

Luvina 82

ISSN 1665-1340

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2016

\$50

TEMPO

Ida Vitale
Giorgio Bassani
Reina María Rodríguez
Ignacio Padilla
Luis Cortés Bargalló
Carlo Bordini
Ana María Shua
Ana Clavel
Rebeca Maldonado
Javier Ramírez
Martha Canfield
Gabriel Bernal Granados

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA

Christian Dimitriu • Alfonso Arau • Hugo
Hernández • Rita Basulto • Mayes C. Rubeo
• CECILIA HURTADO •



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

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, Francisco Payó González, 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', Patricia Torres San Martín, 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 20, no. 82, primavera 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 29 de febrero de 2016 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

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

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

Diagramación y producción electrónica: Petra Ediciones

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

www.luvina.com.mx

Tempo, la anticipación, el pasado, el futuro, la vorágine en esta cuadratura de mundos donde coexisten mortales e inmortales, y los misterios se urden con los relojes que miden cada punto como un ahora en un ritmo ineludible del antes de un después y del después de un antes.

San Agustín planteó la pregunta sobre si el espíritu mismo es el tiempo. «En ti, espíritu mío, mido los tiempos. A ti te mido cuando mido el tiempo... Las cosas que pasan y te salen al encuentro producen en ti una afección que permanece, mientras ellas desaparecen. Mido la afección en la existencia presente, no las cosas que pasan produciéndola».

Para Heidegger, «es mi manera de encontrarme lo que yo mido cuando mido el tiempo». El tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos, es el «en qué» donde las cosas cambian. El haber sido no es un «qué» sino un «cómo». Y en ese cómo reside la singular posibilidad del *ser-ahí* para llegar a lograr el sí mismo: un haber sido con la fuerza de su grandiosa cotidianidad.

En este número, **Luvina** entrega a sus lectores textos con un pulso muy diverso, con velocidades que nos llevan a la intimidad de sus movimientos de diástole y sístole y que logran conectarnos con el fluir de ficciones que entreveran sueños con instantes concretos y medibles. Composiciones que van del poema al guión cinematográfico, y del ensayo al cuento y a la entrevista.

Tempo constituye el punto de equilibrio entre lo limitado de la vida humana y el abismo en el que se hunde nuestra subjetividad, donde el arte logra su despliegue humano, resguardando ese misterio que su estética expresa y logrando una multiplicidad cualitativa que implica fusión y organización y un adentrarse en nuestras emociones.

El lector encontrará también intensidades matizadas por cada uno de los objetos que componen este número, donde se logra comprimir la experiencia de infinito a través del intervalo creador, el objeto que une el principio con el final, los sintetiza y armoniza. Y así nos encontramos, como a través de un juego de espejos, con la muerte: ese «forzoso desocuparse», como la define Séneca, pues «mientras tú estás ocupado huye de prisa la vida, y tu edad proseguirá el camino que comenzó, sin volver atrás ni detenerse».

Entre los textos publicados, destacamos «Historia de Debora», del escritor italiano Giorgio Bassani, en el centenario de su nacimiento. Asimismo, queremos expresar el dolor que nos embarga por la pérdida de nuestro querido y admirado amigo y colaborador, el poeta peruano Eduardo Chirinos •

Índice

8 • Hojas naturales •

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

9 • Historia de Debora •

GIORGIO BASSANI (Bologna, 1916-Roma, 2000). Con *El jardín de los Finzi-Contini* obtuvo, en 1962, el Premio Viareggio. En 2014 y 2015, la editorial barcelonesa Acanalado publicó los libros primero (*Intramuros*) y segundo (*Las gafas de oro*) de *La novela de Ferrara*.

18 • El baño •

REINA MARÍA RODRÍGUEZ (La Habana, 1952). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en Cuba en 2013 y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2014. Sus libros más recientes son *Otras mitologías* (2012) y *Bosque Negro* (2014). Este poema pertenece a *Chapapote*, libro inédito.

22 • Sobre un cierto pez volante •

IGNACIO PADILLA (Ciudad de México, 1968). Uno de sus últimos títulos es *Los reflejos y la escarcha* (Páginas de Espuma, Madrid, 2012).

24 • Dark Side of the Moon / Shine on You Crazy Diamond •

LUIS CORTÉS BARGALLÓ (Tijuana, 1952). En 2007 publicó el poemario *Filos de un haz y envés* (Trilce, México).

26 • Polvo •

CARLO BORDINI (Roma, 1938). Entre sus libros más recientes está *I costruttori di vulcani* (Luca Sossella, Bologna, 2010).

28 • La señora Luisa contra el tiempo •

ANA MARÍA SHUA (Buenos Aires, 1951). *Fenómenos de circo* es uno de sus últimos libros (Páginas de Espuma, Madrid / Emecé, Buenos Aires, 2011).

33 • Migraña •

LEÓN PLASCENCIA ÑOL (Ameca, 1968). Su libro más reciente es *El lenguaje privado* (Filo-decaballos, Guadalajara, 2014).

36 • Alicia, un paseo por el río •

ANA CLAVEL (Ciudad de México, 1961). En 2015 publicó la novela *El amor es hambre* (Alfaguara, México).

39 • La futuridad de Hölderlin y el pensar inicial de Heidegger en los tratados ontológicos •

REBECA MALDONADO (Tepic, 1962). Entre sus libros está *La conciencia de la nihilidad en la poesía de Contemporáneos. Para una hermenéutica de la muerte en la poesía mexicana* (Ediciones de Medianoche / UAZ, Zacatecas, 2011).

46 • Mathias Goeritz, un artista incómodo en Guadalajara •

JAVIER RAMÍREZ (Guadalajara, 1953). Ha sido director de la *Gaceta Universitaria*, subdirector del *Semanario Diez*, jefe de corrección del periódico *Siglo 21* y editor de libros de poesía. Ha publicado crítica de artes plásticas en diversos periódicos de Guadalajara, así como notas sobre cultura en *Proceso Jalisco*.

56 • ¿Dónde está tu agujón? •

NADIA SALAS (Saltillo, 1986). Es una de las autoras de la antología poética *Latidos en contra de la violencia de género*, del Movimiento Escritores pro Derechos Humanos (España, 2012).

59 • López Velarde: poesía que no decae. Entrevista con Martha Canfield •

FERNANDO FERNÁNDEZ (Ciudad de México, 1964). En 2014 publicó el libro *Ni sombra de disturbio. Ensayos sobre Ramón López Velarde* (AUIEO / Conaculta, México).

67 • Después de la zozobra •

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

70 • A diestra y siniestra •

HERNÁN BRAVO VARELA (Ciudad de México, 1979). Uno de sus últimos poemarios es *Sobre naturaleza* (Pre-Textos, Valencia, 2010).

74 • El fuego atraviesa los cuerpos como en una autopista •

ÁNGELES DIMAS (Saltillo, 1991). Ganadora del Premio de Poesía Joven Manuel Múzquiz Blanco.

77 • Un proyecto llamado Cabezas •

GABRIEL BERNAL GRANADOS (Ciudad de México, 1973). Su libro más reciente es *Murallas* (Conaculta, México, 2015).

86 • En el tren de la mañana •

DIEGO ARMANDO ARELLANO (Ciudad Guzmán, 1984). Ha colaborado con crónicas, cuentos y entrevistas en *Cuadrivio*, *Punto en Línea*, *Palabras Malditas* y *La Hoja de Arena*, entre otras publicaciones.

89 • En un abrir y cerrar de ojos •

JAVIER ZAMUDIO (Cali, 1983). Su libro más reciente es *Hemingway en Santa Marta* (Lugar Común, Ottawa, 2015).

92 • Retrato de mujer •

ALBERTO SPILLER (Schio, Italia, 1977). Algunos de sus artículos y entrevistas forman parte del libro *Conversaciones con la cultura* (Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2014).

101 • Poema •

JESÚS MARÍA Flores Luna (GUADALAJARA, 1991) Ha publicado *Potro con alas* (Ediciones El Viaje, Guadalajara, 2011).

102 • El túnel de las promesas (con salida a la posteridad) •

LEOPOLDO TABLANTE (Caracas, 1970). Su más reciente novela es *Hijos de su casa* (Monte Ávila, Caracas, 2011).

108 • Webcam •

LUIS ANTONIO DE VILLENA (Madrid, 1951). En 2014 se publicó su antología *Cuerpos, teorías, deseos* (Verbum, Madrid).

110 • POEMAS •

KIMBERLY KRUGE (Connecticut, 1986). Su libro más reciente es *The Water We're Allowed To Wade In* (Dartmouth College, Hanover, 2009).

112 • a (western) girl named Vertigo •

MIGUEL GAONA (Saltillo, 1984). Es autor del poemario *Raíces de sangre y oro* (Instituto Coahuilense de Cultura, Saltillo, 2005).

114 • La fiesta del sordo •

GUSTAVO OGARRIO (Ciudad de México, 1970). Este relato pertenece al libro *Nunca seremos poetas*, que será publicado por la UNAM.

118 • POEMAS •

ALEJANDRA Arreola (Zapopan, 1984). Colabora en Adqat, el sitio del discurso, con reseñas literarias. plagioarreola.tumblr.com

• V CONCURSO LITERARIO LUVINA JOVEN

120 • Fernando •

ANDREA AZUCENA AVELAR BARRAGÁN (Guadalajara, 1997). Su poema ganó el V Concurso Literario Luvina Joven en la categoría Luvina Joven / Poesía. Otros poemas suyos se han publicado en la antología *20 años de creadores FIL Joven* (2014) y las revistas *Vaivén*, *Agora 127* y *Factum*.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA



121 • Carta •

Geraldine Chaplin (Santa Mónica, California, 1944). Ha trabajado, entre otros directores, para David Lean (*Doctor Zhivago*, 1965), Carlos Saura (*Mamá cumple cien años*, 1979), Martin Scorsese (*La edad de la inocencia*, 1993) y Pedro Almodóvar (*Hable con ella*, 2002). La película más reciente en que aparece es *The Broken Key* (Louis Nero, 2016).

122 • Del Iguazú al Tortoni •

CHRISTIAN DIMITRIU (Buenos Aires, 1945). Ha dirigido, entre otros, los filmes experimentales *Massapequa Park* (1994), *Eileen's Cardinal Points* (1994), *The Waterfront Is Ours* (1994) y *Three Cushion Billiards* (2000).

132 • Los Tepetatles. Entrevista con Alfonso Arau •

ALFONSO ARAU (Ciudad de México, 1932). Ha dirigido, entre otras películas, *Como agua para chocolate* (1992), *Un paseo por las nubes* (1995) y *Zapata. El sueño del héroe* (2004). Su más reciente largometraje es *La trampa de la luz* (2010).

ARMANDO CASAS (Ciudad de México, 1964). Su más reciente largometraje es *Familia Gang*, estrenado en 2014 en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

140 • Cine suizo: la ficción de ayer y el documental de hoy •

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA (Guadalajara, 1965). Escribe crítica cinematográfica en la revista *Magis* y otros medios nacionales, y sostiene el sitio cinexcepcion.mx

143 • Lluvia en los ojos •

RITA BASULTO (Guadalajara, 1973). Con el cortometraje *El octavo día de la creación* obtuvo un Ariel en el año 2003, y con *Zimbo* ganó el Mayahuel en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara en 2015.

152 • «Que la belleza del vestuario brille con la mayor discreción posible» Entrevista con Mayes C. Rubeo •

MAYES C. RUBELO (Ciudad de México, 1961). Diseñadora de vestuario. Ha trabajado en *Apocalypto*, de Mel Gibson, y *Avatar*, de James Cameron, entre otras películas. Actualmente trabaja en la producción de *Thor: Ragnarok*, de Taika Waititi.

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA (Veracruz, 1970). Su poemario más reciente es *Las bellas destrucciones* (Mano Santa, Guadalajara, 2011).

PLÁSTICA

• De lo perdido, lo que tenemos •

Cecilia Hurtado (Ciudad de México, 1973). Esta serie forma parte de su proyecto creativo como miembro del Sistema Nacional para la Cultura y las Artes 2012-2015.

• P Á R A M O •

Libros

- **Música de nuestro tiempo: Méjico, de Antonio Ortuño** • DAVID MIKLOS 157
- **Sesgo, de Claudia Berrueto** • GABRIELA AGUIRRE 158
- **Devolver la voz a los animales** • MARÍA JIMÉNEZ GARCERÁN 161
- **Los quebrantahuesos** • ÁNGEL ORTUÑO 164
- **Cuentos mojados** • VÍCTOR ORTIZ PARTIDA 166

Música

- **¡Gracias, Bowie!** • J. AUDIRAC 168

Zona intermedia

- **El dilema y la palabra** • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 170

Visitaciones

- **Michel Tournier. Mínimo homenaje** • JORGE ESQUINCA 172

Polifemo bifocal

- **El presente de Rubén Darío** • ERNESTO LUMBRERAS 174

Anacrónicas

- **El discreto encanto de la enciclopedia** • MARÍA NEGRONI 177

Nodos

- **La flecha del tiempo, la bomba de tiempo** • NAEF YEHYA 178

www.luvina.com.mx

Hojas naturales

Ida Vitale

*...o el arraigo, escribir en un espacio idéntico
siempre, casa o desvío.*

JOSÉ M. ALCABA

**Arrastro por los cambios un lápiz,
una hoja, tan sólo de papel, que quisiera
como de árbol, vivaz y renaciente,
que destilase savia y no inútil tristeza
y no fragilidad, disoluciones;
una hoja que fuese alucinada, autónoma,
capaz de iluminarme, llevándome
al pasado por una ruta honesta: abiertas
las paredes cegadas y limpia
la historia verdadera de las pintarrajeadas
artimañas que triunfan.
Hoja y lápiz para un oído limpio,
curioso y desconfiado.**

Historia de Debora*

GIORGIO BASSANI

LA MEMORIA de ese periodo exacto de tiempo que precedió al parto, que, si bien fue tranquilo y carente por completo de acontecimientos memorables, nunca abandonó a la mujer. Era como si le hubiesen dado a resguardar un secreto; y, no sin estremecerse, con el pensamiento, regresaba a él de tanto en tanto. De tal suerte que, cuando le fue posible salir de la clínica de maternidad, le pareció que caminaba sobre la acera de una manera diferente, iba caminando muy lento y le daba la impresión de que todas las cosas que veía a su alrededor se habían vuelto más añosas y fraternas; lo pensaba con un sentimiento que en ella equivalía a gratitud por el mes que había vivido encerrada, acostada sobre la cama blanca al final de un corredor. Las piernas le dolían un poco porque tenía los tobillos inflamados; y no pensó que fuese inconveniente —David habría usado precisamente esta palabra, con gesto inexpresivo, si hubiese podido estar cerca; pero de él Débora ni se acordó, no logró herirse evocando la palidez de su larga cara aburrida y contrariada—, inconveniente caminar por la calle, abandonándose al llanto dulce e indefenso que sin causa aparente le apremiaba desde dentro.

Y lloraba. Llorando con gruesas y espaciadas lágrimas como le apetecía, a sabiendas de que lloraba por gratitud y no por dolor; sin importarle lo que los transeúntes pudieran pensar de ella, que caminaba sola a lo largo de la acera, sosteniendo entre los brazos a un crío y dejando que las lágrimas cayeran, mojando su carita dormida. No le importaba que

* Fragmento del relato «Historia de Debora», incluido en la antología inédita *Una ciudad de llanura*, que Giorgio Bassani escribió en 1940, a dos años de que las leyes raciales en Italia cancelaran los derechos ciudadanos de la comunidad judía, razón por la cual el escritor ferrarés tuvo que firmarla bajo el pseudónimo de Giacomo Marchi.

la gente se diera vuelta para mirarla. Es más, cuando se detenía, algunos le decían cosas que ella, en el momento, no entendía, porque de inmediato retomaba la marcha. Eran palabras apenas murmuradas de las que solamente comprendió su significado cuando llegó a su casa y repentinamente se le vinieron a la mente, al pasársele la crisis de llanto y mirarse al espejo, sonriéndose a sí misma, gimoteando aún, con alguno que otro sobresalto. Y si bien aquellas palabras fueron palabras de caridad, sintió vergüenza de ellas y se ruborizó, gimiendo por la pena.

Entonces, de inmediato, los ojos se le secaron, cesando por un rato, en ella, la dulce lluvia de sus lágrimas. Luego, también recordó que mientras iba llorando por la calle, le pareció que nuevamente silbaba a su alrededor la lluvia que durante los últimos días de estancia en el hospital, apenas un poco antes de que le vinieran los dolores de parto, había escuchado caer en el jardín de la clínica; y había sido golpeada por una especie de ceguera, los objetos blancos del pasillo nadaban en una extraña neblina, perdiendo todo peso y forma. Unas manos abrieron el ventanal y un viento cálido y ligero, que desde el jardín venía susurrando entre las lúcidas palmeras chorreantes, le envolvió el rostro. Tan dulce había sido el crepitar de las gotas que fue suficiente para colmar cada uno de sus deseos. Se quedó quieta, sin moverse, y ya no se movió hasta el final, mientras escuchaba cómo se maravillaba la monja —pero la voz le llegaba como de lejos, no la alcanzaba— de que no sintiese ni siquiera una necesidad. En ese tiempo, ciertamente, algunos llegaron a sentirse inquietos respecto a ella; acaso el doctor: lo había visto preocupado por su vientre, y esto, más que asustarla, la había perturbado, irritado. ¡Oh, si hubiese podido hablar, moverse!, le hubiera aferrado las manos al doctor, sus tiernas y cuidadas manos de mujer, hubiera intentado decirle que había que ser pacientes y no sentir el más mínimo temor; que había que esperar que todo saliese bien, como debía de ser y como de hecho lo fue; y también hubiese tratado de expresarle la alegría que sentía —continua como la lluvia tibia y torrencial que caía afuera— y su gratitud por todo, para con todos... y sin dejar de llorar suspiraba todavía fuerte de cuando en cuando: como cuando yacía tendida en el lecho blanco al fondo del corredor y tenía el vientre inflamado y se esforzaba por alargar los brazos sin poder abarcarlo, sin estar consciente de ningún sonido excepto el de un tenue y monótono crepitar de gotas.

Pero ahora junio ya había avanzado y el calor resultaba sofocante. El dolor y la vergüenza por las palabras que había dejado que le dijera un desconocido no la abandonaron durante toda esa asfixiante tarde.

Hacia la tarde, el niño, al despertarse, comenzó a berrear, y ella le dio la espalda tratando de mirar, desde lo alto de ese cuarto piso, el fondo estrecho del callejón, oscuro, que le parecía fresco como un pozo. Se volvió con pesadumbre, pero contempló repentinamente sorprendida el envoltorio que apenas se movía en el gran espacio blanco del lecho que parecía recoger toda la luz en esa penumbra ya nocturna. Tenía que correr de inmediato hacia él, darle la mamila mientras lo cargaba entre sus brazos, luego mecerlo, consolarlo, consolarse. Así lo hizo. Al final, sentada sobre la cama, teniendo todavía al hijo contra su seno, velando su sueño, se sintió sorprendida al escuchar el ritmo nuevamente sosegado de la respiración de él. Tenía hambre y ni siquiera se le ocurrió bajar a la lechería de la esquina. La noche se había instalado por completo en esa habitación altísima, sólo una vaga claridad marcaba, en el rectángulo de la ventana, el cielo cubierto de nubes claras y compactas, las últimas en oscurecerse, pero quién sabe desde hacía cuánto tiempo, abajo, en las casas de abajo y en el farol del callejón habían encendido las luces.

Estaba en la penumbra, frente al espejo. Se quiso poner un vestido ligero de verano, estaba confeccionado con una tela que David le había regalado, de pequeñas flores celestes sobre un fondo blanco, que ella con sus propias manos, con mucha angustia por el miedo de echarla a perder, había cortado y luego cosido. El vestido en línea A, muy sencillo, le había gustado a David, ella se lo ponía por las tardes cuando, tomados de la mano, los dos bajaban juntos de esa misma habitación, ella sintiendo crecer a cada escalón de aquellas largas y oscuras escaleras la distracción y la lejanía de David. Era el tiempo en el que David vivía con ella como un esposo porque había roto relaciones con su familia. Casi nunca le dirigía la palabra, se pasaba el santo día recostado sobre la cama leyendo novelas francesas, solamente hacia el atardecer la tomaba de la mano y se adentraban en el Parque Público buscando, entre el denso bosque, el quinqué del vendedor de helados. Era el tiempo en el que ella se vio obligada a decirle de su embarazo y él no replicó, aunque, de alguna manera, la miró de arriba abajo en silencio, triste.

No era fea, si acaso la gravidez la había engrosado tan sólo un poco; en el movimiento que hizo para arreglarse el caballo encrespado se percató, levantando el brazo, que ahora el vestido ya le quedaba muy ajustado, temió romperlo y se desvistió lentamente, con cuidado, y lo volvió a poner en una vieja caja con delicadeza. Luego, cansada, triste y semidesnuda, fue a acodarse sobre el antepecho de la ventana. Y el calor de los techos,

que repentinamente le subía a la cara, en la oscuridad, le parecía que iba tomando forma de una manera monstruosa, como alimentado por un fuego escondido. Escuchaba cómo latía su corazón. Ahora parecía que la campiña subía hasta las buhardillas, cediendo apenas a las luces del barrio, era una pútrida campiña podrida que subía, hasta esa ventana, con sus lianas y sus barbas verdes sofocantes. Subían los hedores de los cañamos podridos, de los arrozales muertos, de los desechos. Se iban elevando las monótonas voces de las ranas, cada sonido de la ciudad era cubierto por esas voces.



Luego, el tiempo volvió a seguir su curso. Debora Abeti a veces sentía miedo. Y así le sucedió durante ese mismo verano. Había regresado a vivir con su madre, regresó a la baja y pobre habitación de polvoriento piso de madera con dos camas gemelas con cabeceras de hierro barnizado en donde había transcurrido su primera juventud; en Via Salinguerra, que es una callejuela tortuosa y desierta donde la hierba crece pegada a los muros de las casas, comienza en un ancho terreno baldío fruto de una antigua demolición y termina transformada casi en camino rural, flanqueada por bajos muros corroídos, con fragmentos de vidrio pegados en lo alto, que limitan interminables huertos de los que, desde la calle, de apariencia citadina, no se sospecharía su existencia.

Se accedía a la habitación —si bien se encontraba situada en la planta baja y la gente que pasaba arrastrando los zapatos sobre el empedrado podía muy bien ver a las dos mujeres inquilinas, sentadas frente a la ventana sobre destartaladas sillas de madera y rafia entretejida, sosteniendo sobre sus piernas telas militares verde olivo y celestes: sobre las mórbidas telas opacas cosían los oros de los grados y de las decoraciones, cosían con hilos multicolores que en hebras sostenían entre los labios o entre el cabello, cuando levantaban la cabeza para hablarse o para observar a los transeúntes, siempre tenían esos hilos pegados al gris de los uniformes—; se accedía a dicha habitación por una escalera doble protegida por un endeble y oxidado barandal de hierro. La puerta, así, quedaba en lo alto, casi debajo del techo, una puertita de madera burda, sin ni siquiera una mano de barniz, los ejes estaban tan llanamente clavados el uno al otro que las cabezas y de las puntas de los clavos no perfectamente aplastadas y remachadas en la madera las dos mujeres las utilizaban para

colgar de ellas las toallas, los trapos que servían para limpiar y para la cocina. Justo sobre la puerta, colgando de un brazo de chapa de hierro flexible, una campanita que era repiqueteada desde la calle, bastaba con tirar de un cordón que salía de un agujero del portón para escuchar desde la calle el repiquetear de la campanilla. Y la cuerda colgante invitaba extrañamente a que la gente tirara de ella, cada tanto la campanilla se ponía a gritar y las dos mujeres se sobresaltaban. Los muebles estaban desvencijados y desgastados, apenas Debora entró, desde lo alto de la escalera pudo respirar con pesadumbre el viejo olor familiar, y descendió los escalones despacio, su madre levantó la cabeza de la costura, la miró acercarse sin ponerse de pie, no había asombro en ella, tan sólo una interrogación punzante en sus ojos grises y oblicuos. Se besaron en las mejillas serenamente.

