaban casi matándose y retirándose la palabra, todo por el cariño y luego por las propiedades de su madre. Desde el inicio sabemos que Malú está muerta, pero en el penúltimo capítulo se escenifica la muerte de Malú. Es realmente una historia muy triste que incluso puede ser hasta melodramática. Las historias de familia tienen este elemento casi telenovelesco. Pero hay maneras de evitar que sean un mero melodrama. Yo decidí hacerlo mediante una estructura literaria muy peculiar, muy elaborada, pero también utilizando la distancia irónica, un sentido del humor agrídulce. Esto, contado en serio, hubiera sido una cosa lacrimógena. Tenía que haber un contraste para que el lector llegara hasta el final sin estar pensando «Bueno, pero qué dramón estoy leyendo». Es un drama, pero al mismo tiempo es una tragedia y también es una tragicomedia. Los personajes hablan mal de los demás, se burlan unos de otros. Sí hay un humor, por supuesto deliberado, que tiene mucho que ver con la naturaleza misma de los personajes y también con mi punto de vista como narrador: yo creo que tomar demasiado en serio lo que ya es muy serio lo conduce a uno a la solemnidad. Y lo último que hubiera querido es hacer una novela solemne ●



Rotación cósmica o El último viaje de Carlos Ashida

● BAUDELIO LARA

Tuve la fortuna de conocer y tratar de cerca por casi treinta años a Carlos Ashida, una persona extraordinaria, así como también el privilegio de colaborar en algunos de sus proyectos. Como mi mentor y amigo, no puedo sino congratularme por la aparición de *Rotación cósmica*, el catálogo de la exposición conmemorativa de los cincuenta años de la muerte de Gerardo Murillo, el Dr. Atl: la última propuesta curatorial y museográfica de Ashida, un documento que, por las circunstancias que acompañaron las últimas semanas de su enfermedad, así como por el cierre casi simultáneo de un ciclo de su trayectoria profesional, algunos creímos que no vería la luz.

Me tomaré la libertad, por tanto, de conferir un matiz personal a esta intervención y de centrar mi atención en el tema de las publicaciones de Ashida, y más precisamente, de algunos de los catálogos que produjo en su carrera. En mi opinión, la publicación de *Rotación cósmica* es importante por al menos cuatro razones: porque es el último; porque es póstumo;

porque refleja en cierto modo la relación que Carlos tuvo con las artes visuales y el arte contemporáneo; y porque también representa el tipo de perspectiva ética y estética que como curador desplegó a lo largo de su trayectoria en torno a temas y artistas específicos.

En los dos primeros casos, el carácter postrero y póstumo de la obra remite al papel sustancial que Carlos confería a la documentación de sus proyectos. Si bien puede considerarse como lógica y natural la práctica de documentar una exposición, en el contexto de una ciudad como Guadalajara, tan rica en manifestaciones artísticas y que, sobre todo actualmente, podríamos suponer que cuenta con una infraestructura pública y privada para soportar diversos programas académicos de documentación, crítica e investigación estética, la realidad es que no hay, con mucho, una correspondencia entre el nivel y calidad de la producción de nuestros artistas y el nivel de investigación que permita registrar, reflexionar, preservar y promover esas manifestaciones a través del periodismo o la academia.

La razón evidente que puede argumentarse en todo caso es la escasez de recursos; también es cierta la insuficiencia de la crítica y el aparente desinterés de las contadas instancias académicas y culturales que podrían incorporar esta tarea de manera más decidida en el desarrollo de sus programas regulares.

Es en este contexto que adquiere importancia esta faceta de la labor editorial de Carlos, la cual sin duda estaba íntimamente vinculada con el papel que desarrolló en nuestro medio, esto es,

el de encarnar la figura del curador, tal como él la entendía: como el personaje capaz de articular y llevar a la práctica un discurso que expresa una determinada visión ética y estética del mundo. De este modo, la edición de catálogos y documentos constituyó un vehículo esencial de su trabajo, en principio, porque era el soporte narrativo necesario de su práctica curatorial. Ejemplo de ello es la colección *Travesías*, que incluye, entre otros, el catálogo *Acné o El nuevo contrato social*, aquella polémica exposición que tuvo que realizarse en los Baños Venecia gracias a la censura del entonces secretario de Cultura, Guillermo Schmidhuber, serie que pudo financiarse por la conjunción de fondos públicos y privados.

Merced a este interés y a su capacidad de gestión es que hoy podemos rastrear la mayor parte de su trayectoria a través de sus catálogos. Por otra parte, no sería exagerado afirmar que esta faceta de su trabajo fue un referente para que esta actividad fuera incorporada sobre todo por los colectivos de artistas emergentes en los años noventa (pienso, por ejemplo, en el catálogo-manifiesto *NAP*, y, por supuesto, en el caso de *Expoarte* y del Foro Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo, de los que fue impulsor).

Añadiré, para concluir este tema, que su empeño por construir una narrativa estética, que a final de cuentas es un catálogo, estaba motivado también por una genuina necesidad por compartir sus propuestas con un sentido comunitario. No fueron pocas las veces en que le escuché hablar del arte como un activo de la ciudad, de las oportunidades que la comunidad

tenía y se debía —o que desperdiciaba y perdía— en relación con determinadas manifestaciones artísticas. Hablaba casi en un tono pedagógico, pero ciertamente desde una clara, por inusual, perspectiva epistémica, es decir, entendiendo el arte como una forma de conocimiento y como una ocasión para la memoria y la reflexión colectivas.

Por otra parte, la revisión de sus catálogos permite observar la relación que Carlos tuvo con las artes visuales. Como figura emblemática y promotor del llamado arte contemporáneo, su imagen pública algunas veces fue distorsionada e incluso satanizada como detractor de los géneros tradicionales, principalmente de la pintura. No está de más recordar su papel como protagonista en el debate entre «pintores» y «conceptualistas» cuando dirigía el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara.

Aunque en su bibliografía predominan los proyectos temáticos más que los que están dedicados a artistas en particular, un repaso a los contenidos permite desmentir una supuesta animadversión hacia la pintura o los géneros canónicos. Carlos se relacionó en buenos términos tanto con artistas «tradicionales» como «contemporáneos», trabó amistades sin distinguos, e incluyó sin reparo obras de ambos bandos si las piezas se articulaban con el discurso que quería exponer. En todo caso, su «pecado» no fue la animadversión hacia un género en particular, sino la mezcla, y por tanto, la equiparación de los mismos. La puesta en común de géneros o artistas que parecían discordantes o pertenecientes a ámbitos excluyentes,

como partes de un diálogo armónico o divergente, permitía expresar una proposición con sentido, aunque muchas veces fuera desafiante, ya que la conjunción de elementos o propuestas heterogéneas, si bien servía como vehículo para expresar una narrativa, también tenía el efecto de relativizar las jerarquías genéricas, asunto no siempre bien aceptado. En todo caso, no inventó un mecanismo que es propio de la función curatorial, pero sí lo llevó a cabo en forma pionera con inteligencia, sensibilidad y solvencia, sobre todo en Guadalajara, donde fue uno de los primeros, si no es que el primero, en redefinir, y por tanto, trascender, los límites entre museografía y curaduría.

Ya en plena madurez, cuando su figura era ampliamente reconocida, se permitió imprimir un giro inesperado en algunos de sus proyectos en relación con las fronteras entre los géneros y entre la producción y los mecanismos del mercado del arte.

Aunque observable desde los años noventa y aun antes, esta actitud fue más evidente durante su gestión en el Museo Carrillo Gil, en la que expresó, para posible sorpresa de quienes lo visualizaron bajo el estereotipo de un *merchand* acomodaticio, su desencanto por el mercado y su decepción por sus consecuencias perversas en el *ethos* y el *pathos* del quehacer artístico. Las exposiciones *Sum(m)a pictórica*, en el Museo de las Artes, y *Las buenas intenciones*, en el Instituto Cultural Cabañas, son ejemplares para ilustrar esta afirmación. En el primer caso, ceñido a una cuantas reglas —como abrir la exposición a concurso de toda aquella persona que quisiera exponer, y acomodar las obras en el orden en que fueron llegando—, franqueó las puertas

del museo a todo lego, *amateur* o artista consagrado que quisiera participar con un cuadro. El formato podría observarse como un experimento social, como una posibilidad inédita de compartir y de proponer formas políticas no convencionales de participación en un espacio considerado como exclusivo y excluyente.