El niño todavía no había sido bautizado. Mientras estuvo en la Maternidad, Debora no se decidía a dar este paso y se quiso esperar (el sentido de gratitud que la forzaba a llorar, del que se había sentido invadida durante esos días, todavía no la abandonaba, y luego le provocó que volviera a pensar en David, con amor y sumisión, sí, era un amor hecho de miedos, un amor secreto que no se podía revelar a nadie, ni siquiera a sí misma); no sabía por qué razón realmente se había esperado. Y cuando le dijo esto a la anciana, ésta se persignó de prisa y le dijo: «¿Estás loca?» y comenzó a persuadirla. Hablaba con arrebatos y muy desahogadamente, Debora nunca la había escuchado tan efusiva, tan fue así que, una tarde, brevemente lo discutieron entre ellas y las dos mujeres llevaron al niño a la iglesia. De acuerdo al santo del día le fue impuesto el nombre de Ireneo. Caminaron con una suerte de presuroso miedo encima, para luego regresar a casa caminando despacio, sintiéndose cansadísimas.

Y Debora callaba, agradeciéndole en su corazón a la madre, que la trataba como si ese año de alejamiento hubiese pasado sin dejar huellas. Fue así que desde esa primera tarde las dos mujeres comenzaron a sentirse realmente unidas por vínculos profundos, se hacían compañía dándose de alguna manera ánimo, naciendo, en resumen, una especie de lacónica amistad entre ellas. Ciertamente, a la anciana hasta le parecía que ahora amaba a su hija mucho más, porque la sentía indiferente a todos esos asuntos que en un tiempo siempre fueron el origen de ciertas desavenencias entre ellas. También le parecía que su hija, con el paso de los años, al irse afilándosele la cara, se iba pareciendo un poco a ella (ella siempre había tenido que reconocer con resentimiento, en la fisonomía de Debora —las veces que se reía y descubría entre los gruesos y largos

labios unos fuertes dientes blanquísimos—, la pasiva e hipócrita dulzura de aquel que había sido su hombre; sí, solamente se parecía a él, el cuerpo de ella de movimientos displicentes y lerdos, un cuerpo de caderas anchas y de seno estrecho, siempre le había parecido adecuado para llevar un overol azul de mecánico lento: en el cabello encrespado de la hija y en sus manos ásperas incluso en verano ella le veía semejanzas con esa gente que, cuando su estado de gravidez ya se había hecho evidente, veinticinco años antes aproximadamente, no había tenido piedad con ella y la había forzado a huir del pueblo hacia la ciudad. Era de la misma raza terca y maligna a la que también pertenecía su hombre, el mecánico de pueblo de cabello envaselinado y encrespado y con overol azul que la había hecho madre. Y nunca se había podido reconocer en los rasgos de su criatura, hasta que finalmente en esa cara seria y tranquila pudo reencontrar el ansia y la continuación de sus enjutos lineamientos porque Debora ya era una muchacha en paz, y el recuerdo de David no parecía atormentarla en lo más mínimo, mientras que a ella el rencor le secaba los ojos). Y una vez la tomó de la mano y la plantó frente al espejo empañado del armario: eran dos pálidas y demacradas mujeres solas; se observaron sin prisa en el silencio roto por el ronco aliento de la lámpara de carburo.

Algunas veces, Debora —pero sólo muy al principio— se quedaba impactada por la excesiva dulzura y por la abierta franqueza de su madre. Una noche que le contaba sobre ella y decía:

«¿Puedes creer que no quería casarse conmigo? Tú tendrías cinco años cuando él venía a menudo a la ciudad, siempre estaba aquí en la casa. Se sentaba donde estás sentada ahora, todavía me parece verlo. Siempre con su camisa celeste, y el cabello, nunca se lo peinaba, siempre lo traía alborotado como el tuyo». (Aquí se detuvo un momento para observarla enternecida), y agregaba:

Era de la misma raza terca y maligna a la que también pertenecía su hombre, el mecánico de pueblo de cabello envaselinado y encrespado y con overol azul que la había hecho madre.

«Sentía una gran pasión por la moto, creo que venía a la ciudad para hacerse sus quince y quince, son treinta kilómetros los que hay de la ciudad al pueblo, si no era tanto que viniera aquí por mí, treinta kilómetros cabalgando sobre esas malditas ruedas. Y una noche que llovía se empapó por completo y se enfermó de pleuresía, eso fue lo que me dijeron, y ya no volví a saber nada de él. Ni siquiera me hizo saber que andaba por un pueblo de los Alpes, nunca me hizo saber nada». (Calló nuevamente y se quedó pensando), luego prosiguió:

«Era de oficio mecánico, a lo mejor aprendió a hablar como los vénetos»; y sonreía un poco, encantada, entonces Debora se levantó de un salto y se arrojó de bulto sobre la cama. La anciana de inmediato corrió hacia ella y con la voz quebrada por la consternación le decía como si quisiese aliviarle una pena (la hija había escondido el rostro entre sus dos palmas abiertas):

«Vamos, no llores», jadeaba, «no llores, hija mía, niña mía, también he sufrido por ti, todas somos iguales... no debes...», pero la voz se le quebró a media garganta, Debora sorprendida levantó el rostro, la miraba con las mejillas secas, despreciándola, llena de aburrimiento.

Luego, también y de manera inesperada, le disgustó escuchar cómo pronunciaba su nombre, que dijera simplemente «Debora». Le parecía ridículo que fuera tan poco común. Incluso llegó a quejarse de esto con su madre. Pero la anciana se echó a reír sin responder nada, como si esa perorata la hubiese trasladado a cosas lejanas de las cuales solamente ella había sido partícipe, y por lo tanto solamente ella podía dar razón de lo sucedido. Y al volver a pensar en el nombre de su hija, Debora, continuó sonriendo largamente para sí. Se le había ido metiendo la idea de que pudo haber previsto desde el principio todo lo que le había sucedido a su hija porque ella, en su vida, ya lo había experimentado de alguna manera. Quizá debió oponerse con todas sus fuerzas al curso de los acontecimientos. Y, no obstante, sonreía. Y su sonrisa gradualmente se iba haciendo más dulce, con una emoción ansiosa (que a Debora, en otros tiempos, le hubiera parecido insoportable), con el hecho de pensar que la juventud de su hija era tan semejante, en un cierto sentido, a la suya; y, mientras tanto, compadeciéndola, se compadecía a ella misma. Ahora le parecía verse reflejada en Debora.

Y, acaso por esto, nunca sintió la fuerza necesaria para reprocharle a la muchacha lo que había hecho. Además, cuando en los primeros tiempos quería aliviar los momentos de abatimiento de Debora (que en verdad

eran escasos, y no era que el recuerdo de David la atormentara, se había ido olvidando de él con una facilidad que la asombraba; sino más bien era cuando sin pensamientos y memoria, melancólica, dejaba de coser y fijaba absortamente la mirada en el azul intenso de la ventana, sin llorar, pero con la cara petrificada), entonces, hablar de David, hablar del niño sugería en la voz de ella, anciana, una involuntaria súplica de cruel complacencia. No había por qué desesperarse —decía— por lo que había sucedido; el niño ya estaba allí y había que quedárselo. Sentenciaba, en este punto, con algún proverbio. Algunas veces repetía con intención:

«También es hijo de un señor, ¿no?», y fue realmente sólo gracias a esta frase pronunciada para otros efectos —no, jamás se volvería a ir con él, si por la calle hubiese visto aparecer de lejos el abrigo de falsa piel azul o el impermeable pegado a la cintura de David; si David, al pasar junto a ella en la acera le hubiese rozado el codo, ella hubiese continuado su camino con la cabeza gacha, segura de no haber sido reconocida—, sólo gracias a esta frase, que Debora pudo volver a pensar otra vez en David con cierta intensidad, lo recordó con viveza, y contra el vidrio de la ventana le pareció ver reflejado el largo y pálido rostro de caballo triste que él tuvo en los últimos tiempos de su relación. No, no le hubiera pedido ni un céntimo, no lo habría molestado. Para esto, habría tenido que escribirle, hablarle, ¿pero, qué tenía que decirle a esa cara larga? Se acordó de la barba de ocho días que él se había dejado crecer, de cómo se quedaba todo el tiempo recostado en la cama, sudando, leyendo novelas francesas.

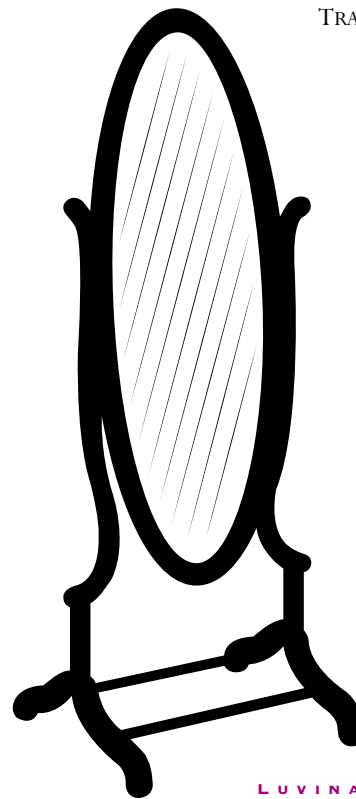
Pero la anciana no entendía, y cuando pasó un poco de tiempo y se habituó a no asombrarse de los repentinos arranques de aburrimiento y de intolerancia de su hija —siempre silenciosos, miradas frías y cansadas, gestos de desprecio— reía libremente sola, sin malicia, en el fondo. Y Debora había dejado de sufrir en su orgullo por esta risa que ahora veía descubierta y evidente, ya no tácita y secreta como la que alguna vez había sido habitual en su madre; es decir, ahora la sentía dirigida a obstruir en el corazón de la anciana ese remanente de dolorosos recuerdos, de antiguos sueños que otra vez tornaban tenazmente para hacerla sufrir. Y por ella también había conquistado una piedad nueva que la volvía sensible. Porque aquella era una risa que no la tocaba más que de rebote, débilmente, pareciéndole incluso inútil y vana, era como si le hubiese sido dado divisarla extender los labios delgados y secos de la madre más allá de una lúcida estela de vidrio que, aunque había sido elevada para separarlas, hubiese acabado por unir a madre e hija a un único destino.

Así, luego del esfuerzo de esa risa, la anciana parecía entristecida y serenada. Suspiraba, en la noche, cuando sin levantar aún los platos sucios de la mesa se quedaban viendo con ojos extraviados la lámpara de acetileno colocada en el centro de la mesa, y en el fresco y agudo olor del carburo las dos mujeres advertían una leve embriaguez darle peso a la cabeza que sostenían entre el hueco de sus manos. Suspiraba, devolviéndole la vejez una cierta facilidad para conmovirse y para sentirse sola, cuando ya Debora comenzaba a bostezar y se preparaba para meterse en la cama.

La cama situada al lado de aquella en la que Debora y el niño ya dormían juntos, permanecía durante largo rato intacta hasta ya muy entrada la noche, la flama sobre la mesa silbaba, bifurcada, arrojando a su alrededor una blanca luz vacilante.

Una noche que Debora se había quedado largamente en silencio sin poder dormir, sintió que la anciana se levantaba repentinamente de la cama. La vio agachada con el rostro ansioso, intentando encender la lámpara para luego irse a mirar en el espejo y acariciarse las sienes, para ver su pobre cabello estirado, escaso, completamente gris ●

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE MARÍA TERESA MENESES



El baño

REINA MARÍA RODRÍGUEZ

I

Siempre había flores en el baño,
porque trancábamos las flores en la noche
para que los gatos no se las comieran.
Y nos bañábamos con nomeolvides, mariposas,
príncipes negros, romerillos, esperanzas
y el agua se rociaba con pétalos
—como si vivir fuera ese lago púrpura en las mañanas
donde nadie ya nos abraza.
¡Nunca nos bañamos juntos!
Y tal vez restregarte
—como le hacía Marina a Efrom en la cubeta—,
con el agua hirviendo de las patatas
nos hubiera ayudado.
Pero el viento se tizó temprano
por los partos
y el hilo de vellos que bajaban desde tu espalda
al coxis
¡cuánto daría ahora por tocarlo!
Nos faltó valor
aunque nunca nos faltaron flores
ni ganas.

II

El cuerpo en aquel recipiente crecía
por los efectos del vidrio
—igual que en las peceras se contemplan
los ojos agrandados de los peces
cuando nos miran asustados,
asustándonos también—
mientras las algas nos enredaban con fuerza,
apretándonos más.
En el patio, entre las madre selvas,
otro chorro bañaba a los hombres solos
entre las piedras traídas del desierto
hombros y pechos restregados
con la mirada
—como en la película china que vimos juntos—
azotaban toallas blancas
y calientes en sus espaldas.

III

Pero, mi vientre se ha extendido,
al menor movimiento choca con el tuyo
cuando bailábamos disfrazados de matas
en la casa de Patricia H.
y el agua mojaba la tela verde clara
de los azulejos
contra el sudor de las manos que cambian
la dirección de una cintura delgada
hacia una protuberancia.
Los dedos se vuelven transparentes
—aunque sean torpes—
solicitados por la voz
que sabe tararear la danza de los vientres.

IV

Era noche de carnaval
(el tronco me gustaba más
en el verano)
—como ese tipo de árbol pegajoso
que te da confianza y bienestar
al abrazarlo—,
aunque nunca nos bañamos juntos
ni atravesamos a nado un estanque
ni nos sentamos en la costa de 16,
la «Playita máscara dorada»
—de tu poema—
a donde iban los jóvenes por aquella época,
pero hacíamos sonidos de animales
para hablarnos
como cebras como búfalos como jirafas
y llevabas un turbante blanco
como el de mi padre en su féretro.
Todavía recuerdo sus pestañas
bajo la luz de la seda.

V

¿Si nos hubiéramos bañado entre las piedras oxidadas
por las filtraciones del techo
sostenido por botellas
nos hubiéramos amado?

¿Cómo envuelvo esta suposición en la toalla?

Ya no me besas ni tomas en mi vaso.
No puedo ver más rechazo alrededor
del agua atrapada que dejo caer
bajo el chorro
sobre tres cubitos plásticos
—versiones de Kurosawa para una misma historia—,
bañándonos por separado
regateando amor agua
indiferencia
contra el jarro del baño
«ni caliente, ni fría, ni tibia»— pedías,
rompiendo tus pies con pétalos
y añoranza de sobreponerme al terror
de entrar al mismo lado de la cama
húmeda todavía
imaginando a otros hombres
en la tina con flores
entre burbujas de champagne
y chocolate amargo
(ellos no saben que mi mano los describe
con sus rutinas y sus panzas
buscando a uno solo
que pueda tocar en el baño
con la pureza más impura que tiene
la vejez).

Sobre un cierto pez volante

IGNACIO PADILLA

NIEGA EN OTRA parte Villiers que haya en el Nuevo Mundo peces alados o pájaros escamados. A esto responderé yo con un ejemplo del que dan cuenta naturalistas honestos, y es que en el río Paraná hay un pez tornasolado que nace y crece en el aire, y sólo vuelve al agua en su hora de morir.

Frente a la evidencia de que la vida de este pez es sólo aérea, alguno ha sugerido que se le cuente entre las aves o entre los insectos. Así y todo, si nos atenemos menos a sus costumbres que a su aspecto, no hay manera de negar que es clarísimamente un pez.

En tanto pez, puede decirse que su vida es breve, pues vive apenas lo que dura un arenque fuera del agua. Un minuto, más o menos (si se hace la experiencia), tarda este desdichado pez en madurar, desovar y clavarse en el agua a punto de asfixiarse; y dos o tres segundos le toma luego ser comido por peces más grandes. Lo mismo ocurrirá con el huevo que no llegue a nacer en el aire antes de tocar el agua: lo engullirán grandes peces que navegan siempre bajo estos enjambres tornasolados, como niebla y sombra hambrienta. Si el pez cae muerto en el agua, los peces grandes lo desprecian y dejan que se hunda para que apaciente a los monstruos abisales.



Ni Klein ni Van Mensch, estudiosos de este triste animalito, ponen en duda que se trate de un pez; discuten, en cambio, sobre la percepción del tiempo que quizás le rige: Klein opina que un minuto

de vida es poca cosa para cualquier criatura, cuantimás si es un minuto de horror y asfixia, como es el caso de este pez; Van Mensch, en cambio, defiende que estos pececillos tienen a su modo una vida tan larga y tan plena como la de cualquier otra criatura.

Parece trágico, en efecto, que estos seres vivan poco y en perenne angustia y fuera de su entorno natural. Pero ¿no es ésa la condición de cualquier ser? ¿No es ésa mismamente la tragedia humana, pues sabemos que moriremos como sabemos también que una vez fuimos desterrados de la proximidad de Dios?

Algunos de los paniaguados de Villiers ha dicho que la maldición que recae sobre estos peces es ejemplo de la miseria del animal americano; otro ha dicho que es prueba de que la naturaleza americana es cruel, pues permite semejante agonía en sus criaturas. A ambos recordaré yo que no hay hoja que tiemble sin la voluntad del Señor: es verdad que estos peces dan señales de no desear caer al agua; pero también las dan de querer entrarse en ella. Quizá al final se dejen caer en las mareas con la certidumbre de que vivirán al menos un instante dichoso con una sabrosa bocanada de agua, y que serán felices un eterno segundo antes que los maten sus predadores.

A este pez le queda siempre el consuelo de un tránsito festivo y breve en el final de su agonía asfixiante: entra el pez en el agua que hasta entonces desconocía pero que fue siempre tanto su destino como su principio, y muriendo cumple con su vida y retorna a su origen como hacemos los hombres, respirando hondo y aceptando un momento de dicha resignada; un momento que, si se toma en cuenta la futilidad de cualquiera existencia, tendrá que parecernos una eternidad en la conciencia.

Supe que un naturalista, tan zafio como bien dispuesto, quiso alterar los términos de este raro ciclo. Para ello recreó en un aljibe el entorno del pez tornasolado, aunque sin predadores. Volaron los peces, germinaron los huevos; los peces maduros se dejaron caer al agua cuando los apretaba el ahogo. Puede ser que entonces gozaran de una breve dicha acuática, prestos ya a recibir la muerte; pero como esta muerte jamás llegó, una melancolía enorme los fue llevando hasta el fondo tenebroso del aljibe. Ahí siguen. (Yo los vi). Este invierno cumplirán cuarenta años, nadando inmóviles, perplejos ●

Dark Side of the Moon / Shine on You Crazy Diamond

LUIS CORTÉS BARGALLÓ

I'll see you on the dark side of the moon...

Una mujer que me parece de agua
con un magnético rostro de luna
viene hacia mis brazos. Una mirada
transparente. Un encuadre apresurado
o tal vez una rendija que revienta
fracturando un vórtice de imágenes
abandonadas a su fuerza ciega —la
fuerza ciega y sin reposo donde veo
inflamarse una belleza insensata.
Y al sentir su cuerpo contra el mío
difundiendo su droga irremplazable
el tiempo se repliega avergonzado
hasta su fondo. Juntos sin saberlo
como nunca. El nunca que se agita
en los rincones de la sangre siempre.
Separados sólo por la quemadura
que revela la distancia. Ese abrazo

mío—para mí—con ella—suyo por completo
donde —ya ni mío ni de ella— el tiempo
—que por un momento se contuvo—
se desata dilatado de un reflejo a otro.

Abrasa regresando
insoportable y dulce al mismo tiempo.
Nunca el mismo tiempo. Oculto en ella.
Intacto. Refugiado entre sus brazos.

Esa mujer está conmigo siempre
desde un entonces que atraviesa luminoso
los reductos más oscuros de los años
con anchura —una vida junto a mí.
Pero no sé cómo sobre el propio tiempo
—por su lado oculto, en otro corte—
se desliza hacia el lugar más alejado:
inalcanzable, imperdonablemente joven
mientras voy envejeciendo.

Polvo

CARLO BORDINI

Siempre seré un poco menos de lo que soy,
mejor dicho, mucho menos. Polvo. He perdido mucho.
Lo que se pierde es irrecuperable, y si se recupera
ya está disperso, no vuelve a entrar en el orden establecido
de las cosas. Me alegro si de mí
no queda nada más que un ligero
envoltorio. He perdido
mucho. En esta levedad,
lo que más importa es la ausencia de agudos,
que todo sea redondo y recogido. Y con eso
basta. Todo lo que se ha destruido puede volverse redondo,
y más redondo. Como un jarrón. Todavía es posible.
El polvo se puede recuperar. El polvo una vez era
detritos. Y ahora no es detritos,

Polvere

Sarò sempre un po' meno di quello che sono, / e anzi, molto meno.
Polvere. Ho perso molto. / Ciò che si perde è irrecuperabile, e se lo si
recupera esso / è ormai disperso, non rientra più nell'ordine prestabilito
/ delle cose. Sono contento / se di me non rimane che un lieve /
involucro. Ho perso / molto. In questa levità, / ciò che più importa è
l'assenza di acuti, / che tutto sia tondo e raccolto. Basta / questo. Tutto
ciò che è devastato può divenire rotondo, / ancora rotondo. Come un
vaso. E' ancora possibile. / La polvere può essere recuperata. La polvere
era una volta / detriti. Ora la polvere non è detriti, / è lenta friabile. La
polvere / è un po' meno, ma può essere / tenuta insieme. Le ferite /

es lento, friable. El polvo
es algo menos, pero puede
juntarse. Las heridas
pueden volverse polvo, recogido
y concluido. Me alegro
por no entender las cosas. Sus
razones. Hay cosas que ignoro, y me
alegro. Aparecen como misterios,
tranquilas. Por ejemplo,
la chica que veo siempre, ¿me ama
o no? No lo sé. Me alegra
no saberlo. Me alegra no saber
si la quiero, o más bien, sé que no la quiero, que podría
quererla; me alegra
no saber si hubiese podido amarla. Este misterio
me tranquiliza más que su amor.
Es lindo no saber. No saber, por ejemplo,
cuanto viviré,
o cuanto vivirá la tierra.
Esta suspensión
substituye a la eternidad.

VERSIÓN DEL ITALIANO DE MARTHA CANFIELD

possono diventare polvere, raccolta / e conchiusa. Sono contento / di
non capire le cose. La loro / ragione. Vi sono cose che ignoro, e sono /
contento. Appaiono come misteri, / tranquille. Ad esempio, / la ragazza
che incontro sempre, mi ama / o no? Non lo so. Sono contento / di non
saperlo. Sono contento di non sapere / se l'amo, o meglio, so che non
l'amo, che potrei / amarla; sono contento / di non sapere se avrei potuto
amarla. Questo mistero / mi rassicura più del suo amore. / E' bello non
sapere. Non sapere, ad esempio, / quanto vivrò, / o quanto vivrà la terra.
/ Questa sospensione / sostituisce l'eternità.

La señora Luisa contra el tiempo

ANA MARÍA SHUA

A LAS SEIS de la tarde la señora Luisa estaba otra vez en su casa con los zapatos nuevos. Estaba contenta. En la fábrica había muchos modelos para elegir y los precios eran bajos. Entonces sonó el teléfono. Su marido la llamaba desde el sanatorio. Estaba llorando.

La señora Luisa dejó la cartera sobre la mesa pero no se sacó el tapado. Unas cuantas gotas de pis se le escaparon antes de llegar al baño. Sintió, al orinar, un cierto grado de alivio físico. Salió de su casa sin cambiarse.

En el taxi trató de hacer algunas deducciones a partir de la escasa información que había recibido. Su marido le había pedido que fuera enseguida. Estaba llorando. Imaginó diversas complicaciones posibles que excluyeran la muerte y justificaran el llanto. Un infarto, por ejemplo. Su hijo en terapia intensiva: su marido llorando. Una mala noticia, por ejemplo. Su hijo no volvería a caminar: su marido llorando. Se preguntó si en este último caso sería preferible para su hijo la muerte.

Cuando vio el cadáver supo que no era posible preferir la muerte. Le habían atado un tubo de goma muy fino alrededor de la cabeza para sostenerle la mandíbula, como si le dolieran las muelas. Pero las muelas no le dolían porque estaba muerto. En la habitación había olor a muerto. El cuerpo que estaba en la cama, usando el pijama nuevo de su hijo, tenía el color de los muertos. Había sido un hombre grande y ahora parecía, además, muy pesado. Quiso sostenerle la mano pero no pudo resistir tanto peso, tanto frío. La soltó con asco. Una mano muerta.

La señora Luisa sintió que su vientre se rebelaba con desesperada urgencia. Entró al baño de la habitación. Tenía diarrea. Cuando salió del baño, abrazó a su marido. Ahora los dos lloraban.

En la pieza había otras personas. Eran desconocidos: habían entrado por error y se quedaban por timidez. Después empezaron a llegar algunos parientes y amigos. Su marido se quedó en el sanatorio para completar los trámites. La señora Luisa, acompañada por una amiga, volvió a su casa. Seguía con diarrea. Eso le recordó la necesidad de comprar papel higiénico y también café. Había mucho que hacer: preparar la casa y preparar café. La gente, en los velorios, toma café.

En la cartera tenía algunas golosinas. Las había comprado esa mañana para llevarlas al sanatorio. Había chocolates de la marca que prefería su hijo. Estaba tirándolos uno por uno por el incinerador cuando se preguntó si podría comer: si conservaba la capacidad de comer. No había cenado. No tenía hambre. Se puso un trozo de golosina en la boca. Masticó. Tragó. Podía comer. Con un escarbadien-tes, con fuerza, se pinchó la yema de un dedo. También podía sentir dolor. Podía hacer muchas cosas. Comer, pensar. Leer. Tomó un libro, lo abrió y leyó una frase cualquiera. Las palabras tenían sentido, se unían entre sí para formar una frase perfectamente inteligible. Podía leer y entender lo que leía.

Las sensaciones eran nítidas y, sin embargo, lejanas, como si se encontrara a gran distancia su cuerpo. Podía hacer muchas cosas. Lo más difícil, tal vez, era respirar, a causa de la opresión en el pecho. Fue entonces cuando comenzó a preguntarse sobre el carácter irreversible de la muerte, buscando la respuesta que necesitaba.

Tocaron el timbre. Empezaba a llegar gente. Cada persona que entraba provocaba en ella nuevos accesos de llanto. Cada una le traía un momento distinto de la vida de su hijo, o un ángulo en particular, una forma de mirarlo. En la confusión abrazó también al empleado de la funeraria. El hombre se disculpó como si hubiera sido él el que había cometido un error. Después trajeron el cajón.

Esa mañana había hecho ñoquis de ricota. Ahora los cocinó para su marido, que no comió. Preparó café para los demás. Se negó a tomar calmantes o somníferos. Tenía miedo de soñar que su hijo volvía a morir, muchas veces. Tenía miedo de soñar que su hijo estaba vivo. Tenía miedo de despertarse y que su hijo siguiera estando muerto. Su marido, en cambio, durmió parte de la noche. A la madrugada seguía entrando y saliendo gente. A la mañana vinieron otras personas, menos cercanas. Al mediodía se llevaron el cajón.

Deseó tener un momento de alivio, pero la muerte era constante, uniforme, no daba respiro. Iban a cremarlo. Él lo hubiese querido así.

En la Chacarita dejaron el cajón. La gente se dispersó, contenta de irse.

Para la cremación había que volver al día siguiente. Era bueno tener una actividad programada para el día siguiente. Sus amigas decían que la señora Luisa era una mujer fuerte, una mujer de armas llevar. Se dispuso, entonces, a luchar. Ella había dicho, muchas veces, que no creía en la mala suerte. Que cada persona decide, con sus actos, su propio destino. Que todo es posible si uno se lo propone con la suficiente intensidad. Todo es posible: no atenuar la muerte. Revertirla.

Esa noche la señora Luisa pudo dormir. No recordaba sus sueños al despertar. Supo que ni siquiera dormida había olvidado que su hijo estaba muerto. Tal vez para siempre. Desayunaron esquivándose las miradas. Llorando cada uno por el llanto del otro.

Un amigo los acompañó a la Chacarita para encargarse de reconocer el cadáver antes de la cremación. Los empleados pusieron el cajón en una cinta transportadora. Lo vieron atravesar una puerta de metal, automática. Así entraba el cajón en el horno. Para las cenizas les darían una caja de madera. Los invitaron a volver dos horas más tarde.

Eran dos horas muy largas. Fueron a un bar que estaba muy cerca del cementerio. El piso estaba sucio. La señora Luisa pidió un licuado de banana con leche, que llegó tibio. Una parte se derramó sobre la mesa de fórmica. Las moscas vinieron enseguida. Eran gordas, lentas y pesadas. Desde el bar se veía el humo negro del crematorio. Era preferible que su marido no supiera nada, que no se enterara de su intento. Terca como su abuela, decía él: nieta de vascos. Volver atrás, revertir, retroceder. Si ganaba, no habría sorpresa para él. Sólo ella lo sabría.

Para las cenizas les darían una caja de madera. Los invitaron a volver dos horas más tarde.

Después fueron a buscar las cenizas. La señora Luisa se acordó de las manijas de plata del cajón. Ojalá alguien las haya aprovechado, comentó. Pero amigo explicó que no eran de plata, sino solamente plateadas. Habían pensado esparcir las cenizas al viento. En la caja de madera, sin embargo, no había cenizas. Había trocitos de hueso chamuscado, restos de tela y madera ennegrecidos, irreconocibles. Fueron hasta la costanera para tirarlos al río.

Una semana después pudo desprenderse de la parte más pesada del dolor, esa que le apretaba el pecho como una piedra grande, haciendo que su respiración dejara de ser automática, inconsciente, obligándola a expeler forzosamente el aire, con un quejido.

Había llegado el momento de actuar. Era fácil. Sólo tenía que retroceder. Volver al momento preciso en que su vida se había desviado, tomar por el camino recto. Simple. Primero pensó en repetir todos sus movimientos con la mayor exactitud posible. Después pensó en la conveniencia de introducir variantes. Leves modificaciones que servirían para mejorar cada uno de sus gestos.

Como aquella mañana, preparó ñoquis de ricota para su marido y compró las golosinas que había pensado llevar al sanatorio. En la masa de los ñoquis agregó esta vez trocitos de jamón y perejil picado. A la tarde salió a la calle sabiendo que tendría que ser buena y caminar únicamente por las veredas pares. Al principio le pareció que se movía a través de la niebla, porque veía todas las caras borrosas. Después pudo notar que había sol. Era una buena señal. El martes anterior había sido un día nublado. De a poco, los rasgos de la gente se volvieron más nítidos.

Ser buena: a un chico mal vestido le compró un paquete de bolsas de residuos. En la bolsa exterior, la que contenía a las demás, la cifra que indicaba la cantidad estaba borrada. Sin duda las bolsas no eran cincuenta, como el chico pretendía. Es fácil engañar o estafar a gente buena, pensó la señora Luisa. Un poco más adelante compró un paquete de curitas más caro de lo que le hubiese costado en la farmacia. Después le dio una limosna grande a una mujer con un bebé en brazos.

Hubiera querido dar algo más valioso para ella que el dinero. Ceder un brazo o una pierna. Tener la dulce posibilidad del canje. Se veía inmóvil y feliz en una silla de ruedas que su hijo empujaba por el parque. Empujar. Volver a empezar, retroceder. Empujar el tiempo hasta forzarlo a amontonarse detrás de la grieta que tan cruelmente

lo había dividido. No era difícil. Un martes se parece a otro martes. Y la señora Luisa iba a lograr que ese martes fuera idéntico al anterior. Con leves, decisivas diferencias que, sumadas, servirían para alterar el resultado final. Por cuatro números no le tocó en el colectivo un boleto capicúa. Dudó un momento antes de pedir cuatro boletos más. El conductor estuvo a punto de negárselos. Se los entregó, sin embargo, con divertida sorpresa. Sumando los números del boleto y relacionando la cifra final con las letras del abecedario obtuvo la letra M. Mamá se acuerda de mí, pensó inmediatamente, pero su madre hacía ya muchos años que no estaba. A mitad de camino le cedió su asiento a una mujer apenas mayor que ella, con várices en las piernas.

Pronto comprobó que ser buena era más fácil que evitar las verdades impares. Tuvo que cruzar la calle en cuanto bajó del colectivo. Ahora trataba, además, de no pisar las rayas entre las baldosas. A la hora correcta, a la misma hora que una semana atrás, llegó a la fábrica de zapatos. Una hora después estaba otra vez en la calle, esperando un taxi.

Volver a empezar: desandar sus propios pasos, los que ese día la habían llevado de vuelta hasta su casa, hasta el sonido del teléfono. Desandar sus pasos repitiéndolos tan fielmente como fuera posible, excepto en ciertos detalles. Como en la cinta de un grabador, rebobinar casi hasta el comienzo, dejando atrás la nota discordante, esa que había transformado el concierto en una insoportable sucesión de ruidos. Volver a grabar empleándose a fondo para superar la versión anterior, recuperar la perfección y la armonía. Introdujo, entonces, otra variante necesaria al dejar que un hombre con un paquete grande subiera antes que ella al primer taxi que pasó. Volver a empezar. Ser buena.

A las seis de la tarde la señora Luisa estaba otra vez en su casa con los zapatos nuevos. Estaba contenta. En la fábrica había muchos modelos para elegir y los precios eran bajos. Entonces sonó el teléfono.

La señora Luisa levantó el tubo y lo dejó descolgado. La última luz del atardecer entraba por los ventanales del balcón. Su marido todavía no había llegado. La casa estaba en penumbra, en silencio. Dejó la cartera sobre la mesa pero no se sacó el tapado. Se sentó en un sillón y cerró los ojos con fuerza.

Cuando la señora Luisa abrió los ojos ya era casi de noche y su hijo todavía estaba muerto ●

Migraña

LEÓN PLASCENCIA ÑOL

(ALUCINACIONES)

Un terremoto sin causa aparente. Una nube que cae con estrépito. Habitaciones vacías. Un cuchillo taladrando los tímpanos. Cien dromedarios que cruzan el desierto. Ruido. Una alberca cubierta de sangre. Mi auto a 180 kilómetros por hora. Un terremoto. Toda la nieve del mundo que cae a mis pies. Una volcadura. Manchas en el ojo izquierdo. Nubes en el ojo derecho. La muerte, siempre la muerte.

Palabras clave. Discapacidad. Epidemiología. Migraña. Migraña crónica. Migraña episódica. Topiramato. Toxina botulínica.

(Topiramato)

Un perro me mira mientras mueve la cola. Es un sueño con ligeras vibraciones espasmódicas. Una desmedida bandada de pájaros amarillos colisiona contra la ventana. Intacta la memoria tiene algo de restos de luz. Hay líneas incapaces de mejorar: los arbustos de la fiebre avanzan y hay un aura a medio camino entre la arena y el frío. Todo espacio vacío es una piedra golpeando contra el cráneo. Estamos en temporada de casa. Se rompió la taza de porcelana. «Tome el topiramato aproximadamente a la misma hora todos los días».

(ALUCINACIONES)

Ayer vino a visitarme Thelonius Monk montado en un caballo blanco; ambos usaban una gorra tejida con múltiples colores. Ayer vinieron a visitarme un cormorán y un buda silencioso. Ayer explotó mi cabeza. Ayer, perplejo por la claridad, vi salir de una caja negra dos gallos exangües por la pelea. Ayer hubo una quinta cosa inexplicable. Todo está bien pero la cabeza no lo sabe.

Migraña crónica: Hoy en día se considera que la MC es una complicación de la migraña. Se define por la presencia de cefalea 15 o más días al mes durante al menos tres meses, de los que al menos ocho deben cumplir criterios de migraña sin aura o responder a triptanes o ergóticos, en ausencia de abuso de medicación y no atribuibles a otra causa. En consecuencia, el concepto vigente de MC excluye a aquellos pacientes con abuso de analgésicos, aunque se discute si el abuso de analgésicos es la causa del dolor crónico o el efecto lógico de padecer crisis de migraña frecuentes.

(TOXINA BOTULÍNICA)

*En esta oscuridad
con las manos
heladas
distingo
mi rostro*

*Me veo
abandonado en el infinito*

(GIUSEPPE UNGARETTI)

(Alucinaciones)

Hay una escenografía barata y un telón de fondo raído. Alguien canta. Luces en el escenario. Pasamos de una cueva a otra buscando imperceptiblemente el olor de la misericordia. Hay zonas bajas destruidas. Un tren descarrilado. Los rostros de tus muertos. Una ciénega y aves negras. Puro mármol en un escaparate desnudo. Una avenida con un tropel de caballos encabritados. Tengo el brazo herido y cubierto de costras. El grupo de militares quiso disparar mientras reían. La muerte es una sábana blanca, un terciopelo manchado de rojo. Nada tengo. Un ciempiés cae del sauce. Hay una gran cantidad de limones que se pudren en la caja de madera que no pudiste vender. El disco duro está rayado y gira una luz estroboscópica en el escenario en donde no hay nadie.

Alicia, un paseo por el río

ANA CLAVEL

EN LA VIDA como en el arte nada es casual. En el verano berlinés de 1922 Nabokov traduce *Alice in Wonderland* al ruso. La publicación verá la luz al año siguiente. Nabokov tenía entonces veintitrés años. Se había graduado en el Trinity College de Cambridge, su familia se había trasladado a Berlín en una de las primeras diásporas provocadas por la revolución socialista del 17, su padre acababa de ser asesinado en un mitin político por una bala que estaba dirigida a otro hombre... El joven Vladimir se había enamorado de una muchacha rusa emigrante como él: Svetlana Siewert. Una fotografía de la época nos lo revela en plenitud, remando en una barca por el Támesis, despreocupado y con un cigarro en la diestra, que sostiene un remo. Pero el compromiso duró poco, los padres de Svetlana consideraron que Nabokov, después de la muerte de su padre, había dejado de ser un partido prometedor para su hija. En el lapso de unos meses, la vida había cambiado radicalmente para el joven Vladimir. Como el propio Carroll, que recordaba un paseo en el río en compañía de las hermanas Liddell que dio origen a la primera narración de *Alicia*, el propio Nabokov recordaría ese verano discurriendo entre los meandros de la imaginación carrolliana y los remolinos en la corriente de su propia vida.

Aunque pareciera que más bien tratara de olvidarlo... Apenas hay referencia a ese periodo en la memoria convocada en *Speak Memory* (1967), la autobiografía de fuegos fatuos que ilumina unas zonas y ensombrea otras de la vida del autor, desde sus primeros recuerdos hasta los tiempos en que comenzó a trabajar sobre la pequeña ninfa (1948). De hecho, la mención de *Alicia* aparece casi accidental en las

páginas que Nabokov dedica a su estancia en Cambridge, avasallado por la vitalidad y la pureza de una juventud que palpitaba intensa más allá de los libros. El joven de veintitrés años era en aquel entonces fanático del fútbol, le «apasionaba jugar de portero» (posición rodeada de un «aura de singular luminosidad. Distante, solitario, impasible, el portero famoso es perseguido por las calles por niños en éxtasis»), disfrutaba los *muffins* y los *crumpets* calientes que tomaba con té con sus amigos, y por supuesto, las muchachas.

Ni una sola vez durante los tres años que pasé en Cambridge —lo repito, ni una sola vez— visité la Biblioteca Universitaria, ni me preocupé de averiguar si había algún *college* en el que se pudieran pedir libros prestados para leer en casa. Me saltaba las clases. Me largaba a Londres y a otros lugares. Viví varios amoríos simultáneos... Traduje al ruso una veintena de poemas de Rupert Brooke, *Alice in Wonderland*, y *Colas Breugnon*, de Rolland.¹

Sin embargo, que no hable más de *Alicia* no puede llevarnos a creer que el asunto carece de importancia. En primer lugar, porque en lo que respecta a su vida, Nabokov es capaz de hacer un corte y cambiar de párrafo antes de hablar sobre acontecimientos que verdaderamente lo afectaron, como la muerte de su padre, acaecida en Berlín el 28 de marzo de 1922, durante unas vacaciones que él y su hermano se tomaron de Cambridge:

La noche del 28 de marzo de 1922, alrededor de las diez, en la sala en donde mi madre permanecía como de costumbre tendida en el sofá de felpa roja de la esquina, estaba yo casualmente leyéndole los poemas de Blok sobre Italia... cuando sonó el teléfono.

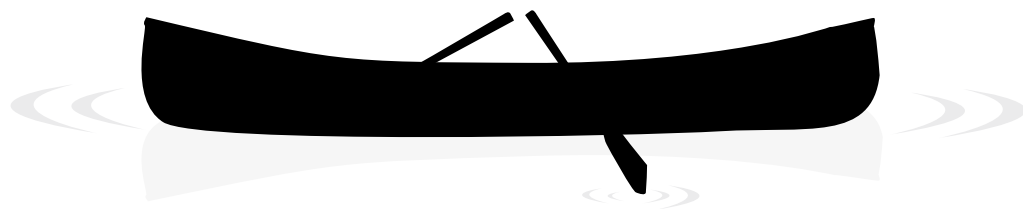
Después de 1923, al irse ella a Praga, yo viví en Alemania y Francia, y no pude visitarla con frecuencia; tampoco estuve a su lado cuando murió, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.²

¹ V. Nabokov, *Habla, memoria*. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 267.

² *Ibid.*, p. 49.

Entre el final del párrafo cuando suena el teléfono, donde se puntualiza una noche de 1922, y el comienzo del siguiente, referido vagamente a 1923, media la poderosa elipsis del duelo: el teléfono había sonado con la noticia del asesinato de Vladimir Dimitrich Nabokov, pero el dato nunca se menciona de manera explícita en ese episodio de sus memorias.

Insisto: la elipsis puede decir tanto como lo que calla. Así en el episodio del duelo paterno como en el encantamiento por un personaje de resplandor tenue pero no menos hechizante. De hecho no aparece ninguna referencia a la amiga-niña de Carroll que pudiera insinuar alguna disposición o interés por las pequeñas ninfas de fulgor entre la bruma. Sin embargo, providencial o casualmente, sería su traducción de *Alice in Wonderland* al ruso la que llegaría a publicarse en 1923 por el editor Iosif Hessen, junto con los dos primeros libros de poemas escritos en la lengua materna del joven autor ●



La futuridad de Hölderlin y el pensar inicial de Heidegger en los tratados ontohistóricos

REBECA MALDONADO

CUANDO HEIDEGGER escribe «Regreso al hogar», un texto a propósito de la poesía de Hölderlin del mismo nombre, pensó que el poeta necesitaba de los reflexionantes, aquellos próximos parientes del poeta que enseñaban a otros a soportar el abismo y el misterio como lugar donde en la lejanía se estaba en la cercanía de los dioses.¹

Si, según el pensar de la historia del ser, la metafísica es la captura en la verdad del ente, como lo habitual, es Hölderlin quien verdaderamente ha puesto en juego otra verdad, ha puesto en juego la inicialidad del inicio, lo inhabitual. Leemos en *Sobre el comienzo*: «La interpretación en el tránsito del primer al otro comienzo. La historicidad de este tránsito ha sido *decidida* a través de la palabra de Hölderlin».² En general no debemos olvidar que, según Heidegger, fueron Nietzsche y Hölderlin quienes meditaron sobre el final de Occidente, y soportaron ese final en su propia obra, desde una meditación sobre el inicio de la historia occidental, de manera que sin ellos no es posible exigir iniciar con el inicio, por eso ambos se hallan en el camino hacia otra historia, para ambos es necesario volver al inicio para superar el final. Particularmente, es en Hölderlin donde se abre la decisión sobre la huida definitiva de los

1 Martin Heidegger, «Regreso al hogar», en *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 34.

2 Martin Heidegger, *Sobre el comienzo*. Biblioteca Internacional Martin Heidegger, Biblos, Buenos Aires, fto. 129, p. 132. O en *Meditación* leemos: «mas la sentencia pensante no puede devenir la verdadera palabra esencial —ésta requiere al poeta, que tiene que crecer del tronco cuyo género Hölderlin ha fundado (como un día de fiesta)» (*Meditación*. Biblioteca Internacional Martin Heidegger, Biblos, Buenos Aires, 2006, p. 36).

dioses o su llegada, donde existe el gran eco de la grandeza del inicio, pero que sin embargo ha permanecido sin efecto.³ Sin embargo, esto logra hacerse visible desde una meditación histórica desde la pregunta por el tránsito del primer al otro comienzo. Es en «Como un día de fiesta», donde Heidegger ve el despuntar de lo inicial, el esenciarse del comienzo, donde Hölderlin se revela para Heidegger como decir inicial, pues el poeta, como declara Hölderlin de sí mismo, «estuvo más cerca de los dioses de lo que podía soportar» y es él quien transmite las señas de los dioses, siendo las señas, según el mismo poeta: «el lenguaje de los dioses».⁴ En *Los himnos de Hölderlin* se lee sobre el poeta: «su obra [...] ha fundado el inicio de otra historia, aquella que empieza con la lucha por la decisión sobre el advenimiento o la huida del dios».⁵ En la palabra poética de Hölderlin es la naturaleza la que crea y poetiza, y es ella, «la que todo lo crea», que, como *physis*, «obliga a decir al poeta», a nombrar.⁶ Por eso dice Hölderlin: «de ti brota todo lo nacido de los dioses».⁷ Pero el nombre de naturaleza se vuelve insuficiente, porque es en la palabra poética donde acontece la esencia de lo nombrado, y donde se separa lo in-esencial de lo esencial, siendo lo esencial: lo sagrado. Es decir, tenemos que ir al decir inicial del poeta, para tener noticia de lo esencial de la naturaleza, lo sagrado. Lo sagrado es la esencia de la naturaleza, pero al mismo tiempo la naturaleza «en cuanto claro, es aquello en donde todo puede llegar a estar presente», incluidos los dioses.⁸ La naturaleza, lo más antiguo de lo antiguo, es pues el claro de los claros, lo inicial mismo, porque es el espacio abierto en que todo elemento desde el alto éter hasta el abismo encuentra su venida a presencia, es el espacio abierto donde además los mortales e inmortales pueden encontrarse.

3 En Hölderlin «se hace visible el ámbito de nuestra tarea como la pregunta por lo futuro de nuestra historia, que es la pregunta por la esencia de la verdad» (Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la filosofía...*, p. 127).

4 Citado por Heidegger en *Los himnos de Hölderlin «Germania» y «El Rin»*. Biblioteca Internacional Martin Heidegger, Biblos, Buenos Aires, 2010, pp. 43-44.

5 *Ibid.*, p. 15. Es ahí donde justamente también veremos de la manera más clara el entramado de la verdad como contienda mundo tierra-réplica dioses y hombres, que ya en *Beiträge zur Philosophie* será la esencia de la obra como abrigo de la verdad en el ente (ya sea en Obra, hecho o sacrificio).

6 Martin Heidegger, «Como cuando un día de fiesta», en *Aclaraciones...*, p. 64.

7 *Idem.*

8 *Ibid.*, p. 66.

Es lo mediador en todas las relaciones, pero ella misma no procede de mediación alguna, ella surgió desde la fisura del sagrado caos, al cual no precede nada. La naturaleza así pensada es lo que permite pensar en el ensamblaje mundo-tierra y la réplica dioses y hombres. El poeta logra lo mismo en la medida que está inscrito en la naturaleza, en lo sagrado, que es lo propiamente inicial.⁹

Lo sagrado que ha de venir, que es lo inicial y lo venidero mismo, a lo cual pertenecen los poetas, es lo que el poeta presente y desvela en la palabra poética y es lo que se articula como mundo, es decir, como ámbito de remisiones esenciales en las que se abre el destino de un pueblo histórico de manera inhabitual y que no podría lograr nunca por sí mismo sino «según los modos en que la naturaleza que se presenta por sí misma a manera de lo sagrado, permanece presente en dicha humanidad».¹⁰ En la medida en que la naturaleza despierta y el poeta presente, la naturaleza habla a través del poeta y acontece la venida de lo sagrado, que es la naturaleza en sentido esencial. De ahí que posteriormente Heidegger pensará que la tierra se abre en la obra como lo que se cierra y el mundo exponga lo cerrado de la tierra, como se verá ya en el contexto del *Origen de la obra de arte*. Es a través del poeta que acontece la articulación de lo sagrado y también es por su intermediación que la humanidad accede a lo sagrado.¹¹ En «Regreso a Casa / El hogar de los parientes», Heidegger va a pensar que el regreso al hogar es la cercanía al origen como cercanía al misterio,¹² siendo cercanía «acercar lo lejano en la medida que se mantiene alejado».¹³ Por lo cual, conocer el misterio no es desmembrarlo sino «guardar dicho misterio en cuanto tal misterio».¹⁴ De este modo, el encuentro con la palabra poética es encuentro con algo que al mismo tiempo se reserva; por eso dice Hölderlin: «Faltan nombres sagrados».¹⁵ Heidegger, ya en el contexto de los tratados ontohistóricos, pensará que el decir inicial, que es el decir del ser, dice, resguardando el

9 «Lo que es siempre de antaño es lo sagrado; pues en cuanto lo inicial permanece en sí intacto y “salvo” [...] como él es el que educa a los futuros poetas, éstos en la medida en que están inscritos dentro de él, saben de lo sagrado» (*Ibid.*, p. 71).