Las buenas intenciones, su penúltima exposición, representa tanto un *statement* como una vuelta de tuerca en su carrera. Bajo el mismo techo que alberga a Orozco, Ashida se atrevió a exhibir la obra de no-artistas: una pastelera, un fotógrafo de fotonovelas y uno de la nota roja, un artesano de jaulas y un hacedor de maquetas... Su argumento puede ser tan simple como una invitación a regresar a las fuentes, o tan complejo o intelectual como el concepto ampliado del arte a la manera de Beuys. Su intención, tan desafiante como para emitir una nota falsa, discordante, en el espacio sacralizado de un museo, o tan naif como para suponer que los artistas o el espectador entenderían de primera intención una propuesta centrada simplemente en expresiones individuales, libres y gratuitas. En mi opinión, se trata de una crítica, a la vez sutil y descarnada, de la separación, mediada por el mercado, entre el arte y la vida; un señalamiento y la reinterpretación, tomando como pretexto las obras de artesanos-artistas sin pretensiones, de la añeja dicotomía entre hacer y gozar el arte tal como hemos venido observado, con diferentes intensidades, en la medida en que el mercado se ha convertido en el factor regulador de la producción artística.

De estas dos expresiones no tenemos catálogo: para su evocación sólo apelamos a la memoria y a notas dispersas.

Como en estas dos exposiciones, podemos advertir que la separación, y más precisamente, la puesta en escena de la confrontación entre dos ideas, posiciones o formas, es un rasgo común de la mayor parte de sus proyectos, lo que le confirió un carácter profundamente dialéctico a su quehacer curatorial. Esto es más evidente en sus proyectos temáticos, pero no es menos cierto en aquéllos dedicados a un artista en particular, donde quizá este aspecto se exprese más entre la figura del artista y el contexto de su obra, muchas veces abordado con matices historicistas.

Como conceptos inseparables, puesto que no hay contexto sin historia y viceversa, podría parecer aventurado atribuir una intención historicista a los trabajos curatoriales de Ashida, sobre todo si nos atenemos a que estos documentos no asumen un formato en el que abunde la colección de datos históricos. Es un dislate si esperamos encontrar en su discurso una relación directa y vulgar entre las formas u obras artísticas y los hechos, esto es, una manifestación que explique un hecho social o que se explique o se reduzca a él. Es pertinente, sin embargo, si observamos que los rasgos historicistas del discurso curatorial de Ashida, si bien pueden establecer relaciones y correspondencias evidentes con el contexto social, se encuentran articulados en torno a la historia y naturaleza interna de las propias expresiones artísticas y se atienen a ellas, esto es, buscan iluminar la obra por el contexto y no el contexto por la obra,

función que corresponde a los científicos sociales. Carlos no fue historiador ni sociólogo, pero sí fue un lector voraz y un observador cuidadoso tanto de la historia del arte como de las dinámicas fluctuantes de las expresiones y movimientos artísticos tanto nacionales como internacionales, lo que le confirió una perspectiva original a la mayoría de sus propuestas.

En *Rotación cósmica* puede observarse este enfoque, ya que, si bien no puede caracterizarse como un proyecto estrictamente personal dado su carácter conmemorativo, fue acometido con el mismo talante interesado en ahondar sobre la naturaleza de las imágenes y en proponer nuevas lecturas de la obra del Dr. Atl a través de la búsqueda de articulaciones con la filosofía, la ciencia y el contexto social.

Dos temas son especialmente relevantes para hacer este abordaje y para dar sentido al contexto en que los espectadores actuales se pueden enfrentar a los cuadros del pintor tapatío: por una parte, la vigencia de una visión paisajística que compite en desventaja en el imaginario colectivo con los formatos mediáticos, desde la televisión hasta la internet y las vistas satelitales, que han acercado el conocimiento del planeta pero a la vez han moldeado de distintos modos la apreciación, el conocimiento y el goce de la topografía, la naturaleza y el paisaje. Por otra parte, está el problema de cómo enfrentar un tópico incómodo pero ineludible, el «fervor ideológico nazi» del Dr. Atl, tema que, antes que ser asumido como un obstáculo, para ocultar o para explicar sus posibles consecuencias

sociales, requería ser adoptado como una premisa necesaria para comprender sus consecuencias estéticas.

Para operar con estas variables y establecer un diálogo entre el artista y sus contextos (el actual y el contemporáneo de Gerardo Murillo), Peter Krieger, autor del texto principal del catálogo, propone un elemento mediador que funciona como un valioso dispositivo de análisis: utilizar a Nietzsche, específicamente su obra *Así hablaba Zaratustra*, como un guión implícito para reinterpretar la obra del Dr. Atl.

Dos circunstancias hacen especialmente interesante y fructífero este enfoque metafórico, pues se vinculan con su biografía y su obra: la muy probable lectura de Nietzsche por parte del pintor tapatío y la común inclinación por la caminata y la naturaleza entre ambos creadores. De este modo, el texto provee de pistas verosímiles e iluminadoras construidas a partir de similitudes y analogías asociadas a las imágenes literarias y plásticas, así como a determinados rasgos ideológicos. No sé si por coincidencia o influencia Krieger concuerda con el filósofo y psiquiatra francés Frédéric Gros, quien asocia el talante filosófico de autores como Kant, Rousseau o Rimbaud con su adictivo gusto por las largas caminatas, y con el propio Nietzsche, de quien se dice que buscaba en sus paseos «la tonicidad y lo energético de la marcha». Por lo visto, esta misma conclusión es aplicable a otros artistas que, como el Dr. Atl, «convirtieron las montañas y los bosques en su lugar de trabajo».

Por su parte, la presentación y los textos de Carlos Ashida en el catálogo representan

un contrapunto que ilustra, complementa y se articula con el ensayo principal, en temas específicos relacionados sobre todo con las desmesuradas pretensiones filosófico-científicas y hasta utópicas (¿o distópicas) del Dr. Atl, como el aeropaisaje, la perspectiva curvilínea y la construcción de Olinka, la ciudad creativa destinada para pintores y poetas.

En ese contexto, y sobre todo teniendo en mente la exposición —para quienes tuvimos la oportunidad de presenciarla—, la muestra y el catálogo constituyen, en palabras de Krieger, no «una de tantas rutinas curatoriales que petrifican una obra artística con categorías anacrónicas, sino [...] un impacto profundo para los sentidos y la detonación para la comprensión del paisaje como cuerpo de resonancia de la existencia humana». Al mismo tiempo, sin duda este catálogo se constituirá como un referente para valorar la obra de uno de nuestros pintores más importantes, y para «palpar el temperamento de un hombre desmesurado que con frecuencia cruzó la línea que divide lo real de lo ficticio, pero que tuvo la determinación y el talento para dejar una profunda huella en la cultura de nuestro país», según las palabras de Ashida.

Como trabajo póstumo, este catálogo representa el final de un camino. Concluyo diciendo que, al final de su caminata, Carlos podría haber expresado, siguiendo a Zaratustra: «Y sé algo más: Ahora estoy delante de mi última cumbre y de lo que me ha sido ahorrado durante mucho tiempo. ¡Ay! He comenzado mi viaje más solitario» ●



Las músicas del Reino Unido

● J. AUDIRAC

Debo comenzar esta nota con la particular reflexión de que, sin la música británica, mi formación, mi melomanía y mi curiosidad no existirían. En estas líneas compartiré una visión personal de algo de esa música a partir de los inicios del *rock and roll*, sin pretender contar una historia de manera ortodoxa; mis sinceras disculpas a los omitidos, que son innumerables, y varios de mis héroes no están. Comenzamos por el rompimiento con los parámetros establecidos en los sesenta, para continuar con los variopintos setenta, los grandes fenómenos mediáticos, las nuevas tendencias en los ochenta, las modas —de lo extravagante a lo patético—, y a la postre, la globalización, si bien la prolífica y exquisita isla no ha dejado de dar frutos.

En Norteamérica se inventó el rock como etiqueta, pero en Inglaterra se masificó de manera sorprendente, el fenómeno de la *beatlemania* es la fórmula *pop* más exitosa y generadora de capital de todos los tiempos. Se ha hablado demasiado de todo esto; mencionaré a The Who, The Rolling Stones, The Kinks,

The Animals, entre varios más como representantes de la *British Invasion* (los Stones aún están vigentes).

La *Canterbury Scene* osó ir más allá: el *pop* fusionado con sustancias (al igual que Hawkwind y los primeros Pink Floyd), que tuvo como punto de partida, en 1964, a The Wilde Flowers, el prototipo de lo que sería más tarde considerado como psicodelia, a cuya disolución la estafeta pasó a Gong, Egg, Soft Machine, Caravan, quienes llevaron a otro plano la etiqueta de *rock progresivo*, sin tanto virtuosismo desmedido, una exquisitez espacial y el factor sorpresa siempre presente. Los nombres de Robert Wyatt y Kevin Ayers hablan por sí solos.

En Birmingham, Black Sabbath dio un categórico revés al *flower power* con *riffs* tritonos, lírica oscura y la invención involuntaria de lo que se convertiría en *heavy metal*. Provenían de la escuela del *blues*, indudablemente, pero lo llevaron a terrenos jamás imaginados; basta con escuchar la trilogía de arranque, *Black Sabbath* (1970), *Paranoid* (1970) y *Master of Reality* (1971). Su longevo legado continúa; su primer nombre, Earth, fue tomado por los creadores del *drone metal*, sí, los de Seattle. Sellos discográficos de culto contemporáneo como Southern Lord o Hydrahead son presas de este sonido. Los Sabbath tuvieron como compañeros de odisea a Led Zeppelin y Deep Purple, quienes escribieron sus propias historias de éxito.

En la vena de la improvisación y el *free jazz*, AMM rompió todos los cánones. Concebido en Londres en 1965, se convirtió en un laboratorio referencial por donde ha desfilado infinidad de músicos de vanguardia, teniendo como eje central al

percusionista Eddie Prévest, quien es el único miembro que ha permanecido desde la conformación del proyecto; Keith Rowe (guitarra), Lou Gare (saxofón), Cornelius Cardew (piano, cuerdas), y en la actualidad John Tilbury (piano). Los álbumes *AMM Music* (1966), *It Had Been an Ordinary Enough Day in Pueblo, Colorado* (1979) y *The Nameless Uncarved Block* (1990) son muestras idóneas para iniciarse en esta compleja pero extraordinaria odisea. Mientras tanto, en Bristol, Evan Parker hizo lo propio; el magnánimo saxofonista es considerado por propios y extraños como el improvisador por excelencia, y un ícono jerárquico a la altura de Ornette Coleman o John Coltrane. Derek Bailey, de Sheffield (fallecido en 2005), abrió brecha a gente como John Zorn y Thurston Moore; su trabajo con la guitarra es un firme referente, e inspira a nuevas generaciones de músicos experimentales y arriesgados.

Henry Cow, abanderados del *rock in opposition* (RIO), concebidos por Fred Frith (guitarra), y Tim Hodgkinson (saxofón) en 1968, dieron la vuelta a la tortilla, rompiendo esquemas, pasando las líneas de género —*jazz, rock, avant garde* (todo cabía)—, creando vínculos con agrupaciones de otros países con actitud contestataria ante la industria «formal» del rock, y con la instauración del Festival RIO, que tuvo su primera edición en 1978 en el New London Theatre de Londres, donde compartieron cartel con Univers Zero (Bélgica), Stormy Six (Italia), Etron Fou Leloublan (Francia) y Samla Mammas Manna (Suecia). El ingenioso eslogan del Festival rezaba: «Five Rock Groups the Record Companies Don't Want You to Hear». Tras su disolución en 1978, Chris Cutler (percusión) creó Recommended

Records, que dio salida a los materiales de RIO, y fue un escaparate referencial con propuestas fascinantes de varios puntos del orbe: basta sumergirse en *The Recommended Records Sampler* (1982), además de la revista *The Re Records Quarterly*, de la que se imprimieron trece números entre 1985 y 1997, todos ellos acompañados de un LP, y en los dos últimos un CD —es una revista muy codiciada por los coleccionistas, ya que se tiraron muy pocas copias.

El *glam rock* también jugó un papel fundamental en el desarrollo de esta historia, desde que David Bowie decidió mutar en Ziggy Stardust; la máquina Roxy Music, el pomposo cambio de Tyrannosaurus Rex a T-Rex de Marc Bolan, y toda la parafernalia de maquillaje, estolas y desparpajo escénico. Bowie formó una gran mancuerna al lado de Mick Ronson: *Hunky Dory* (1971), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) y *Aladdin Sane* (1973), las perlas de la corona; después se reinventaría en incontables ocasiones, casi siempre favorablemente. En cuanto a la historia de Roxy Music con Brian Eno —y sin él—, los dos álbumes con este individuo a bordo movieron los hilos de la música: *Roxy Music* (1972) y *For Your Pleasure* (1973), la experimentación con tecnología de punta, y la constante tensión con Ferry —en un terreno tan limitado no caben dos líderes tan grandes—; llegó al relevo Eddie Jobson, y vinieron grandes obras, mucho más sobrias: *Country Life* (1974) y *Siren* (1975). Bryan Ferry ha sabido comandar el barco: sin más, una de las voces más sofisticadas en la historia del *pop*. Mr. Bolan y sus dotes como guitarrista y su desenvolvimiento escénico marcaron la diferencia: *Electric Warrior* (1971), *Slider* (1972)

y *Tanx* (1973) suenan como si hubiesen salido al mercado la semana pasada, sin dejar de lado los hitos únicamente lanzados como sencillos: «Children of the Revolution» (1972) y «20th Century Boy» (1973). ¿Cuántas reversiones existirán de estos dos temas? En 1977 emprendió el viaje sin retorno. Años después se gestaría el movimiento *new romantic*, que tomó prestados varios elementos musicales y visuales: Classix Nouveaux, Duran Duran, A Flock of Seagulls y Visage, entre varios más, están en la lista; mención aparte merece, aunque siempre sea citado en este manojo, Japan, liderado por David Sylvian, que por mucho se desmarcó de todos ellos, para que llegaran los prodigiosos *Quiet Life* (1979) y *Tin Drum* (1981). A su disolución, Sylvian hizo una fecunda carrera, y sus colaboraciones con Robert Fripp (King Crimson), Holger Czukay (Can) y Ryuichi Sakamoto (Yellow Magic Orchestra) son vestigios del *pop* más sofisticado.

Brian Eno no puede pasarse por alto, ha estado presente en todos los ámbitos de la música y el arte contemporáneo, pero sólo mencionaré su magnífico acierto al inventar el *ambient*. Los cuatro volúmenes de una serie: 1: *Music for Airports* (1978), 2: *The Plateaux of Mirror* (1980), con Harold Budd; 3: *Day of Radiance* (1980) produciendo a Laraaji, y 4: *On Land* (1982), son atmósferas colmadas, pulcritud sonora.

El *punk* nació en Inglaterra, definitivamente, con la presentación de Sex Pistols al mundo, el *D.I.Y.* (*Do It Yourself*) se convirtió en el grito de batalla generacional desde 1975. Musicalmente no apoquinaron mayor cosa los Pistols, pero la mitificación era su destino, todo lo contrario a la

siguiente andanza emprendida por John Lydon, *a.k.a.* Johnny Rotten, el sin igual Public Image Ltd., caprichoso en demasía, pero con alcances precisos; *Metal Box* (1979) y *Second Edition* (1980) plasman la fuerza del combo, y su categórico regreso a escena en 2012 reitera su condición, siempre un paso adelante. The Clash, tras un par de excelentes discos, dio el giro al fusionar el *dub* y ritmos variopintos en su música: *London Calling* (1980), su primera apuesta, secundada por el álbum triple *Sandinista!* (1981). Crass portaría la bandera sin desviarse en sus siete años de existencia. El *anarcho punk* a tope, la constante denuncia, el odio a lo establecido, se volvieron un dolor de cabeza punzante para la entonces primera ministra Margaret Thatcher. *Christ — The Album* (1983) es una obra redonda, con interludios sombríos y constante experimentación. Los más grandes, sin duda. En la vena *hardcore* sacaron la casta Charged GBH, The Exploited, Discharge y Napalm Death.

Para los ochenta se dieron varios híbridos, algunos de vida efímera, pero con un legado estupendo. Aquí dos ejemplos: The Glove, formado por Robert Smith (The Cure) y Steve Severin (The Banshees), brindó *Blue Sunshine* (1983), donde se plasmaba su gusto por la música de Medio Oriente, y se redefinía el camino de sus respectivos proyectos. Dalis Car reunió a Peter Murphy (Bauhaus) y Mick Karn (Japan); su álbum *The Waking Hour* (1984) fue menospreciado, pero el tiempo se ha encargado de hacerle justicia: la impecable ejecución instrumental, alientos, percusiones, y una cátedra de bajo eléctrico, magnífico.

4AD Records, formada en 1979 por Ivo Watts-Russell en Londres, dio salida a la siguiente generación. Bauhaus sacudía neuronas con el lanzamiento de *In the Flat Field* (1980): crudeza, rispidez, oscuridad, y la apertura de la brecha hacia el movimiento *gothic rock*; Dif Juz y la apuesta instrumental, precursores indudables del veinte-años-después-constituido *post rock*; el preciosismo polifónico etéreo de los escoceses Cocteau Twins, que hicieron mancuerna con Harold Budd (luminaria del *ambient*) en *The Moon and the Melodies* (1986); This Mortal Coil, el proyecto del mentor del sello, que con sólo tres álbumes escribió una vasta leyenda, e incluyó a miembros de todas las agrupaciones de casa para consumir una fantasía que, mientras más tiempo pasa, más se mitifica. *Blood* (1991) concluiría esta divina comedia, luego retomada en 1998 con The Hope Blister, con resultados menos impactantes. The Wolfgang Press, surgido de las cenizas de Rema Rema y Mass (colosos del *post punk*, y ambos con lanzamientos en 4AD), aportó momentos cinematográficos, épicos y lúgubres —*Standing Up Straight* (1986) es el plato fuerte. Lush las guitarras, la magia *shoegazing*, la dulzura no está peleada con la ruindad; *Gala* (1990), un viaje redondo. El compilado *Lonely Is an Eyesore* (1987), editado en LP y video, engloba el momento dorado de la disquera. Otros tripulantes del barco fueron Pixies, Throwing Muses (Estados Unidos), Clan of Xymox (Holanda), Dead Can Dance (Australia) y Gus Gus (Islandia). El sello aún continúa activo: en 1999 Watts-Russell lo vendió a Rough Trade Records. Por los mismos caminos abonaron Spacemen 3, con *Playing with Fire* (1989); The Jesus and Mary Chain, con *Psychocandy*

(1985), y My Bloody Valentine, con *Loveless* (1991).