10 *Ibid.*, p. 72.

11 *Ibid.*, p. 73.

12 «Regreso al hogar / El hogar de los parientes», en *Aclaraciones a la...*, p. 28.

13 *Idem.*

14 *Idem.*

15 *Ibid.*, p. 31.

ocultamiento, lo inicial, que en Hölderlin aparece como el misterio de lo sagrado y por eso es plurívoco. Dice Heidegger del decir inicial: «él dice inicialmente cada vez ocultando inicialmente el comienzo». ¹⁶ El poeta resguarda lo sagrado, en él lo terrible de lo sagrado reposa y está presente como algo venidero. Resguardando lo sagrado, dice lo sagrado. Pero esto no se logra sin los dioses. El poeta dice lo sagrado, pero requiere del dios, que arroje un rayo incandescente y acontezca asignación de sentido, la donación. ¹⁷ Sólo en la mutua pertenencia de hombres y dioses, en el encuentro, acontece la donación-asignación de lo sagrado y el decir de lo sagrado. El ámbito del sentido no podría advenir, sin semejante asignación. De esta manera los dioses necesitan a los hombre y los hombres a los dioses. Y por eso dice Hölderlin: «No lo pueden todo los celestiales / antes bien los mortales alcanzan el abismo». Y según Hölderlin en «Los Titanes», el abismo es aquello «que todo lo señala». Hombres y dioses en la poesía de Hölderlin se necesitan y se aman, y además ambos pertenecen a lo sagrado.

Sin embargo, Heidegger avanzando a través de la poesía de Hölderlin en pos de un pensar inicial, se dará cuenta de que, en el final de Occidente, el dios está en cuanto que falta, por lo cual es necesario permanecer en el faltar y en su carácter sagrado, el faltar es signo del dios. Así, para Heidegger, Hölderlin ha dado con lo esencial del final de Occidente: la huida de los dioses como manifestación de lo sagrado, que es lo cerrado: con el dios que falta. Así nuestra época debe pensarse como «la época del hallazgo reservado», «pues falta el dios», ¹⁸ que en lenguaje de los *Aportes* debe pensarse, brevemente, como sustracción, rehúso y nada. La falta del dios es ya manifestación de lo sagrado, y hace señas en el acercarse de los celestiales, esto es, de las montañas o del río, que es manifestación de lo inicial mismo. De este modo el final de Occidente coincide con el inicio, con la sustracción u ocultación. Hölderlin dirá: «así como el manantial sigue al río / adonde él piensa, así debo yo partir y sigo al seguro en su extravío». ¹⁹ Por lo cual, Heidegger insta a «huir de

¹⁶ Martin Heidegger, *Sobre el...*, p. 41.

¹⁷ «Con este fin el dios toma sobre sí eso que “está por encima” de él, lo sagrado, y lo recoge en la nitidez y el golpe de ese único rayo por el que queda “asignado” al hombre, con la misión de hacerle ese don» (*Ibid.*, p.76).

¹⁸ Martin Heidegger, «Regreso al hogar / El hogar de los parientes», p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

acomodarse a invocar a un dios acostumbrado», ²⁰ sólo permaneciendo cerca de lo sagrado en su sustracción puede acontecer la venida de lo sagrado, el inicio. Esto es, es necesario permanecer en la falta del dios, permanecer en esa dispuesta cercanía a la falta, «durante tanto tiempo como sea necesario hasta que desde la cercanía al dios que falta se nos confíe la palabra inicial». ²¹

EL ESPACIO-TIEMPO DEL ABISMO

Sólo desde el acercamiento a la poesía de Hölderlin y también al pensamiento de Nietzsche, Heidegger logra plantear pensantemente el ámbito tensional e intensivo del tránsito al otro comienzo a través de todo un entramado conceptual: Ocultamiento (*Verborgenheit*), oculto (*Verbergung*), rehúso (*Verweigerung*) (*Versagung*), la sustracción (*Entzug*), el rehúso del ser (*Versagung des Seins*), salto (*Der Sprung*), quiebre del ser (*Zerklüftung des Seins*), el vacilante rehúso (*zögernde Versagung*), la retención (*Verhaltenheit*), la seña o indicio (*Wink*), el abismo (*Abgrund*), el espacio-tiempo del abismo o espacio-tiempo (*Zeit-Raum*), advenimiento y huida de los dioses (*Ankunft oder Flucht der Götter*), el sitio instantáneo (*Augenblicks-stätte*), clamor y pertenencia (*Zuruf und Zugehörigkeit*), acaecimiento apropiador «*Ereignis*], en suma, el aclarante ocultamiento (*Lichtende Verbergung*) junto con el abrigo de la verdad en el ente (*die Bergung der Wahrheit in der Seinde*) y la contienda Mundo-Tierra (*Streit von Welt und Erde*) —la réplica dioses y hombres (*Entgegnung der Götter und des Menschen*). Así, esta exhortación a permanecer en el faltar por parte de Hölderlin, a la que nos referimos anteriormente, se traduce en el pensar del tránsito en la disposición fundamental de la retención (*Verhaltenheit*) que inaugura el tiempo de la espera de acometida o huida de los dioses. Dice Heidegger: «Retención: el resistir creador en el abismo» donde «la palabra no llega aún a la palabra» pero es «la falta la condición inicial para la posibilidad de que se despliegue un originario-poético-nombramiento del ser». ²² Heidegger, en *Aportes a la filosofía*, hace un recorrido pensante hasta el ámbito tensional e intensivo del tránsito tras bregar con la época de la carencia de indigencia en el

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

ensamble de la Resonancia (*Der Anklang*), con las vías de la entificación de la metafísica en El Pase (*Das Zuspiel*), con el decidido abandono de la metafísica en el ensamble de El Salto (*Der Sprung*), que en realidad se trata de un salto al claro del ocultamiento, y ya en el contexto de La Fundación (*Die Gründung*), encontramos que el ocultamiento es aclarante ocultamiento (*lichtende Verbergung*), que sondear el abismo es un fundar el claro de la verdad.²³ Heidegger indica: «rehúso (*Versagung*) no es nada, sino un modo distinguido del dejar irrealizado, vacío; con ello un modo distinguido de inauguración».²⁴ Este vacío es el Abismo y el abismo es lo «recién abierto de ese vacío».²⁵ El fundamento originario como abismo «se abre como lo que se oculta»,²⁶ por eso indica, hace señas, instaurando el juego entre clamor y pertenencia. De esta manera se esencia el ser en su verdad y es, por lo mismo, «aclarante ocultamiento» (*lichtende Verbergung*)»,²⁷ el cual sólo se abre en cuanto se oculta en el vacilante rehúso de una seña. Así el vacío [*Leere*] no es lo no ocupado, ni tampoco la ausencia de lo presente, pensarlo así es pensarlo representacionalmente, es decir, extensivamente. Pero si se piensa desde el pensar transitorio: el vacío dispone.²⁸ Según Heidegger la retención es «el contenerse ante el vacilante rehúso, a través de lo cual se funda el espacio-tiempo como el sitio instantáneo de la decisión».²⁹ De esta contención ante el oscilante rehúso emerge todo lo pensable y lo por pensar, el sitio instantáneo de la decisión: el ya no y aún no. Encontramos así en la historia del pensamiento una vez acaecido la falta del dios tanto en Nietzsche como en Hölderlin, una vez acontecida la caída de los valores supremos, el vaciamiento radical de metas y sentidos como acontecimiento fundamental de la historia de Occidente y el giro del nihilismo. Heidegger constituye el momento de su giro. Por eso dice Heidegger que el vacío es «la plenitud de lo aún no decidido, lo por decidir», pues «la indigencia de la retención» como voz que

23 Véase fto. 188 de *La Fundación*, donde leemos: «dejar esenciarse el fundamento como fundante» o «el fundamento funda» (*Ibid.*, fto. 187, p. 250).

24 *Ibid.*, fto. 242, p. 303.

25 *Idem.*

26 *Idem.*

27 *Ibid.*, fto. 242 p.303.

28 Cfr: *Ibid.*, fto.. 242, p. 305.

29 *Idem.*

dispone es «proyecto que se abre».³⁰ En otros lugares Heidegger, como en *Meditación*, pensará que la nada es, después de Nietzsche, el primer gran golpe del ser y que la nada como ser es la primera proposición del pensar del presente. Parecería que no entendemos y ni entenderemos nuestra estancia histórica si no nos confrontamos con el nihilismo y el fruto de la nada que trae consigo.

Heidegger sigue las señas que el filósofo de *Así habló Zaratustra* deja a la filosofía por venir. Si existe un fundar es sobre los abismos. Y además sigue otra, sólo ahí el hombre es superado, el hombre del platonismo, el hombre que divide aquí y allá, que hace subsidiario su aquí de su allá, porque en el soportar el espacio-tiempo del abismo, en el resistir creador en el abismo, en ese atravesar radicalmente la subjetividad (concepto caro a Eckhart, *Durchbruch*), acontece la transformación del hombre en cuanto *Daseyn* en un «entre» donde acontece el encuentro humanidad y divinidad. «No lo pueden todo los celestiales», como decía Hölderlin, porque antes necesitamos alcanzar el abismo que es el espacio-tiempo: de encuentro entre dioses y hombres.

El pensar inicial piensa el espacio-tiempo *Zeit-Raum*, que abre el camino a nuestra historicidad esencial si se siguen las señas del entramado descubierto en la poesía de Hölderlin y el pensamiento de Nietzsche, como pensadores del final de Occidente. Ambos son para Heidegger: los futuros. Heidegger insta a entrar en el ocultamiento y sostenerse en él como ámbito de decisión y resolución, sólo ahí el hombre que *Daseyn* se transforma en un entre donde adviene la tormenta del ser ●

«No lo pueden todo los celestiales», como decía Hölderlin, porque antes necesitamos alcanzar el abismo que es el espacio-tiempo: de encuentro entre dioses y hombres.

30 *Idem.*

Mathias Goeritz, un artista incómodo en Guadalajara

JAVIER RAMÍREZ

El presente artículo, que forma parte de uno de los capítulos de la tesis de maestría en Historia de México que elaboré durante el periodo 2012-2014, titulada «El arte en Jalisco: entre la tradición y la renovación. Conflictos entre artistas locales y extranjeros, 1950-1970», pretende ser una aportación al homenaje que se le rindió a Mathias Goeritz por el centenario de su nacimiento. Para el trabajo de tesis, tomé como protagonistas de los conflictos a los siguientes artistas: el estadounidense Tomás Coffeen Suhl (1910-1985), el alemán Mathias Goeritz Brünner (1915-1990) y los jaliscienses Gabriel Flores (1930-1993) y Guillermo Chávez Vega (1931-1990), estos últimos miembros del Frente Artístico Neorrealista de Jalisco. En este artículo solamente se abordan los aspectos xenófobos —en particular contra Goeritz— que se advierten en los comentarios de algunos periodistas, y se relatan los dos acontecimientos más significativos del rechazo a la obra del artista alemán ocurridos en Guadalajara.

TOMÁS COFFEEN arribó a Guadalajara en 1948 por razones de salud, y pronto se incorporó a la entonces Escuela de Bellas Artes; Mathias Goeritz lo hizo en 1949, contratado para impartir clases en la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara; ambos fueron recibidos con curiosidad y hasta con cierta simpatía. Sin embargo, sus obras e ideas estéticas no tardaron en suscitar conflictos y rechazos. Tanto Coffeen como Goeritz se involucraron en la vida artística y cultural de la ciudad poco después de su llegada. Mathias, a la par de sus clases, pronto se hizo cargo de organizar exposiciones en la galería Arquítac (Arquitectura, A. C.) —cuyo lema

era «Arte sin fronteras»—, fundada por Ignacio Díaz Morales y otras personalidades en noviembre de 1948; luego convenció a Juan Víctor Arauz de montar exposiciones en el local de la tienda de artículos fotográficos Camarauz, donde en diciembre de 1949 organizaron una exposición-homenaje a José Clemente Orozco —quien había fallecido en septiembre de ese mismo año—, y diseñó diversas publicaciones.¹

El 14 de enero de 1950 se inauguró en la galería Camarauz la primera exposición de Goeritz, a la que asistieron personalidades de sociedad y los más connotados intelectuales tapatíos de la época, como Agustín Yáñez, Julio de la Peña, Arturo Rivas Sáinz, Adalberto Navarro Sánchez, Emmanuel Carballo y Tomás Coffeen, así como los vicecónsules de Estados Unidos y de Argentina, y algunos alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, según lo consigna una nota periodística. En la citada nota de prensa se exalta al artista y la sala de exposiciones, a la que se considera una verdadera galería moderna,² pero no tardaron en aparecer los comentarios irónicos y las dudas acerca de si lo que presentaba el artista extranjero podía considerarse como arte. Sin mayores comentarios, apareció en un diario local la imagen de una obra de Mathias, con la advertencia de que se pidió publicarla con un texto al pie «acerca del juicio elogioso para el autor de la pintura, Usted Dirá». Esta sección del periódico *El Sol de Guadalajara*, llamada precisamente «Usted Dirá», tenía como objetivo poner una fotografía y un breve comentario de algún suceso presuntamente reprobable para que el lector hiciera su propio juicio.³

Con la experiencia que traía y los contactos que había hecho en Europa, particularmente en España, Mathias presentó en Guadalajara

1 Goeritz diseñó el folleto en homenaje a Orozco, publicado por los estudiantes de Arquitectura en enero de 1950, y la galería Camarauz publicó la segunda edición de *El Circo*, del propio Goeritz, ese mismo mes (la primera edición se hizo en Barcelona). Las aportaciones del artista alemán al diseño gráfico en esa época no han sido estudiadas, como bien lo señala Fernando González Gortázar, quien observa la introducción del rigor de la Bauhaus en los diseños hechos por Mathias, que además de racionalistas, estaban cargados «de aires constructivistas y suprematistas, de gran armonía y claridad visuales...». *Mathias Goeritz en Guadalajara*, de Fernando González Gortázar. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991, p. 14.

2 «Visitan la exposición de Goeritz», sin autor, *El Occidental*, 17 de enero de 1950.

3 «Usted Dirá», sin autor, *El Sol de Guadalajara*, 17 de enero de 1950.

obras de artistas europeos que eran toda una novedad, ya que ni en la Ciudad de México se habían visto. Así, los desconcertados tapatíos tuvieron oportunidad de ver gráfica, pinturas y dibujos de Kandinsky, Klee, Henry Moore, Arshile Gorky, Miró, Picasso y Ángel Ferrant, entre otros, así como de Rufino Tamayo y algunos artistas radicados en la ciudad que tenían propuestas consideradas modernas, como Tomás Coffeen, Alfredo Navarro España y Chucho Reyes Ferreira.

La gran actividad cultural que el alemán y sus amigos y socios en las galerías Arquítac y Camarauz desplegaron desde finales de 1949 y hasta 1952 contribuyó a despertar a la ciudad de su modorra. Particularmente 1950 fue un gran año para el ambiente artístico local, pues además de las galerías mencionadas, estaba la galería del periódico *El Occidental*, donde se exhibían primordialmente obras de los artistas locales. Fue tal el despliegue de actividades culturales, que Alfredo Leal Cortés escribió en la revista *Ariel* que las exposiciones durante ese año alcanzaron un promedio de una cada doce días, mientras que en 1951 descendieron drásticamente y sólo hubo 11 en todo el año.⁴ Sin embargo, el balance que algunos articulistas hicieron de las exposiciones efectuadas en 1950 no fue del todo grato. J. M. Ramírez F. publicó en la sección «Opiniones Ajenas», del periódico *El Occidental*, un largo texto con el significativo encabezado: «¿Labor cultural o malinchismo?» El autor admite que en un solo año —1950— se logró realizar muchas actividades con el fin de elevar el nivel artístico y cultural de la ciudad. Menciona que a principios de ese año se empezó a hablar de pintura y de talleres de arte, pero que al mismo tiempo llegaron de fuera «fuerzas extrañas para la ciudad», que «valiéndose de influencias, pretendieron dominar la situación y aprovechar la incipiente formación de una cultura artística [...]». Para J. M. Ramírez, en ese 1950 fue el movimiento artístico cien por ciento tapatío el que empezó a despertar a la sociedad de su marasmo y letargo, y del arte europeo sólo se empezó a hablar por mera curiosidad y por la sed de aprender. Con esas motivaciones se acercó el autor a las exposiciones de «arte europeo» que Goeritz organizó en las galerías Arquítac y Camarauz; vio la obra de Henry Moore, Ángel Ferrant, Picasso y Klee, y esto le llevó a preguntarse:

4 Alfredo Leal Cortés, «Artes Plásticas», en *Ariel*, núm. 7, enero de 1952.

¿Esta pintura de la moderna Escuela de París perdurará como la escuela clásica romana o la moderna mexicana? ¿Esta pintura, si así la podemos llamar, que se basa en que sólo debe tener el cuadro un solo plano y prescindir de trucos (los trucos son las demás dimensiones, perspectiva, volumen, etc.) responde a la necesidad de expresión de los sentimientos? ¿No hay en esa limitación precisamente un impedimento para ser entendidos por las mayorías y no es mayor el valor de una obra de arte, en cuanto es mayor también el número de personas que la sienten?⁵

El autor agrega que para encontrar respuestas a sus interrogantes se acercó a personas familiarizadas con el arte europeo, quienes le respondieron que esa obra «no la comprendemos por falta de preparación». Entonces lanzó otras preguntas que resultan significativas en cuanto que revelan un fondo xenófobo: «Bueno, señores, ¿se quiere elevar el nivel artístico de Guadalajara, y se trae pintura extranjera y se trae a pintores extranjeros para que la hagan y enseñen a un grupo? ¿Eso es hacer verdadera labor por la cultura del pueblo? ¿Eso es orientar al artista, al pintor tapatío, para que se encuentre a sí mismo?». En su opinión, al finalizar 1950 el resultado fue «agrio», pues se generó un «movimiento pictórico de experimentación» por personas que trataban de «rebajar el valor de la pintura mexicana», y algunas galerías preferían traer obra de artistas extranjeros antes que exhibir a los pintores mexicanos. Según el autor, era un grupo de «malinchistas» el que apoyaba el arte de los extranjeros y sólo buscaba la resonancia internacional, «sin fijarse si conducen a los artistas tapatíos por caminos errados, ni si desorientan al pueblo que ya no sabe siquiera si sus artistas mexicanos son grandes artistas, o si sus obras modernas son grandes obras». Considera lamentable que las galerías y escuelas se pongan «deliberadamente al servicio de europeos», y que apoyen «teorías que no pueden encontrar eco en el alma de los mexicanos»; asimismo, lamenta que «esa clase de gente» —se refiere a quienes manejaban las galerías y a los que simpatizaban con las propuestas novedosas—, que antes aclamaba a los artistas mexicanos, ahora los veía inferiores «a los históricos pintores de Europa». Finalmente, invita a «luchar» contra todo eso

5 «¿Labor cultural o malinchismo?», de J. M. Ramírez F., en *El Occidental*, 27 de enero de 1951.

para que así se pudiera hacer pintura mexicana contemporánea, y no terminar «dominados».⁶

Días después de la aparición del artículo de J. M. Ramírez, se publicó en el mismo periódico un texto firmado por Pedro M. Rivas Salmón que no sólo apoya lo expresado por aquél, sino que cuestiona directamente a los artistas estadounidenses, entre ellos a Coffeen, por supuesto, y a Goeritz, así como a quienes los contrataron para impartir clases. Este autor afirma que «Lo extranjero ha llegado a ser un ídolo, y esta malhadada idolatría tan perjudicial para nuestras esencias ha cundido por todo el país». Pone como ejemplo el que «a un profesor importado allende los mares, o cobijado con la bandera estrellada, se le paga en México mucho mejor que a un profesor mexicano». Luego duda de la calidad de la pintura de Goeritz, la que califica como «capricho de la abstracción desplazada». Señala que la abstracción sólo puede ser operada por la inteligencia, por tanto «La inteligencia, a su vez, no puede menos que despreciar una pintura que no le trae, ni directa ni indirectamente, mensaje alguno». Además de percibir en una obra de Goeritz sólo un manchón de tinta que pudo haber hecho un niño de kínder reprendido por ello, sugiere con mordacidad que la próxima exposición de Mathias la haga en el Hospicio (Cabañas), «ya que entre los niños se hallará en su medio».⁷

No fueron éstas las únicas expresiones xenófobas que se manifestaron públicamente. Durante una sesión del Consejo Universitario, celebrada el 28 de septiembre de 1953, en la que, entre otras cosas, se discutiría la reorganización de la Escuela de Artes y Letras, el pintor Jorge Martínez —que sería designado director de la que en adelante se llamaría Escuela de Artes Plásticas— expresó su inconformidad porque se estaban «dando títulos de Maestros en Artes Plásticas, especialmente para los Veteranos de Corea, y que ahora se tiene

⁶ *Idem.*

⁷ «Malinchismo en la pintura», de Pedro M. Rivas Salmón, en *El Occidental*, 30 de enero de 1951. Hay que observar que cuando menciona al profesor «cobijado con la bandera estrellada» alude a Estados Unidos; ¿acaso se referiría a Coffeen? Por otra parte, sin quererlo fue profético, pues buena parte de la obra y el archivo de Goeritz están ahora bajo el resguardo del Instituto Cultural Cabañas, el antiguo hospicio.

que partir de la base de formar Pintores de México».⁸ Tomás Coffeen justamente ese año había recibido su título de Maestro de Artes en Pintura, y poco tiempo después se incorporaría a la planta de profesores de la reformada escuela, no sin enfrentar algunas oposiciones. Ex alumnos de pintura recuerdan que en algunas paredes del plantel —principalmente en los sanitarios— frecuentemente aparecía, en los años sesenta, la leyenda «Yankee go Home»; y si Coffeen era el único estadounidense que había en esa dependencia universitaria, sospechan que el mensaje iba dirigido a él.

En los tres casos presentados queda claro que un sector conservador de la sociedad tapatía rechazaba a los artistas extranjeros y su obra, la que consideraba infantil e incomprensible, y se pronunciaba por una defensa a ultranza de la «pintura mexicana». La enseñanza de las artes, así como la producción artística y su exhibición debían ser primordialmente de y para los mexicanos. Y si bien veían en un principio el arte de los extraños como una curiosidad, temían que el «abstraccionismo» arraigara y cundiera entre los artistas locales, que debían ser resguardados de tales perversiones estéticas. Había, pues, la idea de preservar lo «nuestro», lo propio, y protegerlo de enemigos que venían de fuera, apoyados por malos mexicanos que estaban traicionando su esencia nacional y patriótica.

Pierre Bourdieu señala que es bastante tonto decir que la gente del pueblo «no quiere el arte moderno», porque nada se había hecho para desarrollar en la gente lo que el sociólogo francés llama la «libido artística, el amor al arte, la necesidad del arte, que es una construcción social, un producto de la educación».⁹ No sólo no se había hecho lo suficiente —pues la Escuela de Artes Plásticas se estaba reestructurando sólo en el plano administrativo— sino que se obstruía la exhibición de novedosas expresiones artísticas mediante la condena

⁸ Acta del Consejo Universitario, Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo Histórico, acta 196. En esta expresión de Martínez aparece un equívoco muy común en diversas fuentes de la época que mencionan a los «veteranos de Corea», cuando esa guerra tuvo lugar entre 1950 y 1953. En realidad, los estadounidenses que llegaron a instalarse en Guadalajara y Chapala eran veteranos de la Segunda Guerra Mundial, como era el caso de Coffeen.

⁹ «Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada», en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, de Pierre Bourdieu. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2011, p. 32.

y la descalificación. Pese a ello, los artistas extranjeros sembraron la inquietud en algunos espíritus inquietos y rebeldes, que vieron la oportunidad de abrirse a un arte sin fronteras, a la modernidad.