Warp Records reinventó la industria de la música electrónica. Concebida en 1989 en Sheffield, en sus filas han militado personajes de la calaña de Aphex Twin, considerado uno de los productores más completos, un manipulador de emociones nato, que pasa de lo sublime en *Selected Ambient Works 85-92* (1992) a lo desconcertante en *I Care Because You Do* (1995); también se enfunda en los pseudónimos Polygon Widow y AFX, más orientados a la pista de baile. No muy lejos se encuentra Squarepusher, también precursor de la *IDM* (*Intelligent Dance Music*): *Hard Normal Daddy* (1997) es un *pinball* neuronal, y presagia el futuro acercamiento al *jazz* más libre detonado en *Ultravisitor* (2004). *Nightmares on Wax* es otra de las cartas más longevas del sello: proveniente de la escuela *acid*, con el tiempo tendría finos acercamientos al *dub* (*Smokers Delight*, 1995), al *downtempo* (*Carboot Soul*, 1999) y al *funk* (*Thought So...*, 2008). Boards of Canada es el proyecto de *IDM* reposado más fantástico de la historia: los de Edimburgo desafiaron a la exquizez con *Geogaddi* (2002), y remataron en *Campfire Headphase* (2005), llevado a un plano más orgánico. LFO desarrolló el *acid house* hasta planos más melindrosos: *Frequencies* (1991) puede ser la banda sonora de la más demencial fiesta. Jamie Lidell, el nuevo padrino del *soul* blanco, tras la aparición de *Multiply* (2005), tomó por asalto un trono que difícilmente le será arrebatado. Autechre y la maravilla de la electrónica plunderfónica, complicados a la primera escucha, pero en cuanto colocan el gancho correctamente,

no se puede escapar, basta dejarse seducir por *Incunabula* (1993). Broadcast y el preciosismo al máximo escribieron un cuento de hadas entre *moogs* y baja fidelidad, del *pop* inocente en *The Noise Made by People* (2000) al viaje caleidoscópico en *Broadcast and the Focus Group Investigate Witch Cults of the Radio Age* (2009), todavía los echamos de menos. Bibio renovó el *folk*, amplió su espectro, y concibió un magnífico álbum, *Ambivalence Avenue* (2009), dejando atrás todos los fantasmas. Red Snapper, el más cercano a la portentosa escena Bristol, *drum and double bass*, como ellos mismos se denominaban: *Making Bones* (1998) es un festín de *jazz* y *hip hop*, más que actual.

Madness, XTC, Ultravox, The Smiths, Happy Mondays, The Charlatans, Massive Attack, Joy Division, Portishead, The Future Sound of London, The Orb, System 7, Tricky, Blur, New Order, The Specials, Radiohead, Roni Size, Depeche Mode, Belle and Sebastian, Bonobo, Boy George, Underworld, Cranes, Dub Pistols, Four Tet, Herbert....

Algunos que están poniendo en alto el nombre del Reino Unido en la actualidad, The Horrors, de Essex, activos desde 2005, reinventan su música en cada producción. Cuatro entregas, todas ellas con tono nostálgico, del *punk* más glamoroso, pasando por el *shoegaze* y la sofisticación soñadora en la más reciente, seguramente seguirán sorprendiendo. TOY, con su contundencia *kraut* matizada de la más fina psicodelia, y la exquisitez de sus directos, que les han dado credibilidad y han hecho que los grandes festivales se abran para ellos, que a su vez crearon SEXWITCH, al lado de Natasha Khan (Bat for

Lashes), una exploración mística e hipnótica —su material epónimo aparecido el pasado septiembre es un agasajo de principio a fin. Los londinenses Django Django, y el lado psicodélico más amable, *pop* de excelente factura. Actress da la cara por el frente electrónico, una faceta renovada del *IDM* en los succulentos platos *Splazsh* (2010) y *Ghettoville* (2014). James Blake y la excelencia, una travesía por la electrónica más fina, ornamentada por su portentosa voz: *James Blake* (2011) y *Overgrown* (2013), sus vástagos al día. Laura Moody da la cara por las mujeres; integrante de Elyssian Quartet, muestra una faceta experimental amable de chelo y voz: *Acrobats* (2014), magnífico.

De los artistas que nos visitan en la vigésima novena Feria Internacional del Libro de Guadalajara, destacan las presentaciones de Spector & DJ Yoda, el 28 de noviembre, presentados por el programa radiofónico *The Selector* de The British Council. Los primeros apuestan por los sonidos del *synthpop* muy manchesteriano, y Duncan Beiny es uno de los mejores tornamesistas en la vena del *hip hop* y la *sampladelia*.

Cinematic Orchestra, todo un referente en el *jazz* contemporáneo fusionado con electrónica, se presentará el 4 de diciembre; sin duda la noche más esperada por los melómanos de la ciudad: basta recordar *Man with a Movie Camera* (2003) y *Ma Fleur* (2007), grandes favoritos.

El concierto de cierre, el 5 de diciembre, con Jazz Jamaica, promete una gran fiesta, donde los estándares de conocidos temas de todos los tiempos pondrán a bailar a los asistentes ●



Zona intermedia

Del orden inglés a la exuberancia mexicana

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

«**Mar Chapálico**», leemos emocionados en un mapa del siglo XVI que el poeta J. H. Prynne nos muestra en un libro inmenso que minutos antes ha tomado del anaquel de la biblioteca del Trinity College de Cambridge, en donde es catedrático. Entre trazos imprecisos, más bien artísticos, de ríos y ciudades, aparece *Chapalicum Mare* en una extensión bastante más grande de lo que hoy es el lago de Chapala.

Prynne nos conduce por pasadizos y puertas minúsculas, por calles sinuosas y estrechas para ir conociendo algunos edificios de los 31 *colleges* que integran la segunda universidad más antigua de habla inglesa, fundada en 1209, al tiempo que nos recita uno de sus versos: «recurrimos a nuestras mejores y más serias raciones de tiempo».

Cambridge y Chapala, dos símbolos, uno de lo inglés y otro de lo mexicano, unidos en un instante. Pareciera que vamos cruzando esos mismos ríos y mares, los mismos siglos que han visto erigirse y permanecer muros, ojivas, vitrales, pinturas, chimeneas, callejuelas,

y a los más destacados científicos y artistas de Gran Bretaña, como a J. H. Prynne, quien ha realizado una de las obras poéticas más originales de los tiempos actuales.

Aunque la geografía parece tan remota, recordamos algunos lazos literarios entre ambos países, pero sobre todo el sentido de peregrinaje como motor en la historia de la humanidad. Y el señor Prynne, cálido, simpático, en su oficina del Trinity College de Cambridge, con todo su prestigio pero con una asombrosa sencillez, continúa recitándonos sus versos:

Cada hombre posee su propio rincón, esa pregunta a la que le da vueltas. Es su naturaleza, el atributo que tiende hacia el mundo, así como su estatura es su «dignidad real». Y sin embargo Gregorio no creía en la peregrinación hacia un lugar: Jerusalén, dice, está demasiado lleno de rapiña y lascivia para ser una orientación para el espíritu. El resto es una suerte de llama, el peregrino es otra vez un atributo, y su extensión es el camino que toma a través de [estratos que lo toleren. El viajero con su grueso bastón: a quién le importa si es un vividor analfabeto —es nuestro único rival. Sin esto la familia divina es una simple bufonada, toda la mutabilidad del Pleistoceno terminará por derretirse como la nieve, urgida hacia la tierra.

Entonces traemos a la conversación a un símbolo de peregrinaje que unió ambos continentes y las dos sensibilidades —la inglesa y la mexicana— en una de las novelas fundamentales del siglo XX, *Bajo el volcán* (1947), de Malcolm Lowry, quien también pasó —como estudiante— por las aulas de Cambridge. Nos enteramos de la

magnitud de la influencia que la literatura norteamericana ha tenido y tiene en la literatura inglesa. Lowry quiso ser guionista de Hollywood y ahí conoció a su segunda esposa. Mr. Prynne declara tener una directa genealogía con los poetas Charles Olson, Robert Duncan y Robert Creeley. Ambos escritores llegaron a tierras orientales, concretamente a China, país en el que los libros de Jeremy H. Prynne son *best-sellers*; Lowry anduvo en Shanghái, Hong Kong, Yokohama, Singapur y Vladivostok antes de refugiarse en la ciudad de Cuernavaca. ¿Necesidad en ambos escritores de imbuirse de civilizaciones ancestrales y exóticas? Pese a la resistencia que ha encontrado su obra ante la crítica oficial, ahora la voz poética de J. H. Prynne es considerada central en la lírica británica contemporánea, de ella se dice «la más audaz de la poesía inglesa de postguerra». Su poesía desborda la palabra y el verso, los poemas son dibujos, ideogramas, son cavidades que conducen a una forma de mirar, cada letra no es un sonido ni sólo una grafía, es un vuelo, un tono, un designio:

...Cómo
aún no apretaste nuestra transparente arruga,
[flexión
instinto unido consejero tendón, más cuidadosa
alegría vuelta par en nueva puntada. Estarse
[quieto
proveer como para vagar de vuelta, pasar a través
[es
la primera causa, esto ahora hacia continuación,
diciendo tu proverbio por boca abierta previo.
Quién puede decir entrega, la noche llegando
[como
lo hará por nubosa cubierta, tan seguido tan
[necesaria

para un rostro. Expresión aguantada para en
[media
promesa inundada, ningún sol tan brillante tanto
para llenar, encuentra ahora para personal
[simple de ver.

Por su parte y a su manera, Malcolm Lowry encontró en la vida mexicana, en su paisaje, el incentivo justo para crear desde su desorden y el exceso, porque para él México, con sus cordilleras... *más allá del valle y de los contrafuertes en forma de terraza de la Sierra Madre Oriental, ambos volcanes, Popocatepetl e Iztaccíhuatl, se erguían majestuosos y nitidos, contra el fondo del crepúsculo... En el violento crepúsculo los volcanes adquirirían un aspecto aterrador.*

Aterrador y mágico, este país fue para Lowry la puerta al infierno:

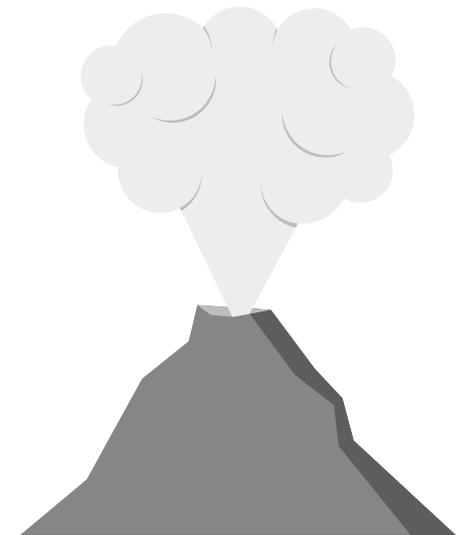
Era demasiado oscuro para ver el fondo, ¡pero aquí sí existían finalidad y hendidura! Quauhnhuac era, en este aspecto, como el tiempo: por doquier que se mirase estaba aguardando el abismo a la vuelta de la esquina. ¡Dormitorio para zopilotes y ciudad de Moloch! [...] Y así, a veces me veo como un gran explorador que ha descubierto algún país extraordinario del que jamás podrá regresar para darlo a conocer al mundo: porque el nombre de esta tierra es el infierno.

La exuberancia, la contradicción, la violencia, logran tal nitidez en *Bajo el volcán*, que su autor es capaz de crear un incipiente personaje al que años después Fernando del Paso dará forma extraordinaria en la Carlota de *Noticias del Imperio* (1987):

Francia, pensó, nunca debió trasladarse a México, ni aun bajo el disfraz de los Austria; Maximiliano fue desafortunado hasta en sus palacios. ¡Pobre diablo! ¿Por qué tuvieron que llamar también Miramar a ese fatal palacio de Trieste; aquel en que Carlota perdió la razón y donde todos los que en él vivieron, desde la Emperatriz Isabel de Austria hasta el Archiduque Fernando, perecieron de muerte violenta? Y sin embargo, ¡cuánto debieron de amar esta tierra aquellos dos solitarios desterrados cubiertos de púrpura! [...] Fantasmas. Fantasmas, como en el Casino, vivían aquí ciertamente. Y un fantasma seguía diciendo: —Es nuestro destino vivir aquí, Carlota. Mira este glorioso país montañoso; mira sus colinas, sus valles, sus volcanes increíblemente bellos. ¡Y pensar que es nuestro! Seamos buenos y constructivos y hagámonos merecedores de él. O fantasmas que reñían: —No; te amabas a ti mismo; amabas tu miseria más que a mí. Nos hiciste esto deliberadamente. —¿Yo? —Siempre tuviste gente que te atendiera, que te amara, que te dirigiera. Escuchaste a todos, menos a mí, que tanto te quise. —¿Tanto? Tú sólo te quisiste a ti mismo. —No; te quise, siempre te quise, debes creerme, por favor; debes recordar cómo proyectábamos ir a México. ¿Recuerdas? —Sí, tienes razón. Tuve mi oportunidad contigo. ¡Nunca más se presentará una oportunidad semejante! Y de pronto, allí donde estaban, volvían a llorar apasionadamente.

México ha sido el paraíso que algunos escritores ingleses han escogido para lograr consolidar sus sueños desmedidos y volverse héroes de su propia vida. En

este país han logrado hacer posible la equidad entre sueño y realidad y plasmarlo en sus obras; transformar su vida —su argumento vital— en una obra de arte. Tal es el caso de Edward James con su palacio surrealista en Xilitla, y de D. H. Lawrence, quien recorre América del Norte huyendo de Europa con la única consigna de desarrollar una utópica aldea donde poder vivir con sus amigos ingleses, lejos del orden y la tecnología europeos. Y encuentra en la ribera del lago de Chapala el lugar idóneo para desarrollar su proyecto de vida, para escribir su novela *La serpiente emplumada* (1926), en la que retrata un México bárbaro, más cercano a la vida de los aztecas y, desde un punto de vista racista lo estereotipa. Plasma un México desordenado, violento, desmedido, lleno de maldad, caos y muerte. No obstante, el único lugar en el planeta capaz de transformar al ser humano, de transfigurarlo de demonio en redentor ●





Visitaciones

Rimbaud en tres vocales

● JORGE ESQUINCA

«**Vocales**» (*Voyelles*) es quizá el poema de Arthur Rimbaud que más controversia ha causado entre los analistas y estudiosos del poeta francés. De este soneto existen dos versiones: una de la propia mano de Rimbaud y otra en copia de Verlaine. Es ésta la que permite fechar la redacción del poema hacia 1871, es decir, a los diecisiete años de su autor. Poco después, Rimbaud volverá sobre este soneto al hablar de él en «Alquimia del verbo»; dice: «Inventé el color de las vocales —A negro, E blanco, I rojo, O azul, U verde—. Pauté la forma y el movimiento de cada consonante y, con ritmos instintivos, me precí de inventar un verbo poético accesible, tarde o temprano, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción». Antoine Adam, en las notas a la edición de las *Œuvres complètes* (Gallimard), hace un detallado recuento de las principales interpretaciones del poema, desde la que involucra la teoría de la sinestesia hasta la más ordinaria —y tal vez la más certera—, que pone atención en las palabras mismas del poeta: *me precí de inventar un verbo poético accesible, tarde*

o temprano a todos los sentidos. «Es decir», comenta Adam, «Rimbaud ha *inventado* el color de las vocales, ha buscado qué sensaciones podrían producir, qué imágenes podrían evocar». Aquí propongo un juego similar, una personal y no poco delirante invención a partir de las tres vocales de su apellido: i, a, u.

I rojo

I, púrpuras, sangre escupida, risa de hermosos labios / en la cólera o en las borracheras penitentes, dice Rimbaud. En «Las primeras comuniones», los sueños de una niña son rojos. En «Las despiojadoras», la frente de un niño está enrojecida de tormentas. En «El barco ebrio», el poeta atraviesa el cielo que se yergue rojo como un muro. En «Fiestas de la paciencia», exclama: *que la sangre ría en nuestras venas*. En «Michel y Christine», llanura, desiertos, pradera, horizontes habitan un espejo rojo donde se prepara una tormenta. En «Memoria», unos niños leen un libro forrado con tafilete rojo. En «Mala sangre», se baila el Sabbath en un rojo claro del bosque; más adelante, el barro se le aparecerá rojo y negro, *como un espejo cuando una lámpara se mueve en la habitación contigua*. En «Noche del Infierno», afirma: *Jesús camina sobre zarzas purpúreas, sin doblarlas*. En «Infancia», es preciso seguir un camino rojo para llegar a un albergue... vacío. Como en «Mala sangre», en el quinto fragmento de «Infancia», el barro es rojo o negro. Y también en «Desfile» hay ojos que se parecen a ciertas noches de verano, son rojos y negros. En «Being beauteous» aparece un ser hermoso; en su cuerpo hay, sin embargo, heridas escarlatas y

negras. En «Vidas», el vuelo de las palomas tiene un color escarlata. En «Realeza», un hombre y una mujer trastornan las calles de un pueblo: ella quiere ser reina, él la proclama y ambos son reyes por un día, mientras las calles están adornadas con papeles pintados de color escarlata. En la segunda de sus «Ciudades», describe un barrio donde se sirven *bebidas polares* sobre divanes de terciopelo rojo. En «Metropolitano», durante una mañana poblada de nieve, labios verdes, hielos, banderas negras y rayos azules, añade: *y los perfumes púrpuras del sol de los polos*. En «Devoción» inventa una deidad a la que nombra Circeto, *pintada como los diez meses de la noche roja*. Sin mencionar las diversas encarnaciones de este color como el fuego y, una y otra vez, la sangre.