Uno de esos espíritus fue Emmanuel Carballo, quien se jactaba de haber organizado en el patio de su casa, en 1950, la primera exposición de escultura abstracta en el país. Así lo consignó en sus memorias: «Con esta exposición mostramos, antes que cualquier otra persona, que la Escuela Mexicana de Pintura era únicamente un formidable recuerdo del pasado, y que los nuevos caminos de la plástica exigían la pluralidad de tendencias estéticas y no aceptaban la intransigencia resumida en aquella frase de Siqueiros que llegó a ser célebre: “No hay más ruta que la nuestra”». ¹⁰ Esto le valió, a él y a su grupo, ser acusados por Henrique González Casanova de ser agentes de la CIA y malos mexicanos. Incluso Emmanuel Palacios le escribió para advertirle sobre la supuesta desviación estética en que estaban incurriendo: «Así también puedo decirle que me preocupa el desvío, la desorientación a que están llevando a la gente de Guadalajara en materia de artes plásticas concediendo una equivocada significación a la pintura abstracta, en la cual parece que ustedes consideran a Goeritz, aún más equivocadamente, como su más relevante figura». ¹¹ Sin embargo, Carballo admitió que Goeritz «nos enseñó a mirar las artes visuales con otros ojos, menos nacionalistas y más universales». ¹² Por otra parte, cabe mencionar que el suplemento de artes plásticas *Ariel* surgió inspirado en las publicaciones que había hecho Mathias Goeritz en la Escuela de Arquitectura y para las galerías Arquitac y Camarauz, e incluso el propio artista alemán les brindó asesoría editorial, según lo refirió Carballo; de manera que también en el ámbito editorial se sintió la influencia de Goeritz.

En efecto, poco antes de la llegada de Mathias a México había muerto José Clemente Orozco, y en enero de 1950 la Escuela de Arquitectura organizó un homenaje en memoria del muralista, para lo cual se publicó un folleto diseñado por Goeritz que contenía textos de Ignacio Díaz Morales, José Ruiz Medrano, Humberto Ponce

¹⁰ *Ya nada es igual. Memorias (1929-1953)*, de Emmanuel Carballo. Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 211.

¹¹ *Ibid.*, p. 212.

¹² *Ibid.*, p. 167.

Adame y del propio Mathias, entre otros. La publicación resultó atractiva y novedosa. Fernando González Gortázar reconoce la aportación que éste hizo al diseño gráfico de México, pues «con él llega el rigor de la Bauhaus, y especialmente la influencia de Herbert Bayer y su propuesta de emplear tan sólo letras minúsculas. Se trata de un diseño de estirpe racionalista, cargado de aires constructivistas y suprematistas, de gran armonía y claridad visuales, organizado con una exactitud rotunda y sólidamente construido». ¹³ González Gortázar asegura que las publicaciones diseñadas por Goeritz forman parte importante de la historia del diseño gráfico del país. Y como ya se comentó líneas atrás, la revista *Ariel* acusó esa influencia a partir de su segunda época, iniciada en 1950.

En 1951, sólo dos años después de su llegada, Goeritz experimentó el rechazo de su obra de una manera más palpable y radical. Pintó, por encargo, un mural sobre tela, en blanco y negro, que representaba la silueta de Guadalajara de día y de noche y que fue instalado detrás de la barra del Casino Guadalajara; el arquitecto Julio de la Peña colocó ahí mismo dos de las primeras esculturas de Goeritz: «Los amantes» y «Animal». La reacción de los socios ante estas obras fue furibunda. De la Peña recordaba que los socios del casino le mentaban la madre y exclamaban: «¡Quiten eso de aquí, ve nomás que horror! No habían visto nada similar». ¹⁴ El arquitecto de inmediato las retiró, y después se llevó también el mural, que tampoco gustó. La revista *Ariel* consignó el hecho mediante una pequeña nota firmada por las siglas S. P. (Salustio Pérez, seudónimo utilizado por Emmanuel Carballo): «Se ha quitado del Casino Guadalajara la pintura mural de MATHIAS GOERITZ. Desde hace tiempo había protestas furibundas por parte de algunos miembros del casino, que se sentían ofendidos por la pintura. De esta manera termina la historia del primer mural abstracto que se realizó en Guadalajara». ¹⁵ El historiador de arte Francisco Reyes Palma describe cómo estaba realizado

¹³ *Mathias Goeritz en Guadalajara*, de Fernando González Gortázar. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991, p. 14.

¹⁴ *La fundación de un sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara*, de Fernando González Gortázar. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1995 p. 255. El mural estuvo en poder de Julio de la Peña y finalmente desapareció.

¹⁵ «Casos y cosas», de S. P. Suplemento de artes plásticas de la revista *Ariel*, segunda época, núm. 4, octubre de 1951.

el mural y confirma que se ignoraban los códigos para leerlo. Escribe que Goeritz hizo una «transcripción caligráfica del paisaje diurno y nocturno de la capital tapatía [...] creó una representación a partir de trazos cruzados que el espectador, carente de código de lectura, identificaba con el engaño visual, de lo cual derivó una andanada de “protestas furibundas” y el retiro de ese “primer mural abstracto”. Hasta la Ciudad de México llegó el escándalo y el crítico¹⁶ entonces más proclive al realismo social comentó acerca de lo pueril de esa vía muralística, por no decir ridícula».¹⁷

Por ese tiempo, el gobierno del estado había adquirido la casa-taller que José Clemente Orozco había construido en Guadalajara y había decidido convertirla en museo en su honor, cuya dirección estaría a cargo de Lola Vidrio. Para inaugurarla, se preparó una exposición con obras de Orozco bajo la coordinación de Fernando Gamboa. Goeritz, que había realizado una escultura en madera en la que los lentes y el brazo derecho levantado sintetizaban los rasgos esenciales de Orozco, pretendió colocar la pieza dentro del museo y así contribuir al homenaje. Fernando Gamboa le explicó que no podía dejar la escultura porque la exposición era sólo de obras de Orozco. Goeritz se disculpó con la viuda de Orozco por el malentendido, y ella le respondió que no se preocupara, que ya Fernando Gamboa le había explicado a él por qué no se aceptó la escultura.¹⁸ Posteriormente, Goeritz decidió regalar la obra a la Universidad de Guadalajara; se la ofreció al rector, Jorge Matute Remus, quien decidió colocarla en el Paraninfo, frente a los murales de Orozco, lo que causó la indignación de un grupo de estudiantes de leyes que hacían teatro, quienes subrepticamente la retiraron y la escondieron en una cochera, con el apoyo de Juan Víctor Arauz. Al desatarse el escándalo de la desaparición de la escultura, Arauz negoció con el rector su devolución a condición de que no se volviera a colocar junto a los murales de Orozco, ya que él y los inconformes consideraban que esa obra denigraba la

16 Se trata de Antonio Rodríguez, quien escribía crítica de arte en *El Nacional*.

17 «Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura», de Francisco Reyes Palma, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, de Issa Ma. Benítez Dueñas (coordinadora). Conaculta / Curare, México, 2004, tomo IV, p. 196.

18 Carta de Margarita Valladares de Orozco a Mathias Goeritz, 22 de diciembre de 1951, Archivo Mathias Goeritz del Instituto Cultural Cabañas.

imagen del muralista. Las confesiones sobre este episodio que Arauz le confió a Fernando González Gortázar apuntan a que el instigador de estos hechos fue el propio Juan Víctor Arauz, pues no sólo no gustaba de la obra del alemán, sino que tuvieron fricciones y discrepancias cuando ambos manejaban la galería José María Estrada. Arauz dijo años después que para Goeritz el escándalo resultó una buena publicidad, y que no le dio mayor importancia al asunto. Aunque Arauz reconocía que Goeritz era muy bueno en el diseño editorial, como artista no le concedía mayor valor, pues aseguraba que algunas pinturas en papel las metía en la regadera para que tomaran formas caprichosas, y que sus esculturas más bien eran obra de Romualdo de la Cruz, un tallador que Mathias contrató para que le ayudara; además de que lo calificaba como un tipo «falso».¹⁹

Este emblemático episodio refleja el grado de intolerancia al que se llegó en los años cincuenta contra obras que no eran comprendidas debido a su factura, alejada del realismo al que el público estaba acostumbrado, y sobre todo el ingrediente xenófobo que lo acompañaba. Así, durante toda la segunda mitad del siglo xx, e incluso hasta nuestros días, figurativistas contra abstractos —o tradicionalistas contra innovadores— mantendrían una constante lucha en defensa de sus posturas estéticas e incluso ideológicas.

Como bien lo observa Carlos Ashida: «De la permanente tensión que se da entre estas dos posiciones, proviene una buena parte de la energía que anima la producción artística en Jalisco».²⁰ Efectivamente, poco a poco surgieron pintores y escultores que adoptarían los nuevos lenguajes plásticos. Mencionemos, en pintura, a Ramiro Torreblanca, Gustavo Aranguren, Héctor Navarro y Javier Arévalo, entre otros, y en escultura —bajo las enseñanzas de Olivier Seguin— a Estanislao Contreras, Ramón Villalobos Tijelino, Enrique Rico y Dolores Ortiz. Con la formación del grupo del Centro de Arte Moderno a principios de los años setenta, se instalaría el arte abstracto como corriente que dominaría la escena local durante poco más de una década, hasta que hizo su aparición el grupo de Los Vitalistas, en los años ochenta, que reclamaría la vuelta al figurativismo •

19 Fernando González Gortázar, en *Mathias Goeritz en...*, p. 74.

20 Carlos Ashida, «Asimétrica», en *Asimétrica, afinidades y discrepancias. Acciones artísticas colectivas* (catálogo). Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, 2008, p. 14.

¿Dónde está tu aguijón?

NADIA SALAS

Te esfuerzas por dominarte, por reprimir las lágrimas. La abrazas, en un intento no de consolarla sino de protegerla. No dices nada. Te apartas evadiendo esos ojos líquidos, hirientes, de tu abuela. Ves la carroza funeraria estacionarse. Contrasta con los mantelillos rosa-verde-rojo que adornan festivamente los bordes de la pequeña capilla. Al parecer, la muerte la sorprendió como sorprendió a todos la noche anterior. Te preguntas cuándo fue la última vez que hablaste con él. Tres semanas. Recién habías llegado de algún lugar y aparcado el auto. ¿Dónde estuviste? *No tienes la certeza*. El viejo estaba parado junto a la puerta ocultando la calvicie bajo un sombrero de hoja de palma. Seguro habría terminado con un «argentino», sacándole el humo y la ceniza. Te habló y apenas lo escuchaste pero hizo una señal para que te acercaras. Sólo quería saludarte. ¿Fue eso? Mientras esperan en el atrio a que introduzcan el féretro, diriges la mirada al sacerdote. Te percatas de ello cuando una señora con mantilla de encaje negro sobre su cabeza, se acerca y le besa la mano con enajenada fe. Un hombre caucásico, tez rojiza y estatura alta; ojos azules, frente recta, nariz estrecha, larga. Sostiene una maleta rígida color azul que lo acompaña dentro de la iglesia. Sigues sus pasos con la mirada. La puerta descubierta deja ver cómo se pone la túnica, el cíngulo y la estola sobre su ropa. La imagen se plasma en tu mente. Nadie más lo observa. Sólo tú estás ahí, al acecho, detrás del marco de madera oscura, mirando absorta la desnudez de sus devociones. Mientras se cubre con los hábitos parece no tener ninguna comunión con Dios, ningún sacramento. Ahora está

tan cerca como tú de la Ascensión. Buscas algún rasgo que te una a él, un gesto, un lunar, una duda, tratando de establecer algún vínculo. ¿Por qué estaremos tan deseosos de establecer vínculos? Entras al tiempo que los demás. Te sientas junto a tu padre entre los rostros familiares. Detrás de ti están los otros rostros, envejecidos rostros que tu memoria de la infancia no olvidó. Agrietados, al igual que las paredes blancas de la iglesia. Desesperanzados, como la figura del Cristo petrificado en la cruz de leño frente a tus ojos. El sacerdote comienza a preparar los objetos de la liturgia antes de iniciar el sermón. Observas sus manos sosteniendo la Biblia. Desde tu lugar, en el banquillo desgastado, puedes ver que ha hecho anotaciones con una caligrafía en rojo que contiene su credo, su culto, sus fervientes notas. Escuchas su voz al citar algunos versículos: «Por eso dices: despierta, tú que duermes, levántate entre los muertos...». Su mala lectura y acento lo delatan: es extranjero. Te distraes observando el féretro; está abierto mostrando el torso de un cuerpo sin respiración, sin aliento, sin nada. Tu oído se agudiza al escuchar una frase. El sacerdote te habla a ti, sólo a ti, dice esas palabras: «Muerte, ¿dónde está tu aguijón?» Aclara y dice: «Muerte, ¿dónde está tu victoria?». La haces tuya palabra por palabra. Imaginas a la muerte indefensa. Una niña con vestido de holanes negros que sonríe dulcemente, y luego, la sonrisa se transforma. Sus dientes se vuelven mordaces. La niña es una fiera, es una hiena, es una asesina. La mirada regañona de esa pálida señora de nariz aguzada te interrumpe. ¿Por qué no sigue los salmos? Parece preguntarse. Frunce los labios y se vuelve rezando por la salvación del muerto, por la salvación de sí misma, por la salvación del muerto y la suya. Los ves a todos rezar por un cadáver, y por ellos; «Ruega por nosotros», «por nosotros». Rezando sin entendimiento, reunidos por una colérica fe, repitiendo, repitiendo. Te aterrorizas porque el ambiente se vuelve más lóbrego, un teatro oscuro de marionetas encarnadas. ¿Lo comprenderán? ¿Comprenderán el credo impuesto? ¿Lo comprendería él?

El sacerdote termina el sermón. Otro espectáculo comienza con música de guitarras «Es mi cuerpo, tomad y comed; es mi sangre, tomad y bebed». Se forman y todos parecen ansiosos de recibir aquello. Los

niños, los adultos, las culpas. Ansiosos, como si el banquete espiritual no fuera insípido. Abandonas la iglesia antes de que el espectáculo termine. Nuevamente te estorba esa sensación. No te has despedido. Caminas con lentitud, y tratas inútilmente de recordar cuándo estuviste en ese lugar por última vez. No lo recuerdas. Las remotas casas del ejido son las mismas casas añosas, nada cambió. El panteón está a veinte minutos; lo escuchaste decir a la vieja devota del cura. Subes al auto un poco melancólica. No has llorado. Llorar durante el deceso es inútil, se llora después, en la ausencia. El automóvil se pone en marcha. Es diciembre. Es invierno. El plántago, la malva y demás plantas silvestres perecieron el mes pasado. Casi todo está seco. El paisaje árido es el mismo ahí afuera, y en el rostro de cada hombre y mujer dentro de la iglesia. *Desolador*, musitas. Otra vez estás frente a esa enervante camilla de hospital, tomando la mano de tu abuelo; él, tendido, intentando reconocerte. Ajeno a ti, a la vida, a todo. El panteón comienza a verse después de pasar un terreno boscoso. Las flores de cementerio que debieron dejar en noviembre, aún no se marchitan del todo. Llegan a la fosa dispuesta de arcilla. El frío quema la cara. Algunas de las personas comienzan a despedirse ordenadamente, uno por uno. No soportas los sollozos ni las lágrimas repugnantes de los hipócritas. Caminas, acercándote hacia tu padre. No está muy cerca del féretro, está recargado en un árbol. Hacía mucho no le veías el rostro afligido. Tu padre entregando a su padre a una siniestra promesa. Junto a él, una de tus tías sostiene el brazo de tu abuela. Evades esos ojos lastimeros. Te alejas hasta quedar a pocos metros de un par de señores que están conversando mientras fuman. No dejas de observar el féretro. De nuevo te invade esa sensación, no te has despedido. Comienzas a sentirte ansiosa, quieres fumar pero olvidaste tus cigarrillos.

Esa sensación te acompañó desde anoche. Hermetismo.
Tienes que hacerlo. Tienes que despedirte.

Ahora, hazlo ahora ●

López Velarde: poesía que no decae

Entrevista con Martha Canfield

FERNANDO FERNÁNDEZ

ESTOS DÍAS empieza a circular *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*. A pesar de ser uno de los libros más intensos y agudos que se han escrito sobre la obra del poeta zacatecano, nunca había sido publicado en México y es prácticamente desconocido entre los expertos en el tema. Su autora, la poeta y profesora universitaria Martha Canfield, nacida en Uruguay en 1949 y radicada en Florencia, Italia, desde 1977, es una conocida especialista en la obra de algunos autores hispanoamericanos, como Jorge Eduardo Eielson y Álvaro Mutis. Hace unos meses ganó el premio Ramón López Velarde por aquel estudio, que se publicó por vez primera y única hace casi treinta y cinco años en Italia, por cierto en lengua española, como parte de las ediciones de la Facoltà di Magistero de la Universidad de Florencia. El Instituto Zacatecano de Cultura y la revista de poesía *La Otra* ponen por fin remedio a esa omisión del ámbito velardiano mexicano publicando el libro, acompañado de un prólogo de quien esto escribe. Cuando trabajaba en mi texto introductorio le hice algunas preguntas a la autora por correo electrónico; esta entrevista está armada a partir de sus respuestas.

¿Cómo llegaste a López Velarde y cómo y en qué circunstancias decidiste trabajar su poesía?

Todo empezó en un seminario de mi viejo y querido profesor Oreste Macrí en la Universidad de Florencia. Éramos unos diez alumnos, no más, y todas las semanas cada uno de nosotros debía presentar a un autor ubicado entre modernismo y vanguardias y analizar su obra en base a la metodología propuesta por él, en la que había sobre todo

contexto histórico y análisis estilístico y métrico. Yo pensé en López Velarde, como autor en un punto de transición entre modernismo y posmodernismo. Me pareció que su obra se prestaba a una disección despiadada, como las que hacía Macrí, y que eso todavía no se había hecho. Lo propuse en unas tres clases seguidas, y ya desde la primera el profesor me dijo que ese trabajo merecía ser desarrollado y publicado. Y así empecé a escribir el libro.

¿Cuáles son las principales enseñanzas que te dejó tu trabajo al lado de Macrí?

Oreste Macrí fue mi verdadero maestro. Creo que lo que aprendí de él no tiene límites; me abrió caminos, me iluminó, me estimuló. Te cuento que incluso después de que se jubiló, yo lo visitaba regularmente (y lo hice hasta su muerte). Ya nos veíamos todas las semanas, el día jueves, en lo que él llamaba con un término español «la tertulia»; era un lindo grupo de escritores y profesores y nos encontrábamos en la librería Seeber a eso de las seis de la tarde, para ver las novedades, y de ahí nos íbamos al Café Doney —un café famoso en la misma calle Tornabuoni donde estaba la librería—, y allí nos tomábamos un aperitivo y nos quedábamos de charla hasta las siete treinta, ocho de la noche, hablando de todo un poco. La tertulia había nacido en tiempos remotos, cuando Eugenio Montale vivía en Florencia y era director del Gabinete Vieusseux (antes de que lo echaran por no querer inscribirse al partido fascista) y Macrí era un joven estudioso que se había trasladado a Florencia desde la Puglia, de donde era originario; los miembros históricos de la tertulia eran los grandes poetas florentinos Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, a los que luego se agregaron otros profesores y escritores. Cuando Macrí me invitó a participar en esas reuniones yo me sentí muy honrada, como comprenderás, y no falté un solo jueves. Allí pude conocer de cerca a Luzi, a Bigongiari, entrar en confianza con estos escritores, leer poemas en borrador, asistir a discusiones que hoy podrían considerarse históricas... Pero con Macrí había una relación muy profunda, de maestro a alumna, casi de padre a hija. Y yo iba también a su casa, y cada vez que escribía algo, lo primero que hacía era hacérselo leer y esperar con ansia sus comentarios, que él no se demoraba en pasarme. Un día me dijo algo que no puedo olvidar: me llamó «su única verdadera alumna».

Las referencias para el desarrollo de tu estudio sobre López Velarde (algunas: Bachelard, Freud, Bataille) ¿serían otras si lo emprendieras el día de hoy?

Lo que yo he aprendido de la mente humana leyendo a Freud, a Jung y a algunos de sus mejores discípulos, como Norman O. Brown, por ejemplo, es definitivo y no tiene pérdida. Y lo mismo puedo decir sobre lo que he aprendido a través de algunos teóricos de la literatura como Bachelard, Bataille o Todorov. Creo que no podré liberarme nunca más de la influencia que me han dejado.

¿Sigue siendo útil la crítica literaria que trabaja a partir del psicoanálisis, como lo fue para ti al aproximarte a López Velarde? ¿Es posible usar ese método de trabajo treinta y cinco años después de que lo usaste tú?

Ya cuando escribí el libro sobre López Velarde no había una adhesión absoluta a la crítica psicoanalítica de la literatura. Incluso —creo que lo digo en el libro— yo misma quise servirme de las teorías de Bachelard para ciertas interpretaciones y para la aclaración de ciertos símbolos, a pesar de que Bachelard era muy contrario a la lectura freudiana. Pero entonces consideré que la crítica literaria puede y debe servirse de todos los métodos posibles, sin asumir una línea única de interpretación. La obra es abierta, como ha enseñado Umberto Eco, y por tanto también la crítica lo debe ser. El psicoanálisis nos ha revelado pliegues y sombras de nuestra psiquis, y no tomarlo en cuenta es perder un instrumento fundamental. Ciertamente Freud fue rígido en ciertos conceptos y luego otras escuelas lo moderaron o modificaron, empezando por Jung, en quien también me he inspirado en otros estudios literarios. Sigo pensando que lo importante es proveerse de la mayor cantidad de armas posibles para «desarmar» la obra literaria y poder hurgar entre líneas. Sólo así podemos llegar a descifrar el mundo que se esconde detrás de una composición.

La obra es abierta, como ha enseñado Umberto Eco, y por tanto también la crítica lo debe ser.

¿De dónde proviene el concepto de «matria» que utilizas para describir la provincia velardiana, y que, según explicas, se confunde en López Velarde con la idea misma de mujer?

Más que con la idea de mujer es con la idea de madre, y por tanto también de mujer, de lo femenino. En «La suave patria» describe a México como una tierra cálida, protectora y generosa, que él mismo define «impecable y diamantina», dos adjetivos que ha usado muchas veces para referirse a Fuensanta y a las provincianas. México, la «suave patria», se configura en la imaginación de López Velarde de manera femenina, no masculina. Eso me hizo pensar en el concepto de «matria» (como figura materna) por oposición a *patria* (como figura paterna), en el sentido en que lo proponía Sergio Salvi, un historiador florentino, en varios de sus libros de finales de los años setenta. Yo había leído, en la época en que estaba estudiando a López Velarde, algunos de estos trabajos: *Le nazioni proibite*, del 73; *Le lingue tagliate*, del 75, y sobre todo *Patria e Matria*, del 78. En este último, Salvi explicaba cómo todos tenemos una nacionalidad y pertenecemos a un Estado, pero no siempre ambos conceptos coinciden. El Estado o Patria está ligado al poder central, mientras que la nacionalidad es algo más complejo que tiene que ver con la lengua, las tradiciones, la historia. Salvi analiza muy claramente el problema de «las lenguas cortadas» en España, donde el Estado ha impuesto una lengua oficial, el castellano, que sofoca las lenguas de varias nacionalidades existentes dentro del territorio, o sea la vasca, la catalana y la gallega. Entonces contraponen al Estado, que es la Patria, la nacionalidad que llama Matria, con una palabra inventada pero sumamente expresiva. Creo que López Velarde había intuido la existencia de estos conceptos contrapuestos y oponía el poder central de la Ciudad de México a la nacionalidad zacatecana, así como contraponía el oro de los cultivos y de las minas, don divino, al negro petróleo, siniestro regalo del diablo. Por lo mismo le fascinaba la historia de la región de Provençe en Francia y su relación con el poder central y opresivo —el Estado francés—, pero al mismo tiempo la literatura que reivindicaba una nacionalidad, una lengua, una historia. Él conocía perfectamente el movimiento felibrista y la obra de Frédéric Mistral. Por eso llama «Mireyas» a las provincianas de su tierra, como la protagonista del poema de Mistral. El dolor de López Velarde nacía de la impresión de que el alma provincial estaba muriendo, como sus «provincianas mártires».

¿Ha cambiado tu apreciación de López Velarde en estos años, los treinta y cinco que han pasado desde que publicaste La provincia inmutable?

No, no ha cambiado. Al contrario. Creo que es un poeta que quedará en la memoria de los tiempos futuros. Su poesía no decae.

No encuentro alusiones a tu estudio en la gran edición de las Obras de López Velarde, cosa que llama la atención porque José Luis Martínez no dejaba pasar ningún hecho de importancia que tuviera que ver con el poeta al que editó con tanto celo. ¿Estoy en lo correcto o estoy buscando mal?