A negro

Es el abismo. La oscuridad original de la que todo surge y a la que todo habrá de volver. Es la noche —*negro pirata que desembarca en cielos de oro*— por la que se avanza a tientas. Es el color del pozo, el de los ojos de las bestias, el del surco que traza el arado o la rueda de la carreta. Es la herida en la tierra. La humana pupila, justo en el centro del ojo. *A, negro corsé velludo de moscas brillantes / que pululan en torno a crueles hedores, / golfos de sombra*, dice Rimbaud. Es el hastío, la inmovilidad, la gangrena. La «bilis negra», también. El humo de los incendios, el tizne de las fábricas, el fragor de la metralla. Sol negro, sangre negra, perfumes negros, flores negras, tics negros. *Libro pagano, Libro negro*. Negro de la Alquimia, de la *nigredo*, la putrefacción indispensable para

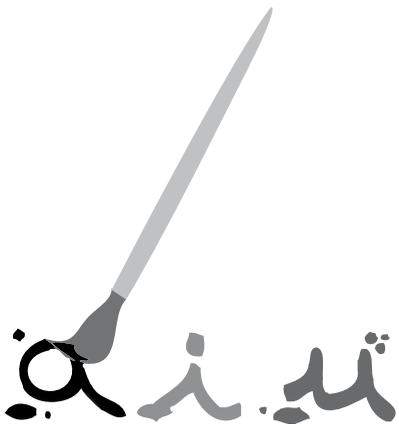
la realización de la Obra. En «Las manos de Juana María», también la savia de la belladona es negra. Un traje negro para su primera comunión: *los niños de luto contemplaron las maravillosas imágenes*. El cura viste de negro, el niño siente la negra pestilencia de sus pies. «Papa negro» se le llama, desde el siglo XVI, al Preósito General de la Compañía de Jesús. Cuervos en la última pintura de Van Gogh, sobre un trigal donde se avista un sendero que no va a ninguna parte. Un cuervo cruza un cielo negro como un mensajero de qué.

U verde

U, ciclos, vibraciones divinas de los mares verdosos / paz de las dehesas sembradas de animales, paz de las arrugas / que la alquimia imprime en las anchas frentes estudiantas, dice Rimbaud. Detengámonos en una palabra: «virides», que los traductores casi invariablemente dan como «verdosos». Un adjetivo, entonces, para calificar el color del mar: «mers virides»: «mares verdosos». Sin embargo, una búsqueda somera en el *Larousse* y en el *Robert* no da resultado alguno. Claude Jeancolas, en *Le dictionnaire Rimbaud*, anota: «Viride. Invención a partir de *viridité*; didáctica. Estado o cualidad de aquello que es verde. Viridité de las ostras. Del latín *viridis*, verde». En línea, Word Reference responde y pregunta: «No se ha encontrado ninguna traducción para *viride*. Did you mean *virile, visite, verité, irrité, visiter, Pyrite?*» Más interesantes resultados se obtienen cuando se consulta el Linguee:

El estado de conservación de la libélula virgen verde *Aeshna viridis* se clasificó como «desfavorable-malo» en la región

continental (*eur-lex.europa.eu*). Palutena te cuenta que ha sido Viridi, la diosa de la naturaleza, quien ha arrojado la bomba (*nintendo.es*). El 28 de febrero de 2000, la empresa Viridis presentó a las autoridades una solicitud para comercializar únicamente las seis especies siguientes: *Pteroglossus aracari*, *P. viridis*, *Ramphastus vitellinus*, *R. sulfuratus*, *R. toco* y *R. tucanus* (*cites.org*). Dos ingredientes en su química: la liana ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y las hojas de chakruna (*Psychotria viridis*) (*humanwasi.com*). Nota 1. Cincuenta gramos de hojas de *P. viridis* pueden ser usadas en vez de la mimosa (*ayahuasca-info.com*). Se debe conservar *Morelia azurea* como *Morelia viridis*, pues actualmente sólo la distinguen los marcadores genéticos (*cites.org*). El Sapó Verde (*Bufo viridis*) y la Rana Verde Común (*Rana ridibunda*), los dos anfibios de Naxos, sobreviven frecuentemente (*naxos.gr*). Con la *P. viridis* basta poner una pequeña parte de la planta directamente en el suelo y darle una gran cantidad de agua (*ayahuasca-info.com*). La *Psychotria viridis* se llama chacrona y representa la luz (*ayahuasca-info.com*) ●



Polifemo bifocal

Del centenario de *La sangre devota* (1916)

● ERNESTO LUMBRERAS

Para finales de 1915, el Plan de Guadalupe había triunfado en todos los frentes. La figura de su impulsor, Venustiano Carranza, se consolidaba en las exigencias de un país devastado que clamaba sosiego y reconstrucción, tranquilidad en el día a día, esperanzas de renacer tras el humo de la metralla. Para Ramón López Velarde, quien había arribado a la capital del país a comienzos de enero de 1914 —para no abandonarla jamás—, el año que concluía sumaba algunos adeudos que la Revolución le había arrebatado con saña. Después del crimen contra su «héroe» político, Francisco I. Madero, el trastierno de su nutrida familia —de Jerez a la Ciudad de México en condiciones extremas— o el asesinato de su tío el cura Inocencio López Velarde por tropas villistas, días después de la Toma de Zacatecas, el escritor parecía divisar la famosa luz al final del túnel. Para este momento, con el *Chacal* Huerta en el exilio, Villa y Zapata reducidos a prófugos de la ley, los gobiernos de la Convención en jaque, la nación vivía un paréntesis de paz y definiciones. En sintonía con

la situación personal del jerezano, en el segundo semestre de 1915 la Revolución Constitucionalista ganaba adeptos a su causa. Para el poeta, esos primeros dos años de vida en la capital —epicentro del acontecer de la República— fueron fructíferos en relación con su moderada estabilidad económica y el reconocimiento de su obra literaria. Con el patrocinio de dos de los santones de la lírica nacional de aquel periodo, José Juan Tablada y Enrique González Martínez, un López Velarde de veintisiete años de edad se aprestaba a presentar sus cartas credenciales al Parnaso del Anáhuac con la publicación de su *opera prima*, *La sangre devota*.

Editado en la imprenta de *Revista de Revistas*, dirigida por el poeta José de Jesús Núñez y Domínguez, en este semanario, ligado al periódico *Excelsior*, el zacatecano daría a conocer varias de las piezas que integrarían las páginas de su debut lírico. Con esos antecedentes, a los que habríamos de añadir los vaticinios y el chismero en los cafés y en las tertulias, la colección velardiana había causado gran expectación desde su anuncio editorial. Por la reseña anónima de un crítico de la citada revista,¹ deduzco que el libro comenzó a circular a finales de enero de 1916. Pocos días después, el 2 de febrero, Antonio Castro Leal comentaba el volumen en las páginas de *El Nacional* y remarcaba en su reseña que estos poemas «sorprendían, sobre todo, por su moderna visión de las cosas». En el mes de mayo, en la efímera revista *La Nave*, Julio Torri acusaba recibo del libro con

una nota de tono campechano, la cual, al finalizar sus renglones ponía al joven bardo en los cuernos de la Luna: «López Velarde es nuestro poeta de mañana, como lo es González Martínez de hoy, y como lo fue ayer Manuel José Othón».

En ese 1916, después de un casi unánime reconocimiento entre el gremio y la crítica, el mal llamado cantor de la provincia mexicana —la más ciega y limitada lectura de su obra— comenzaría una indagación hacia el corazón de sombra de su lenguaje, del que regresaría con un discurso poliédrico e iridiscente donde, inevitablemente, el tema o la anécdota del poema se asumirían casi siempre como punto de fuga. La estética de su siguiente entrega, *Zozobra* (1919), provocaría deserciones de antiguos admiradores y simpatizantes; sin embargo, los más fieles lopezvelardianos notaron que el presumible enrarecimiento no era sino la búsqueda audaz y genuina de una sensibilidad extrema, insumisa respecto de cualquier zona de confort, aunque, también, abismal en su aventura de oscurecer el sentido de realidad de estrofas y poemas completos. El propio González Martínez amonestó estos «malabarismos» verbales de su nueva época; con el mismo tenor lapidario, su primer editor, Núñez y Domínguez, se sumó a la cargada de los descalificadores.

Pero mucho antes de que eso pasara, en 1909, Eduardo J. Correa, director del periódico católico *El Regional*, que circulaba en Guadalajara, le propuso a su joven colaborador, entonces estudiante de Derecho en San Luis Potosí, publicar sus poemas en una edición impresa en los talleres del diario apostólico.

¹ «Un nuevo libro de versos: *La sangre devota*», en *Revista de Revistas*, 30 de enero de 1916.

Apesadumbrado por pérdidas recientes, la de su padre el 8 de diciembre de 1908 y la ruptura definitiva con Josefa de los Ríos, mejor conocida como Fuensanta, en octubre de 1909, la invitación puso a remar a contracorriente al poeta cachorro a fin de ordenar el material poético que había escrito y publicado en los últimos dos años. Con toda seguridad en los primeros meses de 1910, López Velarde remite el manuscrito de la primera versión de *La sangre devota* a las oficinas de *El Regional*, ubicadas en la calle de Don Juan Manuel y de la Alhóndiga, es decir, en una de las esquinas de la actual manzana del periódico *El Informador*.

La mayoría de los críticos del autor de «La suave Patria» apuntan que, a raíz de un ejercicio de autocritica, el poeta retiró el original postergando la publicación —con notorias transformaciones y notables añadidos— para seis años después. Por mi parte, y en apego a datos biográficos, y muy especialmente a la correspondencia entre Correa y López Velarde, editada y anotada magistralmente por Guillermo Sheridan, me atrevo a sumar algunos imponderables que cancelaron la edición tapatía de *La sangre devota*. Una vez que el periodista, y también poeta aguascalentense, recibió y leyó con atención la carpeta escrita de puño y letra del natural de Jerez —la balanza moral inclinada sobre la de los méritos estéticos—, se replanteó el ofrecimiento. No obstante que el diario contaba con un grupo de accionistas, el principal sostenedor era, ni más ni menos, el poderoso y acaudalado obispo, el Ilmo. Sr. Lic. D. José de Jesús Ortiz. El recién llegado director ¿pondría en juego no sólo su trabajo, sino además su nombre de buen católico en aras de la gloria de un

poeta que confundía a menudo el alma y el cuerpo, el pecado y la virtud?

Como se lee y sobreentiende en la correspondencia aludida, Correa da largas al tema de la edición y no enfrenta la situación tal y como es. En una carta le dice, de plano, que la calidad de la imprenta de *El Regional* no es de lo mejor y que buscará en Aguascalientes una mejor propuesta, insinuando que, en este nuevo escenario, el autor correrá con los gastos. En el funesto año de 1910, la situación económica de la familia del poeta, después de la partida del patriarca, era agónica; para colmo, López Velarde, el primogénito de la tribu, aún no concluía sus estudios y sumaba su mantenimiento a los gastos que sufragaban, en Zacatecas, sus tíos maternos. Asegura Luis Noyola Vázquez que, antes del tropiezo con la prensa católica, el estudiante de Derecho barajó posibilidades para editar su libro en San Luis Potosí, en un momento nada propicio para imprimir algo que no fuera el informe anual del gobernador.

Con una portada de Saturnino Herrán, una gentil moza enrebozada con la iglesia de Churubusco a su espalda, lució la primera edición de uno de los clásicos de nuestra poesía. De los treinta y siete poemas que integran el volumen, López Velarde recuperó trece textos del manuscrito original conservado en la Academia Mexicana de la Lengua. Fundamentalmente con poemas escritos entre 1914 y 1915, en los años iniciales de su segunda residencia capitalina, el jerezano redondeó la faena y concluyó *La sangre devota*; rabo y orejas, además de un arrastre lento para éste, su primer astado, en una tarde pletórica de pañuelos al viento, nervios y sol ●



Anacrónicas

La clarividencia de lo ínfimo. Los microgramas de Robert Walser

● MARÍA NEGRONI

Ser pequeño y seguir siéndolo.

Al momento de su muerte, Robert Walser (1878-1956) dejó quinientas vientoséis hojas rectangulares, escritas a lápiz, con una letra minúscula, de maniático o iluminado, completamente ilegibles. Las había escrito entre 1924 y 1931, en uno de los hospitales psiquiátricos en los que estuvo internado. La minuciosa labor de Werner Morlang y Bernhard Echte, que dedicaron más de quince años a descifrarlas, puso fin al desconcierto y produjo asombro y algo de consternación.

¿Qué son los microgramas? Un fárrago de textos breves, observaciones ambulatorias, *sketches* de poemas, dramas en verso, anti cuentos de hadas, *scherzos* estrafalarios, cadenas de especulaciones estéticas, segmentos narrativos que se interrumpen o yuxtaponen con asociaciones *imagistes*, todo embutido en un aquelarre gráfico, donde no hay una progresión pero sí un estilo, una esgrima verbal meditativa y febril para enfrentar ese ejercicio sin modelo que es la escritura.

Publicados parcialmente en francés en 2003 por Éditions Zoé, bajo el título *Le territoire du crayon* (El territorio del lápiz), estos textos espasmódicos no sólo despertaron curiosidad. También suscitaron un debate sobre su pertenencia a la literatura. Sin duda, la polémica tenía antecedentes. Ya en 1945, Jean Dubuffet había acuñado la denominación *art brut* para aludir al arte de los enfermos mentales y, en este caso, las prolongadas internaciones de Walser en los nosocomios de Waldau y Hérisau, parecían justificar su inclusión. También era posible, claro, optar por considerarlos como «obra de arte de la caligrafía» o intentar agremiarlo con otros artistas, igualmente atentos a la visualidad de sus textos. (Esto último es lo que hizo el Drawing Center de Nueva York, en su exposición *Dickinson / Walser: Pencil Sketches*, forzando, a mi entender, una afinidad entre la poeta de Amherst y el narrador suizo sobre la precaria base de su propensión a escribir en papelitos).

Como fuere, una vez descifrados, los microgramas revelaron algo más que una mera gestualidad gráfica. Ninguno de los grandes pequeños temas de Walser está ausente en ellos. Se diría que, antes o después de empezar su periplo por las instituciones psiquiátricas, Walser nunca dejó de anotar el mundo como quien registra una tierra baldía donde se yerguen presencias sin porvenir, ni dejó de verse él mismo en la periferia de la pesadilla burguesa, afuera de los grupos, los viajes, las invitaciones, el éxito. La Naturaleza no viaja, decía. Se hubiera dicho un vanguardista solitario que combinaba lo profético y lo arcaico,

lo provinciano y el exilio, la profundidad reflexiva y una suerte de picaresca negra. En 1905, había servido las mesas en un castillo de la Alta Silesia (también fue mayordomo, acompañante, doméstico), y no es improbable que, como lo confesó a un psiquiatra, nunca hubiera tenido relaciones sexuales.

Escribí profusamente sobre su obra maestra —*Jakob von Gunten*— en otro lado. Me detuve entonces en su Instituto Benjamita, esa «institución escolar» que bien podría ser una morgue, donde los alumnos se entrenan, como robots, para ser perros falderos y así acceder al éxtasis gozoso de la obediencia absoluta, a los placeres inconmensurables de la restricción y el sometimiento.

Una serie resbaladiza de la letra hache tiene lugar aquí: entre humanidad, humildad y humillación, un deslizamiento sutil conduce, paradójicamente a la «casa celestial de la felicidad», donde la voluptuosidad emerge, en todo su esplendor, como una insatisfacción gozosa.

Nada mejor que un enigma insoluble, podrían decir, de ser interrogados, sus alumnos perdidos en el castillo del desencanto, siempre sedientos de figuras paternas, omnipotentes y a la vez patéticas que los ayuden a transformarse en seres legítimos, monótonos, monosilábicos y sin ambigüedades. Walser mismo buscaba «transformarse en un cero esférico, un misterio para sí mismo».

Esa ironía, que cancela de antemano toda posible salida espiritual y oculta mal un caudal de sensualidad y deseo, constituye sin duda el telón de fondo sobre el que se explaya la escritura de Walser,

como una danza horrenda y bella a la vez, embebida de maldad abstracta. Allí, contra esa oscuridad, se aprecia más el puntillismo de la escritura, siempre alerta a lo más incidental, lo más interesante.

Elias Canetti dijo que el asilo psiquiátrico era el «monasterio de la modernidad». También leyó el entusiasmo frío de las ficciones de Walser como estrategia para silenciar el miedo y salvarse, anticipándola con saña, de la inesperada crueldad del mundo. En la lectura de Canetti, el loquero deviene explicable: aparece como el único ámbito en el que ya no hay lucha.

No otra cosa emerge en los microgramas: la misma angustia, el mismo horror a todo. Con esta salvedad: la aparente soltura y el escondite son allí formas de la perseverancia, descarríos que vuelven una y otra vez, con algo de «ladrón, de vagabundo y de genio» (la expresión es de Benjamin) a lo de siempre: a una conciencia de la escritura que nunca desaparece.