Yo creo que José Luis Martínez no llegó a conocer mi libro. Yo obviamente quise mandárselo cuando salió, pero quién sabe si le llegaría, en aquella época en que había que confiarse en un servicio de correo que muy a menudo era deficiente. Allen W. Phillips sí recibió mi libro y lo leyó y me escribió una carta muy amable y elogiosa que conservo. Pero, que yo sepa, no publicó nada al respecto.

¿Hubo en México reacciones (reseñas, comentarios, propuestas de entrevistas, crítica), al aparecer tu libro en 1981?

Yo envié por correo el libro a algunas personas que conocía o de las que tenía referencias profesionales. En aquella época no existía internet y todo se hacía por correo, o sea que las comunicaciones eran muy lentas y trabajosas. De todos modos recibí comentarios muy elogiosos de parte de José Emilio Pacheco, que siempre me siguió repitiendo que había hecho un excelente trabajo y se asombraba de que yo, sin ser mexicana y sin haber estado en México (de hecho entonces todavía no conocía México), hubiera podido entrar de esa manera tan honda —decía él— en el mundo y en el alma de López Velarde. Para mí su juicio fue siempre un gran estímulo, un verdadero regalo de la vida. Luego recibí comentarios positivos de Allen W. Phillips y otros, de los que tengo cartas, eso sí, pero ninguna reseña. La verdad es que el libro se difundió sobre todo en Italia y permaneció todos estos años como un estudio reservado a pocos expertos del sector.

¿Has releído tu libro? ¿Qué impresión te queda al hacerlo?

Pues sí he releído el libro. Sobre todo ahora, que se va a publicar en México. Y mi impresión es que su valor —y mira que lo que digo es en realidad objetivo, porque los muchos años transcurridos me han separado de ese trabajo y lo he vuelto a leer como si fuera de otra

persona— va más allá del tiempo en que se escribió o de la bibliografía actualizada o anticuada. Mi análisis es estilístico y psicoanalítico y eso no se encuentra en otros trabajos sobre López Velarde, y creo que las conclusiones que saco tienen un rigor científico que las mantiene válidas.

¿Has estado al tanto de los nuevos libros sobre el tema, digamos desde que apareció la correspondencia con Eduardo J. Correa, que incluye cartas y poemas inéditos, en 1990? Si sí, ¿cómo te has relacionado con ellos? ¿Cambian, o siquiera matizan, tus principales apreciaciones?

Me he comprado todo (al menos eso creo) lo que ha salido sobre López Velarde después escribí mi libro, en varios viajes a México (adonde, como tú sabes, en los últimos años estoy viajando regularmente al menos una vez por año). He leído con gran interés, pero no he podido volver a ocuparme directamente del tema. Otros mil trabajos se han interpuesto entre mi querido jerezano y yo; y no sólo trabajos. Con los años se fueron intensificando ciertas amistades literarias que me han incitado a estudiar y a traducir a varios autores hispanoamericanos, empezando por los que yo llamo «mi santísima Trinidad», o sea Álvaro Mutis, Mario Benedetti y Jorge Eduardo Eielson. De este último luego quedé como heredera universal y fundé un Centro de Estudios con su nombre en Florencia, y eso me ha llevado a hacer varias exposiciones de su obra artística y a publicar varios libros dedicados a él, así como también a Vargas Llosa, directamente vinculado a este Centro. En cambio, hubiera querido publicar en italiano a López Velarde, pero a pesar del interés mostrado en algún momento por la editorial Einaudi luego no se concretizó nada y el proyecto quedó en cero. En cambio, he publicado a muchos otros autores, incluso mexicanos, como José Gorostiza, Alejandro Rossi, Carmen Boullosa...



¿Hubo propuestas para publicar tu libro en México? Y si las hubo, ¿por qué las rechazaste? ¿Por qué aceptas ahora?

En realidad sí hubo propuestas. Hace ya varios años me lo propuso Marco Antonio Campos, cuando estaba vinculado al Instituto Zacatecano, y, por cierto, antes de ganarse él el premio López Velarde. La verdad es que él insistió mucho. Pero yo nunca llegué a cumplir lo que me pedía, que era poner al día el libro, o sea actualizarlo. Eso, que en un principio me pareció factible, luego me fui dando cuenta que era imposible. Leerme toda la bibliografía que ha salido en un cuarto de siglo, dejando de lado otros mil trabajos que tengo siempre entre manos, me resultó imposible. Me di cuenta de que eso hubiera sido escribir un nuevo libro. Si *La provincia inmutable* tiene algún valor, entonces está allí, en lo que se ha publicado y no tiene sentido cambiarlo.

¿No ha sido extraño para ti que se te reconozca por un trabajo que se publicó hace casi treinta y cinco años?

Más vale tarde que nunca, se dice en Italia. Pero no me sorprende, la verdad, porque sé muy bien que esos libros que se publicaban en la hermosa colección fundada y dirigida por Oreste Macrí no circulaban fuera de Italia. Los conocían los especialistas, los colegas, los profesores que los ponían en la bibliografía de ciertos cursos, y por tanto los estudiantes universitarios. Pero de ahí no pasaban. Para mí fue un honor y una alegría el comentario que hizo en su momento José Emilio Pacheco. Pero no me sorprendió que Allen W. Phillips, por ejemplo, me ignorara.

¿Cómo te explicas el escaso interés que provoca López Velarde en otros rincones del mundo hispánico, quizás especialmente España?

Creo que ahora estamos mucho más conectados en toda el área hispánica de lo que estábamos en el siglo pasado, pues a partir de los años sesenta ya hubo un gran desarrollo editorial que permitió que de un país a otro nos leyéramos y nos conociéramos y, te diría, nos reconociéramos como pertenecientes a un mismo territorio hispánico; «la patria es la lengua», decía nuestro imperecedero Octavio Paz. Sin embargo, a pesar de todo esto, existe todavía una pereza de fondo que hace que abramos nuestros horizontes menos de lo que deberíamos. Yo creo que López Velarde no se conoce bastante fuera de México y eso es una falta —diría incluso un pecado de ignorancia— de la que debemos acusar a

España y a los demás países hispanoamericanos. Creo que se deberían fomentar las ediciones de López Velarde fuera de México y también sus traducciones a otros idiomas. Yo misma me he comprometido a ocuparme de su edición en italiano y es uno de mis próximos trabajos (que asumo con sincera pasión y alegría).

¿Cómo fue tu experiencia en la tierra de López Velarde, cuando visitaste Zacatecas para recoger el premio que lleva su nombre? ¿Hay algo de la obra de Ramón que pueda percibirse todavía en los lugares en los que nació y pasó sus primeros años?

Para mí fue una experiencia hermosa y emocionante. Ver su casa, la estatua que lo reproduce al lado del aljibe, caminar por esas calles donde él estuvo, me permitió sentir su alma vibrando junto a mí. Creo además que Zacatecas no ha cambiado demasiado, por fortuna, y por lo mismo el eco de la voz de nuestro poeta se siente en esos lugares.

Tu propia obra poética, ¿qué tanto se relaciona con los autores de los que eres especialista, empezando por el propio López Velarde?

Todos ellos me han nutrido y he crecido con ellos, sin lugar a dudas. Y, de hecho, para todos ellos tengo poemas especiales, que retoman sus temas y que están especialmente dedicados. Hay un poema mío, que escribí a finales de los años ochenta y que salió publicado en 1990 en el libro *El viaje de Orfeo*, donde a partir de dos versos de *Zozobra* recreo un sentimiento de extrañamiento de mi propio yo y en definitiva de purificación, que tal vez pudo sentir también López Velarde. Los versos citados son: «el alma se licúa sobre los clavos / de su cruz»; y mi poema se llama «Después de la zozobra» •

Después de la zozobra

MARTHA CANFIELD

Se recuerda a Ramón López Velarde

I

Llueve

como si toda la fuerza

de la lluvia

estuviera en el recuerdo

No hay llanto de la tarde

Hay una media luz mojada

y el regocijo de la carne

De acá de la ventana

el confín es adentro

donde la soledad y la orilla se confunden

y el otro está a tu lado

se puede sentir casi

en el erizamiento de la piel

en el camino que se abre desde atrás

hacia esta luz mojada de la lluvia

El otro se aparece deslindando tinieblas

**No sobrecoje Llena
No lacera Acompaña
La tarde es gris y clara
y en el aire titilan las gotas cuando caen
Pero la luz sonrío
mis versos no son tristes
mi corazón no llora
el tiempo no transcurre
y en el agua que cae
la memoria parece
lavarse
disolverse
no pesar más no ser
dar una tregua
(al menos)
instalar una orilla
secreta
de este lado del vidrio
donde el otro es el mismo
en efecto
y acaso**

II

**A veces cuando llueve
“el alma se licúa sobre los clavos
de su cruz”
la cruz se desvanece
de los antiguos agujones
sólo quedan
seltas cabelleras
cuerpos dilatados
espacios ocupados de deseo
La lluvia cancela
y origina

En el aire lavado
no hay trazas de pesadumbre
o de remordimiento
Sólo la tensión de un cuerpo vivo
que al amparo nutritivo de lo húmedo
se expande
y se despliega
crece y se multiplica
se conoce en el acto mismo
de ser otro**

A diestra y siniestra*

HERNÁN BRAVO VARELA

POR LA TARDE, el discípulo bajó la escalinata del templo rumbo al jardín de arena para encontrarse con su maestro. Intrigado, se detuvo en el último escalón y siguió con los ojos al anciano monje: éste, de espaldas y empuñando una rama de cerezo, trazaba un círculo en torno a sí y, a sus costados, una línea horizontal de unos cinco palmos de longitud. El monje permaneció de pie y al interior del círculo por largo tiempo, descansando las manos en la punta de la rama, volteando hacia uno y otro extremo. El discípulo se acercó por fin al monje y le preguntó:¹

—Maestro, ¿para qué trazó esa línea?

El monje, sin volver la cabeza, respondió:

—Para recordar en dónde estoy.

—Pero si no se ha movido de su sitio...

—Justamente.

—¿Y por qué volteas cada tanto hacia la izquierda y luego hacia la derecha?

—Para recordar en dónde estoy.

—¿No fue por eso que trazó la línea?

—Justamente.

—¿Y el círculo? ¿Para qué trazó el círculo?

El discípulo, entonces, pudo percibir cómo la silueta de su maestro se borraba entre las sombras de la noche que empezaba a caer, y cómo aquella línea y aquel círculo trazados con la rama de cerezo se perdían entre las ondas del jardín de arena.

* Texto escrito como parte del catálogo *La delgada línea que divide el lado derecho del izquierdo*, exposición del artista visual, ilustrador y diseñador Alejandro Magallanes, que se presentó en la Galería MYL Arte Contemporáneo, del 18 de septiembre al 10 de noviembre de 2015.



Hasta la pubertad, confundí exitosamente la derecha y la izquierda. No sé cuántas veces habré despistado a transeúntes y conductores. De lo que estoy seguro es de que, si caminaba a solas rumbo a una plaza comercial o a casa de algún compañero de la escuela, jamás perdía la brújula. Mis familiares, los amigos y el mundo en general eran quienes ponían todo de cabeza. Semejante a las mentiras de un embustero profesional, quien debe ejercitar su memoria para no embaucarse a sí mismo, mis convenciones personales, a fuerza de insistir en ellas durante años, me funcionaban a la perfección. El asunto no consistía en saber a dónde ir, sino en dar con el nombre indicado. (Antes que una desorientación, insisto, se trataba de una dislexia). Si la izquierda universal era mi derecha íntima, eso no obstaba para indicar la vuelta correcta con la mano. Opté entonces, para evitar tediosas polémicas, por señalar en silencio la izquierda o la derecha con los dedos índices.

Aunque se tratara más de una presión colectiva que de una resolución personal, un buen día pude ubicar la derecha y la izquierda por su nombre. No es coincidencia que a dicha ubicación siguiera un primer intento por orientarme políticamente, tal y como mis amigos comenzaban a hacerlo con el fin de llevarle la contraria a sus padres. Pero, según el contrarrevolucionario Joseph de Maistre, «es más fácil dotar de sentido social a la derecha, que de sentido común a la izquierda». Y yo, tierno adolescente que carecía de ambos sentidos, que escuchaba que la meta en la vida era alcanzar «el justo medio», volví a confundirlo todo.



Más que crear al hombre, Dios creó las dicotomías que lo dividen. El Génesis está lleno de ellas: el cielo y la tierra, la luz y las tinieblas, el día y la noche, los animales marinos y las aves celestes, el hombre y la mujer... Sin embargo, «tiempo antes que el principio», había nada. Una nada que el Génesis no logra concebir, definiéndola como tierra «desordenada y vacía». Su contraparte, el todo, aparece desde el primer versículo del Viejo Testamento y sólo se verá amenazado en el Apocalipsis. La nada —ese angustiante rompecabezas para filósofos, ateos desahuciados, poetas del silencio y usuarios recreativos de ciertas drogas —es incluso, entre católicos, el consolador sinónimo del polvo al que seremos reducidos con la muerte.

Si el todo fue creado por Dios, ¿por qué no así la nada? Quizá apoyándose en la contradictoria etimología de la palabra *nada* (*res nata*, o sea, cosa nacida), Abel Martín, heterónimo de Antonio Machado, escribió una suerte de «antégenesís» en la siguiente cuarteta:

*Dijo Dios: Brote la nada.
Y alzó su mano derecha,
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la nada hecha.*

¿Qué hacía, mientras tanto, la mano izquierda de Dios?



Hermano del filósofo Ludwig, el pianista Paul Wittgenstein (1887-1961) perdió el brazo derecho durante la Primera Guerra Mundial durante un asalto por parte de las fuerzas rusas en Polonia. Lejos de abandonar la música, continuó su carrera con el ahínco que otorgan ciertas imposibilidades. Consiguió, ni más ni menos, que algunos de los mejores compositores del siglo XX escribieran para él: Serguéi Prokófiev, Maurice Ravel, Richard Strauss, Benjamin Britten, Paul Hindemith... Sin embargo, el caprichoso carácter de Wittgenstein —a fin de cuentas, hermano de un neurótico genial— dificultó o rechazó el estreno de muchas obras, argumentando incompreensión de la partitura (el caso del *Concierto para piano no. 4*, de Prokófiev) o enmendando la plana (tal y como ocurrió con el *Concierto para la mano izquierda en re mayor*, cuya orquestación fue alterada por Wittgenstein sin el conocimiento de Ravel).

Resueltas ya sus diferencias, Ravel dirigió a Wittgenstein durante el estreno de la pieza original en París. Por desgracia, al poco tiempo, el francés exhibiría los síntomas de un padecimiento neurológico que afectó progresivamente su motricidad, lenguaje y escritura, lo cual le impediría dirigir a Wittgenstein por segunda vez en Montecarlo.

«La fisiología cerebral», recuerda Michel Tournier en su breve ensayo «La derecha y la izquierda», «distingue el hemisferio derecho del hemisferio izquierdo, pero, por el entrecruzamiento de las fibras sensitivas en el bulbo raquídeo, cada hemisferio controla el lado opuesto del organismo. Así, la famosa mano derecha depende de la mitad izquierda del cerebro». Mitad izquierda de la que dependen los procesos y trastornos verbales, incluida la afasia que paralizó al diestro Ravel. La

mitad derecha del cerebro, encargada de la expresión no verbal (incluida la música), siguió rigiendo la mano izquierda del siniestro Wittgenstein.



Mi dislexia política se agudizó cuando, tras setenta años en la presidencia, el partido «de centro» integró por primera vez las filas de la oposición. Tanto la conservadora «acción nacional» como la progresista «revolución democrática» establecieron alianzas a nivel local para vencer, tierra adentro, a su mutuo adversario. Desde entonces, la derecha obtuvo la presidencia en dos periodos consecutivos, la izquierda se declaró la legítima ganadora de uno de ellos y el «centro», ahora, ha vuelto a detentarla. Como resultado de tan neurótica democracia, aquellas alianzas locales incluyen hoy al «centro» para sepultar los flamantes cacicazgos de la oposición de antaño. Los votantes actuales parecemos los espectadores de un *show* a oscuras que concluye con nuestro inesperado travestismo; portamos una medalla al mérito civil que da vueltas continuamente en nuestro pecho. Norberto Bobbio, a ese respecto, observa con escalofriante serenidad que

cuando se dice que los dos términos del binomio [derecha-izquierda] constituyen una antítesis, dando por válida esta metáfora, nos viene a la mente una medalla y su reverso, sin que resulte perjudicada la colocación de la derecha en el anverso y de la izquierda en el reverso, o viceversa [...] la derecha y la izquierda no [están] la una en contra de la otra, sino la una después de la otra en una línea continua que permite pasar de la una a la otra gradualmente.



Si una pregunta puede formularse, aseguraba el otro Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*, también puede responderse. Los enigmas, falsos problemas de lenguaje, en realidad no existen. ¿Dónde estaba, pues, la otra mano de Dios, luego de que la derecha crease la nada? Cabría responder al enigma planteado por Abel Martín:

*Después abrió de tal modo
los dedos, que apareció
su mano izquierda, y el todo
quedó hecho, pues lo vio •*

El **fuego** atraviesa los cuerpos como en una autopista

ÁNGELES DIMAS

:
las costuras los botones los cierres
la ropa con que ocultan las formas arqueológicas de los muslos
el flujo de sangre los órganos apretujados en el vientre como los cuadros
y muebles viejos en el desván

de cualquier casa des/van
ellos ya no van a ningún sitio en otra vida
quisieran ellos quedarse en un lugar distinto
distantes en una caja de nombres y hombres

a su paso pulverizan secretos
peatones de calles infinitas sucesivas
repetidas banquetas antiguas
pierden pañuelos ojos cartas libros

me dijo un día una mujer en una fiesta
hablan hasta por los codos
emergen de sus cuellos las voces
como si huyeran de la lluvia

que avanza y danza en sus cabezas
de animales incrédulos

:
temblores y andares se resuelven a fuego lento
ahora si pausado y quieto
marcan cicatrices compases quemaduras
perpetuas respiraciones revelaciones a tiempo y destiempo
la fortaleza de ser deseada por varios muchos todos
la emoción es el ritmo
el pretexto es el ritmo
la invitación el motivo la canción son el ritmo

una foto un gusto el gusto de verle
tocarle la mano el cabello
los pies principalmente los pies
anudados
denudados
marinados en cerveza siempre los pies
los vestidos los durmientes los espacios
los vestidos cortos y largos
los hombres durmientes
los vacíos espacios
los sanos pensamientos
los malos pensamientos

las intenciones vueltas vocabulario
las distinciones del lenguaje

porque la vida jode ellos joden
jódeme le dije a uno

balance de las camisas que les quité
ocho meses de insomnio
la indecisa así me apodó uno
lee mientras escribo
aquí acuéstate mañana te llevó
perdí las llaves
tú manejas
ya cerraron
¿buscas qué?
se rompió el sillón

ponme la mano aquí deja que te muerda levanta la cadera
muchos todos me dedicaron la misma canción
me llevaron al mismo bar me besaron igual

:
me quedé con el primero y con los otros me fui

Un proyecto llamado Cabezas

GABRIEL BERNAL GRANADOS

EL OBJETIVO DEL CUENTO, la novela, es diametralmente opuesto al del ensayo. La novela, el cuento, velan; el ensayo, en cambio, re-vela. La misión del ensayo es exponer el envés de la trama, el otro lado del tapete que compondría idealmente la historia.

MI AMIGO Jorge Galindo Monteagudo, que en aquella época estudiaba francés y sociología, tenía la fantasía de poder desprender el cuerpo de su cabeza en el momento de la lectura, para así no tener la incomodidad de tener que decidir dónde poner las manos o los brazos o qué hacer con la joroba del tronco cuando se está leyendo. Ser, decía, una cabeza flotante, que no precisara de sus miembros más que para dar vuelta a las hojas del libro que se está descifrando.

Descifrar, sin embargo, es un término grosero. La mera contemplación de lo incórporeo sería una definición mucho más adecuada a la experiencia de la lectura. Porque la lectura de algunos libros —los libros que te marcan o imprimen una huella profunda— constituyen experiencias intransferibles e inenarrables, como la experiencia de la arena cuando se camina sin chanclas antes o después de salir del agua del mar, o el agua salada en los pulmones cuando la ola te revuelca.

EL ACTO DE CORTAR LA CABEZA es conocido como *decapitación*; es decir, amputar la parte más alta e insigne de tu cuerpo, aquella que define el sentido y la proporción respecto de las demás partes constituyentes de un individuo.

EL TAMAÑO DE MI CABEZA, de mis orejas, de mi nariz, los rasgos de mi cara en su conjunto, todo estaba previsto en el plan original de mi persona

en el momento de ser concebido. Mi actual derrota, por decirlo así, era algo previsto y contemplado en el espejo en el que me miré por primera vez, siendo niño; lo recuerdo ahora como un momento de infinita conciencia, en el que me vi y me dije: ¡Pero éste soy yo! Quizá no viera tanto al niño que era en ese tiempo sino al adulto que sería después, encadenándolo, ya desde entonces, a una hilera infinita de decepciones.

CABEZA ES DESTINO, dice Guy Davenport luego de un recorrido somero por algunas manifestaciones clave de nuestra cultura visual, desde los griegos hasta Picasso, luego de haber pasado por Poe y por Cézanne (*Objetos sobre una mesa*, 2009). La cabeza como manifestación de lo que está por suceder; la cabeza como definición de lo que no puede ser alterado.

SI A LAS NOCIONES de historia y de cultura se las entiende como un cuerpo, cercenarles la cabeza sería entonces el equivalente de amputarles el fundamento y el sentido de sus devenires respectivos.

DAVENPORT TRATA A POE como si éste fuese más un artista plástico que un escritor, y enfoca la famosa escena en la que Poe describe el escritorio de Roderick Usher como si éste fuera un cuadro de tres dimensiones, es decir, como si hubiese devenir en esas imágenes que se van sucediendo una a otra para dotar de una significación extraordinaria a la imagen que las unifica: una mesa de trabajo con una serie de libros cuyo contenido podemos identificar y relacionar con la historia de su propietario. Uno a uno, Davenport va pasando revista a los libros de Roderick Usher, encontrando huellas imposibles sobre la arena de esa superficie que pudieran llevarnos a crear una imagen más nítida de la sensibilidad de Poe. Usher/Poe, el personaje como trasunto enmascarado de un autor que soñaba con entierros prematuros e incestos entre hermano y hermana, muchos años antes de que estas mismas obsesiones se presentaran, por ejemplo, en Musil.

EL INCESTO EN POE —¿Poe soñaba con la aniquilación de su especie literaria y por eso relacionaba a sus personajes entre sí para anular, con su enlace, la posibilidad de una descendencia futura?

¿QUÉ SUCEDE, sin embargo, cuando se «pierde» la cabeza a manos de una fuerza superior y extraña a eso que llamamos destino? En el caso de Orfeo, que fue destruido por las mujeres tracias cuando se descubrió el delito de su fascinación por los muchachos, lo único que quedó fue la cabeza; y su cabeza flotó por la corriente del río hasta llegar al sitio señalado por los dioses para

la erección de un templo, desde donde la cabeza dictaba su consuetudinaria sentencia.

¿LA CABEZA, por tanto, más que perderse, se *desplaza*?

UNA CITA: «Las distinciones de géneros —novelas e historia, prosa y poesía, ficción y ensayo— son convencionales y no existen más que para la comodidad de los bibliotecarios» (Simon Leys, en *La felicidad de los pececillos*).

SOÑÉ CON MÓNICA BELLUCCI. Estábamos en un departamento, en una ciudad que podría haber sido París en la década de 1920. El departamento era amplio, tanto como un laberinto burgués, ordenado, triste. Había un cortejo, una intención de mi parte a la que ella reaccionaba. De manera sutil, con palabras y, de vez en cuando, con el roce consentido de los cuerpos. De pronto, por una de las ventanas del departamento se colaba un torrente de luces que incomodaba a Mónica. Las cortinas de encaje blanco que cubrían las ventanas se agitaban con el vendaval de aquello que parecían ser los *flashes* de varias cámaras. Me acercaba a la ventana y recorría por completo la cortina, asomándome a la calle. No eran *paparazzi*, le decía para tranquilizarla, sino la luz de un sol portentoso, que brillaba con la saña de un disco incandescente que había convertido la ciudad en un desierto inhabitable.

LA CABEZA DE POE era uno de los síntomas distintivos de su genio. Angosta en la parte del mentón y de los labios, coronados por un bigote que delataba su tendencia al histrionismo, y las sienas ensanchadas, dando pie al relieve de sus ojos melancólicos y profundos, que atravesaban la espesura en dirección a un infinito calculado en términos de tiempo y de no-tiempo. Y la melena negra desvaneciéndose, agitada por un viento inexistente.