Veamos si puedo ser más clara: los microgramas, en tanto orgías de empequeñecimiento, delatan una preferencia de Walser por las marionetas. Son su apuesta más nítida a la desgracia, lo negativo, el fracaso. Y a su vez, su convicción de que sólo pronunciando un demoníaco ilegible, un contratono irrecuperable, podría, acaso, serle posible sustraerse a la domesticación de la institución literaria, único amo al que no quiso servir.

Cuentan que uno de sus visitantes en el asilo de Waldau quiso saber si estaba escribiendo. Walser lo miró sorprendido:

«No estoy aquí para escribir, sino para estar loco».

La frase es de una sagacidad extraordinaria. Hace de la locura un derecho, un antídoto contra el horrible deber de escribir. En ese gesto paradójal se alumbra, también, uno de los escritores más irrepetibles del siglo xx ●



Nodos

El legado británico en Medio Oriente y la sombra de Richard Burton

● N A I E F Y E H Y A

Siempre guardo un poco de admiración por los ingleses, por su conocimiento de la geografía y la historia, por hablar una docena de idiomas y haber no sólo desentrañado rituales y tradiciones de pueblos remotos, aislados, insulares y a veces hostiles, sino además haberse confundido con los nativos; por haber escrito miles de páginas en torno a las culturas más exóticas, por tener una inmensa apertura ante los tabúes y arriesgar la vida por el conocimiento. Lamentablemente, la manía de querer ver en todo sujeto británico el reflejo de Richard Burton es un poco una causa perdida. Quizás sea muy revelador que el mismo Burton declarara: «Inglaterra es el único país en el que nunca me siento en casa».

No obstante, muchos tenemos implantada

la necia idea de que, tras siglos de conquistas, colonias y aventuras en los cinco continentes, especialmente después de haber erigido un imperio en el que nunca se metía el sol, los ingleses habían comprendido cómo no invadir un país, cómo no intervenir en los asuntos de las naciones «en vías de desarrollo» y cómo respetar a ciertos pueblos indomables, por ejemplo los afganos, que en la primera guerra anglo-afgana (1839-1842) les propinaron una derrota humillante y catastrófica.

Lamentablemente, las lecciones de la historia pueden ser olvidadas o, peor aún, reinterpretadas con la ayuda de «nuevos paradigmas» y grandes dosis de pánico moral y social. De tal manera, hemos visto en los últimos catorce años tropas británicas volver a los desiertos, tundras, escarpadas montañas y ciudades místicas que en tiempos de mayor cordura abandonaron con resignación. Cuesta trabajo aceptar que, en el mundo posterior a la Guerra Fría, el Reino Unido haya sido el socio más fiel de los *neocones* estadounidenses en su demencial «guerra contra el terror», de fatídicos y menos que miserables logros. En vez de convertirse en la voz de la razón y la experiencia tras los ataques del 11 de septiembre contra Nueva York y Washington, el gobierno británico optó por dejarse llevar por el *groupthink* (o pensamiento irreflexivo de grupo) y precipitarse a sumar sus fuerzas a un conflicto bélico punitivo sin objetivos claros ni estrategia de salida. Uno de los primeros atisbos de sabiduría llegó hasta abril de 2007, cuando el gobierno británico anunció que dejarían de referirse a esta guerra sin fin como «guerra contra el terror», ya que era un término menos que útil.

Ojalá que esa constatación tardía se hubiera traducido en una corrección del

camino; sin embargo, de poco sirvió. Y es que las huellas que el Reino Unido ha dejado en el Medio Oriente, particularmente a partir de la caída del imperio otomano, son profundas y sus consecuencias inmensas. Basta recordar la *Declaración de Balfour* del 2 de noviembre de 1917, que fue el primer paso para la eventual creación del Estado de Israel. El secretario del exterior, Arthur James Balfour, escribió al líder de la comunidad judeobritánica, Walter Rothschild, que el gobierno de Su Majestad apoyaría la creación de un Estado nacional judío en Palestina. De nada sirvió que, poco después, mentes más lúcidas entendieran las inevitables consecuencias que tendría semejante documento. Aquella decisión dio lugar a uno de los conflictos más graves y, podemos decir hoy, sin temor a sonar pesimistas, irresolubles del siglo XX y seguramente del XXI.

El legado estadounidense y británico en el Levante es una pila humeante de ruinas, donde los sobrevivientes de las guerras, bombas y atentados tan sólo tienen dos opciones: someterse al control del nuevo califato o bien ocultarse, pelear o escapar de los fanáticos asesinos que han adoptado una forma del Islam tan brutal que parece una caricatura moldeada en las Cruzadas. Para estos engendros de la *sharia* y YouTube no hay límites éticos, ya que representan una mezcla de narcisismo, revanchismo e ignorancia que se debe tanto a las visiones medievales de una cultura guerrera como a la influencia de los videojuegos violentos.

La guerra contra el terror podría haber sido un enorme triunfo para Osama bin Laden y sus huestes, de no ser por ciertos giros trágicos e irónicos en la política semigangsteril que ha quedado en lugar

de los gobiernos dictatoriales de Irak, Siria, Yemen, Libia y Eritrea, entre otros. Bin Laden anticipó la reacción troglodita de los Estados Unidos e Inglaterra y el gigantesco dispendio militar que representaría (incluyendo los costos para la readaptación de miles de veteranos); acaso imaginó el deterioro social interno, el incremento en el racismo y temor hacia los árabes, así como las oleadas de imitadores y seguidores endiosados que intentarían convertirse en mártires para su causa. Era previsible que las atrocidades de la guerra se darían a conocer vertiginosamente en un mundo mediatizado e hiperinformado, y que éstas irritarían a la opinión mundial. En cambio, no era tan fácil prever el hostigamiento, el acoso y la persecución por parte de las organizaciones de espionaje en contra de la ciudadanía de todo el planeta, y mucho menos era posible imaginar la aparición de un grupo como el Estado Islámico, que va mucho más allá en sus convicciones religioso-criminales y está dispuesto a purgar a sus poblaciones de todo elemento y sujeto incómodo, aunque en su lucha deba confrontar a todos sus vecinos, amigos, enemigos, potencias regionales y planetarias, con la convicción de que no se puede perder cuando se pelea al lado de Alá. Ahí está el germen de su propia destrucción y de la evaporación de la obra de Bin Laden.

Millones de muertos más tarde y con la crisis de refugiados más aterradora desde la Segunda Guerra Mundial (que, dicho sea de paso, el Reino Unido trató de ignorar hasta el último momento, y sólo al final accedió a absorber unos veinte mil refugiados en cinco años, lo cual es una cifra que debería ser motivo de vergüenza), no podemos más que lamentar que el espíritu de Richard Burton haya sido exorcizado de los círculos del poder británicos ●

FIL 2015 POR
RADIO UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
 NO TE PIERDAS NUESTRA COBERTURA

Inauguración | Como en Feria
 Especiales | Espectáculos | Charlas
 Radiocuento | Musicales | Podcast
 Conciertos | Clausura | muchos más

transmitiendo por todo el estado en:

Ameca XHUGA 105.5 FM
 Autlán XHANU 102.3 FM
 Zapotlán el Grande XHUGZ 94.3 FM
 Colotlán XHUGC 104.7 FM
 Guadalajara XHUGD 104.3 FM
 Lagos de Moreno XHUGL 104.7 FM
 Ocotlán XHUGO 107.9 FM
 Puerto Vallarta XHUGPV 104.3 FM

TENDIENDO PUENTES

@RadioUdeG @RadioUdeG www.radio.udg.mx

SEÑAL GLOBAL
 MODULACIÓN EXPANSIVA

VISITA:
 WWW.SENALGLOBAL.COM

TE DAMOS UNA SEÑAL

Radio Universidad de Guadalajara

PASODEGATO
 REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER:
 TEATRALIDADES DE LA ÓPERA EN MÉXICO

Encuéntrela 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 • CEUVOZ • Museo Universitario del Chopo
Interior de la república: Librería Luciérnaga Azul (Guanajuato) • Librería Auctoris (San Luis Potosí) • Teatro Diana (Guadalajara)
 Librerías Educal • Con el voceador local En el extranjero: **Chile** FCE • **Colombia** FCE Colombia • **Venezuela** Teatro San Martín • **España** Librería Yorick • **Argentina** Libros del Balcón • Librería Ávila • Librería Antígona • Librería Vive leyendo



Televisión Educativa



CANAL 44

La señal de todos

tv morfosis

CREATIVIDAD EN LA ERA DIGITAL



1, 2 y 3 diciembre · Expo Guadalajara

tvmorfosis.com



TVMORFOSIS



@TVMORFOSIS

#TVMORFOSIS



CRÓNICA

La Jornada

Conciencia

ZOCALO

El Diario

mediatelecom

SPR

AMPTU

7