PARA BAUDELAIRE ERA DIFÍCIL asemejarse a Poe, con la carencia de esos ojos negros y ya sin melena que agitara el viento inexistente. De ahí que, en francés, se diera a la tarea de crearlo y, de paso, añadirse a sí mismo a la historia de una literatura que desconocía ambas descargas —de violencia y de conciencia— aplicadas a la detonación del edificio del poema. (El poema, en el caso de ambos, Poe y Baudelaire, entendido como su devenir en prosa).

«**ES UNA DEMOSTRACIÓN** de que la cabeza lo es todo», decía un conmovido Giovanni Visconti, tras cruzar la meta del Galibier en medio de una espesa neblina en el Giro de Italia (2013).

HE PODIDO COMPROBAR que la cabeza crece con la edad. A los diecinueve años mi cabeza nadaba en las gorras que heredé de mi padre. A los cuarenta me ajustaron con relativa perfección. Entonces me convertí en aquello que aborrecía: una imagen elocuente y casi calcada de lo que había sido mi padre en los momentos inmediatamente anteriores a su muerte.

SOÑÉ QUE ERA PETER SAGAN y debía llegar a tiempo a ganar una carrera. Sin embargo, algo me detenía en las habitaciones de mi hotel, en Versalles. Era necesario llamar al chofer de un automóvil que me llevaría al escenario de la citada carrera. Y por qué no manejar yo un coche, me decía, y llegar de una vez y ganar la carrera. Pero se trataba de un coche específico que sólo respondía a las órdenes de un chofer específico. De pronto, a través de una de las paredes del hotel, que se fragmentó en mil pedazos de cemento, tabique y pintura, irrumpió el automóvil tripulado por el Chofer Específico, que abrió una de las portezuelas del Coche Específico, y la imagen del chofer resultó ser, para mi sorpresa, la de un hombre sin cabeza.

SOÑÉ CON AMIGOS DE OTRA ÉPOCA, incluso con amigos que ahora han dejado de ser mis amigos. Victoria era uno de ellos. Victoria custodiaba la reja de una nave industrial abandonada, donde se llevaban a cabo los rituales de una fiesta de la que sólo podían participar los iniciados. Mi nombre, desde luego, no estaba en la lista. Victoria caminaba a través de un campo yermo y triste hasta llegar a la reja. Recuerdo sus piernas imponentes apostadas enfrente de la reja, asomándose a este y oeste para cerciorarse de que no hubiera nadie. Sus piernas eran el eco preciso de dos torres inmensas, que sobresalían tras la reja de la nave industrial abandonada. Después de haberse cerciorado de que nadie la seguía, cerraba la reja tras de sí para internarse en la nave a través de las puertas de un portón de madera, que simulaba la fisonomía siniestra y más bien triste de un viejo castillo. Tiempo después, dentro del mismo sueño, Ernesto describía para nosotros algunos de los momentos cumbres de la fiesta. En uno de ellos Victoria había «vaginado». Yo no entendía el término y le pedía a mis amigos que me explicaran. Me tacharon de estúpido e ingenuo, y con cierta sorna uno de ellos dibujó un recinto con el hueco de sus manos, y Ernesto perfiló una cuña con las palmas de sus manos unidas, en un gesto de oración y sosiego. La cuña se introducía en el hueco formado por las manos del otro compañero, y esa imagen explicaba, por partida doble, el sentido de aquel término y las razones por las cuales Victoria había dejado de formar parte de mi vida.

SOÑÉ CON SORDO, por primera vez en mucho tiempo, después de su muerte. Sordo parecía desconocer el hecho de haber muerto y, desde su escritorio, me confería nuevamente el puesto de editor de su empresa. Y teníamos una conversación iluminante, como muchas de las que tuvimos hace años, cuando trabajamos juntos en un lugar parecido, en otro tiempo y otro espacio no menos irreales que éste. Me decía que quería tenerme muchos años al frente de su editorial, pero que en su opinión yo debía supervisar los trabajos de su imprenta. El sueldo sería mayor y la responsabilidad iría en proporción directa al salario. Le pregunté la cifra y me la dio: veintinueve mil pesos. (La misma cantidad de dinero que quedó debiéndome, más o menos, al final). Y le pregunté por Fernanda, su hija, que anteriormente había ocupado el mismo cargo; le pregunté si me odiaba, y él respondió: **no**, incluso estaba dispuesta a viajar con nosotros a Bel Air, pero tú al final cancelaste y finalmente el viaje no se dio.

ANA ROSA HACE UNA OBSERVACIÓN interesante sobre los enfermos de Alzheimer: «En su mente no existe ayer ni hoy ni mañana; lo mismo da que sea lunes o viernes; lo que para nosotros es un día de veinticuatro horas, para ellos puede ser uno de cuarenta y ocho. Es la mente la que nos da las nociones de tiempo y espacio, que parecen no existir más allá de nosotros». La mente es capaz de fundirse con el todo.

EL TIEMPO Y EL ESPACIO no parecen existir fuera de nosotros, y nosotros no parecemos existir fuera de ellos: tiempo y espacio. Somos prisioneros de nuestras propias mentes. O, lo que es aún peor: somos prisioneros de nuestras propias invenciones. ¿Será posible que la mente en realidad *se abra o se libere*? ¿Y hacia dónde o hacia qué podría abrirse o liberarse?

SI NOSOTROS NO EXISTIMOS fuera de nuestras mentes y si nuestras mentes nos ubican en el tiempo y en el espacio, también es cierto que existe un limbo en el que habitan las mentes enfermas o depauperadas de sí mismas, y ese limbo es lo que llamamos «demencia». Pero ¿no será en realidad la demencia esa forma de apertura a regiones de la propia mente donde no existen las nociones precisas o adecuadas de tiempo y espacio, y en donde los días pueden durar eras o segundos, y en donde los valores de la significación y la importancia se encuentran definitivamente en *otra cosa*?

TAMBIÉN SE DEBERÍA ENVIDIAR con lucidez y prudencia. Niki Lauda decía haber envidiado a una sola persona, el piloto de la escudería McClaren James Hunt, su némesis. Hunt era lo contrario de Lauda: imprudente, temerario

hasta el borde de la imbecilidad, pero moralmente íntegro y honesto en la expresión de su sensibilidad y su ambición. Lauda admiraba en Hunt todo aquello que él no era: un hombre que podría echar por la borda su carrera por considerar que la vida era mucho más importante que un trofeo.

NO SIEMPRE GANA EL MEJOR. Cuando era niño y practicaba el ciclismo con una pasión desconocida para mí hasta entonces, donde realmente se demostraba mi amor por la bicicleta y mi talento —si acaso tenía alguno— no era en las carreras sino en las prácticas. En los entrenamientos podía ser el mejor ciclista del mundo, pero algo me atenazaba las piernas en carrera que me impedía incluso el más mínimo despegue. Me abrumaban la competencia y la rivalidad, pero amaba la soledad del autódromo en los días en que iba con mi padre a mis prácticas tres o cuatro veces por semana.

SE VIVE, EN TODO CASO, para adentro; y en una minoría de casos, para afuera.

ME SORPRENDE LA MANERA degradada en que se manifiesta la vocación de un escritor. Una persona que comienza a publicar, incluso en una edad considerable como «madura», se degrada y se mezcla en los lodazales de la «cultura» con la misma fruición con la que un cerdo se regodearía en su propio excremento. Como si la cultura del libro tuviera como premisa la degradación del individuo antes que la salvación del raciocinio y sus valores.

LA PROSA HA DEJADO DE SER un acontecimiento vulgar para convertirse en un *terreno* —fértil para la siembra de objetos muy similares a las detonaciones de un azar que está muy lejos de ser calculado.

A LA PRIMERA MUJER a la que uno tiene que renunciar es a la propia madre. Desde ese momento, uno intuye que la vida está hecha de restricciones que se encuentran basadas en un inconsciente colectivo indescribible.

CUANDO HE VIVIDO, la vida no me ha decepcionado.

ACABO DE LEER UNOS VERSOS (cuatro) de Emily Dickinson: los autores incluidos en la lista de los libros del año no se le comparan ni le llegan al dedo gordo del pie.

Aquí los copio, a sabiendas de que mi traducción es imperfecta:

1163

*Dios no hizo acto sin una causa,
Ni corazón sin un propósito,
Nuestra inferencia es prematura,
Nuestras premisas culpables.*

LOS PRIMEROS VERSOS son perfectamente legibles, desde el punto de vista lógico o teológico; sin embargo, ¿qué significan los dos últimos? La poesía se alberga en su misterio y se compone precisamente de ello: una materia oscura que la vuelve pensamiento en el oído, por estar dirigida al corazón de nuestro intelecto. O a esa forma de intelecto que se aloja en nuestro corazón.

PORQUE LOS DOS PRIMEROS VERSOS contradicen a los dos últimos, negando acaso la existencia de Dios como entidad misteriosa y omniabarcante que controla y regula todo lo que es según su arbitrio o su capricho.

DIOS NO ENTENDIDO como todo lo que es, en el sentido panteísta, sino como aquello que regula y que prohíbe, por ejemplo, que una mujer como Dickinson averigüe hasta qué punto puede crecer la raíz de su intelecto. Dios se asemeja, en su poesía, a la figura masculina que controla y que cobija, y más allá de cuya sombra es imposible existir. La Naturaleza vendría siendo entonces lo contrario de la idea de Dios: Dios controla todo aquello que la Naturaleza permite, en esta especulación sobre el deseo donde no existe ningún destinatario visible.

UNA MUJER SOLA, enclaustrada en la casa paterna, ajena por completo a la noción de publicidad y competencia que gobierna y amarga nuestras vidas.

UNA MUJER QUE SE DIRIGE A SÍ MISMA, en una especulación constante sobre el deseo, de donde las nociones de amante o amorío se han cercenado por completo. Una especulación deseante en sí misma, sin Dios y con la Naturaleza como único testigo.

SON MUY POCAS LAS PERSONAS que se quedan en nosotros a lo largo de la vida. De la mayoría, sus huellas se desvanecen con el paso del tiempo, sin importar la impresión aparentemente honda que pudieron haber causado en un principio. Pero de muy pocas, sus huellas permanecen.

ASÍ COMO EXISTE la *deep web*, así también existe la corriente secreta de nuestro propio pensamiento. En ella se localiza la fidelidad de nuestros odios y el ardor en permanente ebullición de nuestras pasiones más sinceras y más bajas. Es decir, todo aquello que no nos atrevemos a confesarnos ni siquiera a nosotros mismos.

UN AMIGO HA INCLUIDO entre sus propósitos de año nuevo el esmero en ser una mejor persona para sus enemigos. Creo que tiene razón: uno debería esmerarse en ese sentido antes que en ningún otro. No se le debe más respeto a quien te obliga a poner todo tu empeño en ser una persona mejor de la que ya eres.

EN FACEBOOK había la foto de unos Salvavidas (caramelos de los tiempos en que éramos niños), y al lado una serie de historias. Una de ellas llamó mi atención por su carácter proustiano. Un muchacho había encontrado unos Salvavidas en un puesto afuera del metro. Lo remitió de inmediato a una serie de recuerdos de infancia que había compartido con su hermano ya muerto. Justo como la magdalena de Proust remojada en la taza de té, que le permitió encontrar la clave (en el sentido musical del término) para acometer la empresa de su vida, el libro que le estaba predestinado desde un principio.

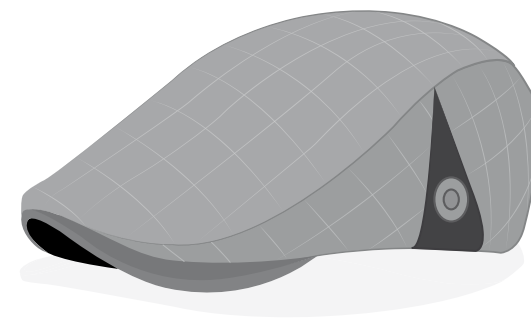
MI AMIGO ERNESTO, en el colmo de la ebriedad, que es también el colmo de la agudeza: «Hasta cuando uno está escribiendo pendejadas le cuesta trabajo».

(TODO ESTO VINO A CUENTO porque una persona me conminó a escribir primero un *best-seller*, para después entregarme a la escritura de lo que me diera la gana. Como si lo primero —e incluso lo segundo— fuera tan fácil).

LE DIGO A ERNESTO que quiero presentarle a un amigo, Ángel Mellado. ¿Qué Ángel Mellado no es personaje de uno de tus libros?, me responde, y me recuerda la respuesta de Picasso cuando le preguntaron si sabía quién era el papa Inocencio X. ¿Qué no es un cuadro de Velázquez?!, respondió.

MI MADRE DECÍA que la cabeza pesaba más que todo el cuerpo. Esto le preocupaba sobre todo cuando, siendo niños, asomábamos la cabeza por la ventana para dialogar con un hermano que se encontraba en el patio. ¡Mete esa cabeza, pedazo de alcornoque, decía, no ves que la cabeza pesa más que todo el cuerpo! Siempre creí que exageraba, hasta que se produjo uno de los

hechos más dolorosos y cruciales de mi vida adolescente. Mi padre llevaba años enfermo de un cáncer que le había costado numerosas operaciones y malestares. En el colmo de la enfermedad, cuando se le había diagnosticado metástasis ósea y por lo tanto los doctores ya no tenían —literalmente— más cuerpo de dónde cortar, la carne de mi padre había enflaquecido tanto como la de un judío en tiempos de Auschwitz. Estaba sentado en un sillón frente a su cama, seguramente descansando de las llagas que le provocaba en el cuerpo estar acostando tanto tiempo, y yo no soportaba la visión de esa estampa cruel: el hombre que había sido un gigante de obcecación y fortaleza en otro tiempo, ahora estaba reducido a una piltrafa. Al pasar por la puerta de su cuarto lo vi de reojo y pasé de largo, sintiendo una profunda tristeza, la misma que hace presa de ciertos adolescentes incapaces de comunicar a los demás sus sentimientos. Llegué a la cocina, donde se encontraba mi hermano, preparándose algo, y en ese momento escuchamos uno de los ruidos más aterradores que habríamos escuchado hasta entonces: un golpe seco en el cemento del techo, como un martillo de Thor que hubiera viajado desde una galaxia remota para incrustarse justo ahí, en medio de la habitación de mis padres. Mi padre había caído al piso, lo había vencido el peso de su propia cabeza... un grito de dolor y angustia... el grito de un hombre que de pronto encontraba su voz reducida a la fracción de un niño... Con mucho dolor en nuestras almas, mi hermano y yo no tuvimos más remedio que correr para ayudar a levantarlo y colocarlo nuevamente en su sillón, sin encontrar, para ello, ninguna otra forma de explicación o consuelo ●



En el tren de la mañana

DIEGO ARMANDO ARELLANO

Nunca le tuve miedo a mi tío Julián. Ni aunque tuviera esos ojos tan grandes y feos. En cambio mi madre sí le temía, hasta nos escondía en una de las habitaciones cuando él llegaba del trabajo. Pobre madre, se ponía muy nerviosa. Fingía que sonreía, pero a mares se le notaba que quería protegernos. Echaba llave y esperaba a que tío se durmiera para liberarnos. Hasta que eso sucedía podíamos jugar en el patio. Sólo un momento. Y juegos de adivinanzas y esas tonterías muy tranquilas. Sin hacer ruido exagerado porque tío ya estaba descansando.

Merendábamos a las ocho. Mi madre permanecía temblorosa para esa hora. Tiraba la leche cuando la acercaba para servirnos en el vaso. Matilde y yo nunca le dijimos que tuviera cuidado o que nos había ensuciado la ropa, fingíamos que no pasaba nada porque eso es justamente lo que hace feliz a nuestra madre. Mi padre no estaba. Se había marchado desde diciembre y estábamos a la expectativa de que volviera o se olvidara definitivamente de nosotros.

Mi padre le pegó a mi madre un día en el que ella amaneció muy alterada. Luego se fue y no regresó nunca. Así las cosas. Mandó una carta que mi madre se empeñó en esconder, pero un día Matilde dio con ella. Era una carta muy bonita. Decía cosas para nosotros, sus hijos. Cosas que me da pena transcribir porque el amor siempre nos ha dado vergüenza. Mi padre estaba contento pero nos extrañaba. Nosotros muchísimo a él. La carta indicaba su nueva dirección, quedaba lejísimos de aquí. Nos suplicaba que le escribiéramos de vez en cuando. Y a mí me pedía que enseñara a escribir a Matilde. Se lo conté a ella y lejos de ponerse odiosa entró en una alegría muy loca. Si la conocieran, es muy simpática. Releíamos la carta cada que nuestra madre nos encerraba en la habitación. Nos daba gusto esa carta. Siempre da gusto que un padre te quiera tanto, en verdad.

A tío Julián no quisiera referirme, sé que es necesario anotar al menos por qué vivía en nuestra casa. Pero lo desconocemos. Apareció la vez de los golpes. Y nos asustó mucho porque no sabíamos quién era él. Llegó buscando a papá, gritando el montón de groserías. Muy malas. Muy feas. Papá siempre tuvo cuidado de hablar correctamente y ahora venía ese tío y arruinaba su labor en dos minutos. Tío Julián nunca nos ha dirigido la palabra. Sólo el día de su llegada compartimos mesa con él y se comió todo lo que mamá había preparado. Come como puerco. Nos dio muchísimo asco y creo que ésa es la verdadera razón por la cual permanecemos recluidos en las tardes. No quiere provocar asco. Pobre tío, en serio que a veces nos da una lástima muy grande.

Por más que inventamos juegos es muy aburrido pasar las horas en el cuarto. La bombilla calienta las paredes y el calor resulta insoportable. Cuando haga frío el problema será otro, pero ahora no quiero ocuparme de ello. Matilde se desespera más que yo. Logro distraerla con algunas planas que está practicando para iniciar la carta que le escribiré a papá. Le digo que puede trazar dibujos para ilustrarla. Ella no entiende porque es muy pequeña. Aunque no saben lo inteligente que es. A veces se le ocurren tantos planes. Dice que nos escapemos, pero le hago ver que somos niños y debemos portarnos bien. Tenemos fe en que papá venza el miedo que le tiene a tío y vuelva pronto por nosotros.

A veces el ánimo flaquea. Sí, y más cuando las cartas de papá no llegan y nosotros hemos enviado más de seis. Matilde y yo confabulamos un plan. Hurgaremos el cuarto de mamá. Buscaremos las cartas que posiblemente ya mandó mi padre dándoles respuesta a nuestros mensajes. Me gusta contar con mi hermana porque no es nada tonta. No saben lo bien que sabe hacerse la escurridiza para conseguir algo. Por ejemplo, roba los dulces de leche que tío Julián esconde en la alacena. Más tarde los comemos juntos jugando una tontera que se llama *Dime a qué sabe la vida*. Es muy divertido, si tengo tiempo ya les contaré de las reglas y de lo que se trata. Mientras tanto pienso que será mejor dejar pasar unos días y esperar a que venga el cartero con alguna novedad.

Las cartas ya no existen y encima tío Julián reprendió a Matilde porque la descubrió hurtándole sus dulces. Eran unos cuantos y le ha dejado sus manitas muy coloradas y ella no para de llorar. Pobre Matilde. Es muy valiente y no llora de cualquier cosa. A menos que le duela mucho. Madre, en lugar de defenderla, le ha dicho que se lo merece. A pesar de estar tan triste, mi pobre hermana saca la casta. Ella es como mi padre. No consiguió las cartas pero en cambio encontró el monedero de mi madre. Sacó varios billetes de

una esquina secreta que esconde su cartera. Es una variedad de alcancía de la que alguna vez nos habló mamá cuando estaba ilusionada. Sé que está muy mal pensar así, pero la valentía de Matilde me convence de que si seguimos en casa estaremos perdidos para toda la eternidad.

Decidimos huir de casa durante la madrugada. Contrario a lo que suponía, no fue difícil despertar a Matilde. Previmos todo. No nos costó trabajo abrir la puerta porque utilicé un cuchillo de la cocina como llave. He estropeado la punta de éste pero poco importa, la puerta cedió sin ningún problema. Los ronquidos de tío Julián hacen eco en toda la casa. Matilde se asusta pero le digo que no tema. Es sólo un oso tonto que no va a despertarse hasta la mañana. Pronto estaremos en la estación y abordaremos el primer tren que nos lleve a Costa Nueva. Traigo en el bolsillo la única carta de mi padre. El remitente lo he aprendido de memoria. Matilde lleva en su saco unos dulces de leche que robó otra vez. Les digo que es muy valiente. No he conocido nunca una niña que tenga tanto carácter.

Llegamos a la estación y estaba desierta. Era muy temprano y un oficial vestido de uniforme curiosísimo nos miró muy sorprendido. A Matilde le comenzó a sudar la mano pero le dije que se calmara. Pobrecita. Es muy tímida con la gente extraña. El hombre se acercó y preguntó qué se nos ofrecía. Le dije que viajaríamos a Costa Nueva con nuestro padre. Que contábamos con dinero suficiente para dos pasajes. El hombre se rió como un payaso. Luego le pegó una tos que casi lo ahoga. Nos preguntó qué clase de broma era ésa: que dónde estaban nuestros padres. Matilde quiso echarse a correr pero el hombre la detuvo de los pelos. ¡Vaya que le dolió! Para tranquilizarlo saqué los billetes y la carta de mi padre. El oficial tomó las cosas con una extrañeza que nos asustó. No tardó mucho en devolverme lo que le presté. Después hizo otras preguntas: ¿Que dónde vivíamos y quiénes eran nuestros padres? Yo todo respondí. El hombre no paraba de abrir los ojos. Sudaba bastante. Enseguida nos cuestionó si sabíamos el año que estábamos viviendo. Le contesté igual, con la verdad.

El oficial comenzó a santiguarse y a retroceder como si nosotros fuéramos unos fantasmas. Inmediatamente cayó al suelo desmayado. ¡Vaya que nos dio muchísimo miedo el pobre hombre! Gracias a Dios pronto se divisó la luz de la locomotora. Era un tren que iba directo a Costa Nueva. Bendita suerte ¡Qué alegría le dio a Matilde! En unas horas veríamos de nuevo a nuestro padre. El tren se detuvo y abordamos rápidamente. No tuvimos ningún problema, el operador recibió efectivo y en menos de dos minutos el tren se había puesto en marcha ●

En un abrir y cerrar de ojos

JAVIER ZAMUDIO

EL RELOJ de pared marca las diez menos cinco. El profesor llega. Está inquieto. Camina alrededor de la mesa mirando a sus estudiantes. No quiere estar allí. Sonríe a una chica que lo saluda, estrecha la mano de un joven, pregunta algo a otro. Es una rutina aprendida. Sabe fingir muy bien. Gira al otro lado y se asoma al corredor. Las baldosas blancas y negras, y esa luz que entra por la puerta le alborotan las ganas de volver a casa de su amante para proseguir con lo abandonado de mala gana. Suspira. Palpa el bolsillo de su chaqueta negra y siente los cigarrillos. Quiere fumar. Explica a los presentes que en cinco minutos comienzan y sale a la calle. Enciende su cigarrillo. Saca su teléfono y hace una llamada.

«Estoy en el taller», dice a su mujer.

Ella se queja, ha pasado la noche despierta, sentada junto al teléfono y cerca de la ventana, persiguiendo las luces de los vehículos que pasaban frente a la casa. Él le explica que uno de sus estudiantes sufrió un accidente.

«Pobre Carlos, un carro lo arrolló anoche cuando salía de la universidad y el pobre quedó tendido en la calzada, desmayado. Lo llevé al hospital y pasé la noche llamando a su familia hasta que el celular se quedó sin batería. He tenido que salir de inmediato para el taller por falta de tiempo. Por fortuna, he conseguido un cargador con uno de los estudiantes».

Ahora el tono de su mujer cambia, ella le pregunta por la salud del estudiante. El profesor dice que sus exámenes salieron bien. Ya se encuentra con sus padres. Cambia el tema de conversación y aprovecha para expresar lo harto que está de aquel taller. Cubre con una mano el teléfono y susurra lo aburrido que lo tienen los estudiantes. «Son un

dolor de cabeza. Ni una pizca de talento. Me hacen perder el tiempo». Tira la colilla. Entra y ve la mano del director del centro cultural donde realiza el taller. Lo saluda con efusividad, le habla de los progresos que está teniendo y le asegura que en ese grupo se encuentra el próximo Nobel colombiano. Pide una botella con agua.

Está hablando. El reloj le parece un pequeño astro que gira adormilado: siente que ha estado una eternidad en aquel salón. Va quedándose sin palabras. Bebe agua a grandes sorbos, pero tiene la lengua seca, moribunda. Observa las vigas de madera que sostienen el techo, las paredes blancas. Tiene ganas de orinar. Se disculpa y se dirige al baño.

Desde el espejo siente esa mirada que no deja de ser extraña. Ese otro, con quien comparte rasgos físicos, lo mira con la bragueta abierta. Ese otro escucha el chorro que cae para estrellarse con el agua. Se lava las manos y regresa.

Ha llegado alguien más. Es una chica. Lleva su último libro, se nota que lo ha comprado hace un momento, pero a él no le importa. Sonríe mientras estampa su firma y escribe: «Con cariño para Laura». Ella tiene los dedos largos, la nariz muy grande y los labios muy rojos. Usa anteojos y a través del cristal se ven unas pepas pequeñas y vivaces. Él habla y no deja de mirarla. Le recuerda a su mujer. Le recuerda a su amante. A ambas las conoció en un lugar así.

Como es de esperarse, cuando se termina el taller, el profesor la invita a tomar un café en un restaurante de La Candelaria, ese café se convierte en un almuerzo y, a continuación, en una noche encerrado en sus piernas. Sin otro Carlos accidentado, y convencido de que ha encontrado a su verdadero amor, el profesor abandona a su mujer, a su amante y los talleres literarios. Se queda con una clase en un preescolar. Deja las universidades también, porque así se lo exige su nueva mujer. El tiempo, entonces, se acelera en su pequeño reloj de pulsera. Los años pasan deprisa, se encuentra en una casa de Teusaquillo, mirando el estómago de Laura que ha ido creciendo de manera rebelde. En su mesa descansa su último libro, que fue ése firmado para ella. Se va en las mañanas y regresa en la noche, muy tarde. Ella ha aprendido a tejer y se queda en casa haciendo escaarpines y gorros. Los talleres literarios son escombros de recuerdos que se ven a la distancia, empañados por una lluvia de gotas espesas.

El tiempo continúa pasando sin consideración y pronto los años se vuelven decenios. Algunos cabellos blancos hacen estruendo en su

cabeza. Ya no trabaja en el preescolar, tiene un puesto en una biblioteca pública, aquí lee *La admiración*, de Quim Monzó y vomita todo su almuerzo. Aquel cuento es un espejo, la imagen deforme que lo miraba orinar muchos años atrás.

Sin embargo, su talento para fingir permanece intacto. No le dice a su mujer que ha recibido una llamada del director del Centro Cultural; quería felicitarlo, uno de sus antiguos alumnos ha ganado un gran premio, ahora es un escritor reconocido, más que él en su época de esplendor, y los críticos han señalado que será un candidato al Nobel en algunos años.

Le han ofrecido dictar otro taller. Va después de la biblioteca. Lleva el cuento de Monzó en el bolsillo del pantalón. Usa una chaqueta negra, carga un paquete de cigarrillos que no fuma, y camina despacio, porque el tiempo ha atropellado sus piernas con su ritmo descontrolado.

Llega diez minutos antes. Puede verlo en su reloj de pulsera. El reloj de pared se ha convertido en una foto del estudiante premiado. El profesor mira con melancolía la imagen. Sus alumnos llegan y lo saludan con entusiasmo. Es el hombre que ha descubierto al futuro Nobel. Es un cazador de talento. Los estudiantes están entusiasmados, cada uno va con la esperanza de ser su descubrimiento.

Llega una chica, trae uno de sus libros, no el último, sino el primero. Le pide que se lo firme. Él toma el bolígrafo con rubor y estampa su nombre y una dedicatoria. Es veinte años menor que él y eso no le importa. Él la imagina desnuda, abrazándolo con su juventud. Habla sin dejar de mirarla: perdido en aquellos ojos miel, en la piel blanca, en los labios rosados. La clase se termina. La chica se acerca, le dice cuánto le recuerda a su abuelo, lo besa en la mejilla, estrecha su mano amarilla, llena de pequeños lunares, y se despide. El profesor sale. La vida se le ha ido en un abrir y cerrar de ojos ●

Retrato de mujer

ALBERTO SPILLER

El Hotel Francés le resultó de inmediato familiar por la sensación desagradable que lo invadió al sumergirse en la penumbra del vestíbulo. La fuente de mármol blanco que se entreveía al centro del patio contiguo, las columnas de cantera conectadas por arcos clásicos, la iluminación tenue del candil dorado; todo ese estilo colonial y aire del Viejo Mundo le dieron una impresión de mal agüero, y le despertaron la sospecha de que su mujer le había reservado un cuarto allí con cierto propósito, incluso con alevosía.

Era el atardecer de un catorce de julio. Cuando sorteó el alto portón del lobby, ventilado y señorial, escuchó las campanadas de la cercana catedral dar las siete de la tarde. El reloj suspendido arriba de la cabeza del adusto empleado del recibidor se lo confirmó.

—Buenas tardes, señor Torres. Bienvenido.

La familiaridad que advirtió en las palabras del empleado lo molestó y sorprendió, pues estaba seguro de que aún no había dicho su nombre.

—Su suite ya está lista —dijo después, marcando el «su» con una mueca servicial pero al tiempo sugerente, y le entregó la llave de la 333.

No dijo nada. Era la primera vez que venía a la ciudad y, por ende, al hotel, de eso estaba convencido como lo estaba de querer irse de allí lo más pronto posible, después de desahogar las diligencias que lo traían a este lugar. Cuna de la tradición católica más rigurosa, gobernada por una aristocracia obtusa por fuera y libertina por dentro, la ciudad parecía materializar su conflicto interno y familiar. Su propia frustración. Y el Hotel Francés, con su barroca frondosidad exterior, tan carente de sustancia como sus espacios interiores, le pareció ser la muestra más evidente, la encarnación perfecta, de ese sentimiento suyo y de aquella insultante doble moral.

Cruzó el patio de baldosas, cubierto hasta lo más elevado por vidrios variopintos que dejaban penetrar la luz del día pero transformándola como en un prisma, y se dirigió al elevador. Era de esos antiguos con puerta de barrotes de hierro y reja corrediza. Mientras esperaba a que bajara el ascensor, que de tan lento daba la impresión de no poder moverse, observó el lustroso piano Steinway, negra boca cariada y áfona en una de las esquinas, y recorrió con mirada desganada las paredes adornadas por antiguos retratos, que a primera vista parecían ser los únicos huéspedes del hotel. En los equipales que rodeaban la fuente no había nadie, excepto un viejo cliente que dormitaba frente a su caballito, a medio acabar, y que por su inmovilidad asemejaba un cuadro más. De *sottofondo* una música ranchera. Olía a guayabos.

Cuando terminó de bajar, abrió la puerta y corrió la reja del elevador. Entró y presionó el botón del tercer piso. El arranque fue tan brusco como el chirrido gangoso que emitió el viejo engranaje, que trepaba con lamentosa pesadez. Tuvo el tiempo así de ver reflejado, en los espejos que revestían las paredes del ascensor, el bar del hotel, a sus espaldas, y al cantinero de lentes, bigotes y mirada cansada recargado en la barra, quien le hizo un leve gesto de saludo que delataba también una reverencia ensombrecida por cierta confianza. Luego miró su cara morena en el espejo y pensó que tenía la misma tristeza y brillo apagado de cualquier huésped de paso en un hotel; el rostro común de un huésped común. No volteó sino hasta cuando la imagen reflejada en el espejo de la planta baja empezó lánguidamente a eclipsarse y, después de unos interminables segundos de sombra, apareciera el primer piso. Más cuadros colgados que se alternaban con puertas en las paredes, plantas en las esquinas y un barandal de madera labrada rodeaba el hueco del patio. Mismo silencio y ausencia, muerta vacuidad. Olor a guayabos. De repente una trabajadora, de vestido de cuadros y mandil blanco, pasó rápida al otro lado haciendo crujir el piso de tablas de roble. Antes de ocultarse en uno de los cuartos, bajo el dintel arqueado de cantera, volteó hacia el elevador y, le pareció a Torres, le lanzó una mirada coqueta. Luego el techo de vigas empezó a acercarse, la luz variopinta a menguar y de nuevo se hizo una suave oscuridad.

Pensó que todo y todos, en el hotel, se movían al ritmo parsimonioso y como de otra época del antiguo elevador. Esa sensación se agudizó al asomarse el siguiente piso, cuando un foxtrot, o una vieja música por el estilo, se filtró por la incipiente rendija de luz que, lenta, fue agrandándose

para dejar ver un barandal y un piso de madera como el anterior, columnas de cantera que subían hacia el techo, pero ahora lleno de humo, del tintineo de copas y hielos, de gritos y risotadas, de gente vestida al estilo *fin de siècle*. «Una fiesta de disfraces», se dijo Torres, y mientras el ascensor se elevaba con el paso cansino de un viejo enclenque, notó a una mujer, pálida y esbelta, de vestido morado de cuello alto y falda vaporosa, portando con elegancia gatuna, en su cabello rubio recogido en trenzas, un sombrero de plumas de pavorreal. Fue una aparición fugaz, como la mirada que ella le echó antes de que el ámbito fumoso se ocultara, pero fue suficiente para borrar de su memoria todo el espacio a su alrededor y los demás seres sin importancia que lo poblaban en ese instante: Torres intentó apresar esa imagen, enmarcarla en su recuerdo, y pese a no lograrlo del todo, sintió como si recordara a la mujer de algún lugar, o que ya la conociera, desde siempre.

Vislumbrando el tercer piso se acercó a la reja para prepararse a salir, aún envuelto en esa imagen perturbadora, pero el elevador no paró. Como locomotora en una aguda pendiente siguió su precario y fatigado andar. El hombre presionó repetidamente el botón con el número tres, pero nada: la máquina sólo emitió un estridente rechinado y continuó su marcha. Resignado, Torres vio de nuevo sucederse la alternancia de luz y sombra, como si fuera la de los días que, al igual que las imágenes de este hotel, pasaban lentos frente a sus ojos, con la distancia e impasibilidad de una naturaleza muerta. Se dijo, riendo amargamente para sus adentros, que también este elevador sería manejado por la imperscrutable y férrea voluntad de su mujer, o de su familia de alcurnia. Al llegar al siguiente piso el elevador paró con otro quejido estridulo que le hizo sobresaltar. Corrió la reja y buscó con la mirada las escaleras, decidido a bajar. Sin embargo, se topó con el primer cuarto a su derecha, en cuya puerta resplandecía un 302 en números dorados. Se acercó al barandal, miró hacia abajo y contó los niveles: eran efectivamente tres, pero no vio ni escuchó nada de la fiesta del piso de abajo. En ese momento salió otra empleada de una estancia cercana.

—Disculpe, ¿qué piso es éste?

—El tercero, señor Torres —contestó aquella, extrañada y al mismo tiempo divertida. —Su *suite* está allá al fondo, donde siempre.

Pensó en una confusión de identidad, y arquitectónica. Tal vez, cansado por el viaje y el ritmo apático y exasperante del elevador, no había contado bien; o quizás, desorientado por el juego de espejos, no se daría

cuenta de que el elevador a su paso se abría sobre más de un patio del hotel. Le reconfortó y lo regresó a una sensación de realidad el repiqueo de sus tacones sobre el piso pulido y oloroso a madera; recorrió el pasillo, recodo tras recodo, hasta llegar a otro barandal, éste de hierro forjado, que contornaba un patio interno más pequeño en el que se abrían dos puertas: la del fondo, más aislada, ostentaba el número 333. Antes de entrar echó una mirada esperanzada, más bien temerosa, hacia abajo...

Lo despertó de repente el berrido metálico del elevador. El cuarto estaba a oscuras y su mente también. Tardó un rato en entender dónde se encontraba, hasta que buscó la lámpara del buró y la encendió. La primera impresión que tuvo fue la de un recuerdo de la niñez, su misma confusa gracia pero al tiempo lejanía, enajenación. Su mirada lagañosa pasó del dosel de la cama al techo de vigas; columnas con capiteles adornados por cornucopias se erguían en las esquinas, y una tina bronceada, arriba de un tapanco, se desdoblaba en el espejo que cubría toda la pared frente a él; el aroma a guayabo, también, le dio una reminiscencia de algo conocido pero remoto. Se había quedado dormido casi sin darse cuenta, no diría cansado, sino abrumado por ese hotel, su atmósfera decadente y su aire rarefacto, colmado ahora sólo por un silencio que recordaba el de un bosque solitario: más que quieto y tranquilizador, perennemente al acecho. No sabía cuánto tiempo había pasado. Había olvidado el reloj y en el cuarto no encontró ninguno. La falta de ventanas contribuía a aumentar esa sensación de irrealidad, de ausencia de tiempo, que lo invadió desde que había pisado el vestíbulo del hotel. Tenía que hablarle a su esposa, cosa de la que se acordó con desagrado, pero tampoco había teléfono. Resolvió bajar al *hall*. Estaba alisando su traje y el cabello negro frente al tocador —que se le hizo extrañamente conocido— cuando empezó a escuchar una música alegre y desenfadada. Le vino a la mente la imagen de la fiesta en el piso inferior, su lenta e ilusoria aparición y desaparición, la mujer y su —de nuevo esa sensación— familiaridad; decidió bajar por las escaleras.

Al salir del cuarto la música cesó intempestivamente. En el ambiente exterior tampoco logró percibir indicios temporales. Se asomó al pequeño patio pero, como antes, vio sólo paredes moteadas por pequeñas ventanas internas que, imaginó, serían de los baños. La tenue iluminación de

las lámparas, colgadas en las paredes de pardo brocado, y la luz variopinta que se filtraba por los vitrales que hacían de techo, eran las mismas de cuando había llegado. Desanduvo los pasillos haciendo sonar sus tacones en el piso de madera, recodo tras recodo, hasta llegar al patio central. No había señales de vida. El elevador mugió en lontananza, despertándole un escalofrío que le heló la espalda. Se sintió observado; asomó al hueco del ascensor y volvió a escuchar la música alegre y fuera de moda. Enfiló las escaleras hasta el segundo piso, pero lo encontró mudo y solitario como el anterior. Y así el siguiente. Llegó hasta la planta baja y, olvidándose de la llamada, caminó directo hasta el bar, donde el cantinero permanecía en la misma posición en la que lo había visto antes: recargado con las manos juntas arriba de la barra, los lentes reflejando la fuente y las mesas vacías a su alrededor, la sonrisa pícara.

—Buenas, *¿scotch?*

—En las rocas.

El temblor de su pulso hizo repiquetear los hielos en el vaso y el sonido pareció fragmentarse en pequeños ecos en las esquinas del patio, mezclándose con la casi imperceptible música ranchera.

—¿Hay alguna fiesta aquí? —preguntó después de tomar un largo trago.

—Pensé que venía de allá, señor.

—¿Yo? ¿Y por qué debería?

—Hoy es el catorce de julio, todo el Hotel Francés está de fiesta.

—¿Usted me conoce?

—Por favor, señor Torres, quién no le conoce —y, sin agregar nada, desapareció con pesadumbre en la parte trasera del bar.

Torres tambaleó al bajar de su banquito; pasó frente al vestíbulo: no había nadie. El portón de entrada estaba cerrado y el reloj suspendido en la pared, como suspendido en el tiempo, marcaba todavía las siete. Caminó atónito a lo largo del patio, observando las pinturas. Llegó hasta el piano, tamborileó con la punta de los dedos en la tapa y alzó la mirada hacia un retrato colgado arriba de él. Sus dedos dejaron de inmediato de moverse. En el cuadro, frente a un tocador que se asemejaba asombrosamente al de su cuarto, estaba representada una mujer rubia con un vestido *fin de siècle*, morado, el cuello alto y un sombrero emplumado. Era la misma mujer que había visto en la fiesta desde el elevador y, observándola ahora detenidamente, se dio cuenta de que era un doble perfecto de su esposa. Sintió unas punzadas debajo de las axilas, que siempre se le

despertaban en los momentos de fuerte estrés o angustia, quitándole la respiración. Inspiró hondo varias veces, hasta que el aire impregnado de aroma a guayabo —ese aroma que ahora parecía emanar de la pintura— volviera a entrar denso en sus pulmones. Dejó el vaso a medio acabar sobre el Steinway y se dirigió al elevador. Ya estaba esperándolo. Corrió la reja y presionó con mano temblorosa el botón del segundo piso.

El arranque herrumbroso no lo asustó más que su imagen reflejada tres veces en los espejos, como fantasma tridimensional. Su fantasma entre otros fantasmas. Enjuto y ojeroso, sus ojos unas masas informes y opacas, sin vida. Sintió tras de sí el peso inmanente de otras miradas muertas, ausentes; la de los vetustos retratos colgados en las paredes; la de su esposa, su familia y la de ella. Una carga que ahora parecía grabar sobre el elevador, pensó, haciéndolo subir si fuera posible todavía más lento que de costumbre. Desde chico su padre, de ascendencia española, burgués y de índole progresista, le había inculcado una profunda fe en la técnica y la mecánica, como si fueran obra divina más que humana. La misma fe que la familia de su mujer, católica y conservadora, tenía en lo divino, que para él no era sino una obra humana más; los opuestos que se alejan en círculo hasta tocarse. Y él había quedado encerrado paulatinamente en esa prensa, que lo atenazaba como ahora el arcaico y angosto ámbito del elevador, cuya exasperante lentitud percibía más como una tortura de origen sobrenatural que una obsolescencia tecnológica. Él creía en el concepto de *techné* como arte, como una búsqueda de lo sublime... Búsqueda en la que había fracasado, si bien tampoco lo había intentado con mucha convicción. Matrimonio y alcohol no habían ayudado. Por ello sentía sobre sí mismo el desprecio de ambas familias, y, cada vez más, también el de su esposa, que lo consideraban un flojo y un bohemio. Habían sido sus ojos negros y profundos, su pelo corvino de la tesitura de las tierras andaluzas y calientes, que habían enamorado la frágil y nívea belleza nórdica de ella; pero eso ya no era suficiente, quizá nunca lo había sido de verdad, pensó de repente Torres, antes de que atrás de su cara lampiña y espejeada se diera el crepuscular cambio de piso. La soledad que lo acogió en el primer nivel le recordó el vacío de su vida. Este viaje para sacar su visa en la embajada francesa, este hotel, en esta fecha de importancia nacional para Francia, parecían una broma suprema, casi un escarmiento, pergeñado para castigar su fracaso. Pero, se dijo, viendo su rostro en el espejo, que de nueva cuenta se le hizo de lo más común: ¿se

puede hablar de fracaso si ni siquiera lo he intentado? Ese pensamiento le devolvió, por primera vez desde que había llegado al hotel, su sonrisa ladina y fascinadora, justo cuando empezó a asomarse el segundo piso. Incluso se dio cuenta de que, después de mucho tiempo en este hotel, había vuelto a sentir algo, aunque fuera simplemente desconcierto, hastío o intriga por algo.

Música, humo y gente a sus ojos aparecieron revoloteando como comparsas alrededor de la única imagen de la fiesta que había retenido confusamente en su memoria, pero que desde que la observó en el cuadro había asumido los contornos de la realidad, de lo conocido, si bien increíble. La mujer, de una gracia y presencia que la hacían parecer sola e inalcanzable entre la multitud —como si fuera un retrato (el retrato) que todos rodeaban para admirar su preciosa manufactura—, volteó hacia él y, sin dejar de observarlo, se llevó a la boca un trago que, por el tipo de copa, pudiera haber sido un martini. Estaba preparado para presionar el botón de alarma, pero inesperada y estridentemente el elevador paró, llamando la atención de los presentes. Torres salió y todos lo recibieron con la familiaridad reverente que se destina a alguien conocido pero respetable; nadie se atrevió a detenerlo o a darle la mano; sólo a su paso le dirigían leves saludos y venias los hombres, y las mujeres sonrisas o atrevidas miradas. Llegó hasta la mujer, quien lo recibió con una copa de *scotch*.

—Tu favorito. Dieciséis años —le dijo, y con la mano libre cogió la suya y lo guió en un baile que no parecía seguir el ritmo de la música.

A Torres ya se le había acabado hasta el asombro. Se dejó llevar en piruetas de regreso al elevador, sin dejar de mirar a la mujer, el extraordinario parecido con su esposa, su misma mueca pétrea y hermosura irreal, marmórea. O de retrato, pensó; falsa, vacía tras las apariencias. En ese momento eran la pareja más bella y observada de la fiesta, pero él siguió dando vueltas y bebiendo su trago sin fijarse en lo que sucedía a su rededor, viendo a la mujer como si fuera una máscara, sin lograr descifrarla. Así, de la mano, entre las miradas atentas y envidiosas de los demás, se metieron al elevador. Ella corrió las rejas y apretó el botón del tercer piso.

—¿Quién eres? —le preguntó él, cuando el sonido gangoso del mecanismo se lo permitió.

—Ay, cariño. Otra vez bebiste demasiado. Pero se da el caso de que, hoy, también yo —le dijo apretando los labios en un gesto provocador y

lúbrico, antes de acercárselos y pegarlos a los suyos. Torres, en lugar de un beso, sintió como si la mujer le estuviera chupando las palabras, incluso su propia voluntad, haciéndole casi perder el conocimiento. No se dio cuenta de cuántos pisos recorrieron ni tampoco del quejido del elevador al parar. La mujer, entre el repiqueteo de tacones en el piso de roble, lo llevó de la mano hasta el cuarto 333, recodo tras recodo. Lo último que sintió Torres antes de que se hiciera la oscuridad fue el glacial contacto del cuerpo de ella contra el suyo y un penetrante olor a guayabo.

Lo despertó de repente el berrido ferruginoso del elevador. El cuarto estaba a oscuras, como su recuerdo. Tardó un rato en entender dónde se encontraba, hasta que buscó la lámpara del buró y la encendió. La primera impresión que tuvo fue como la de una escena ya vivida, remota, familiar pero al mismo tiempo borrosa. Su mirada se posó en las dos copas semivacías en el buró; una aceituna nadaba a la deriva en los restos de un martini. Se levantó. El silencio recordaba el de un bosque nórdico, copado por la nieve. Intentó buscar la hora, pero había olvidado el reloj y en el cuarto no encontró ninguno. Ausencia de tiempo. Tenía que hablarle a su esposa, cosa de la que se acordó con desagrado, pero en el cuarto tampoco había teléfono. Luego llegó hasta el tocador, pensó en el cuadro, en la fiesta; la mujer. Volteó a ver la cama: estaba vacía y en orden, sólo un poco removida donde había estado tendido él. Despedía un intenso olor a guayabo. De nuevo posó la mirada en los dos tragos. Salió disparado de la *suite*, recorrió el pasillo iluminado por la luz tenue, recodo tras recodo, y llegó al patio central. El elevador allí estaba esperándolo, solitario, reflejando en sus espejos la soledad del ambiente, al igual que la suya, multiplicándola. Mudo, parecía absorber todos los demás ruidos. Enfiló las escaleras hasta el segundo piso, pero lo encontró silencioso y vacío como el anterior. Y así el siguiente. Llegó hasta la planta baja y pasó enfrente del bar, donde el cantinero permanecía en la misma posición en la que lo había visto antes: recargado con las manos juntas arriba de la barra, los lentes reflejando la fuente y las mesas vacías a su rededor, la sonrisa pícaro. En la esquina el retrato de la mujer se recortaba en la penumbra arriba del piano, sobre cuya tapa descansaba un vaso a medio acabar. Se le despertaron las punzadas debajo de las axilas y le faltó el aire. El olor a guayabo se le hizo insoportable, sólido y viciado. El portón del vestíbulo estaba abierto y el adusto empleado detrás del recibidor. A su lado el teléfono y arriba el reloj, firme en la misma hora de siempre.

Debe de estar descompuesto, pensó.

—Buenas tardes, señor Torres. Bienvenido —le dijo el empleado.

Sin contestarle, el hombre empuñó el auricular y, tembleque, marcó el número de su casa. Después de tres timbres que le parecieron trecientos oyó del otro lado la voz de su mujer.

—Hola, soy yo —le dijo él, con una voz sin tono alguno, casi ininteligible.

—Hola, amor, ¿ya llegaste? ¿Todo bien en el viaje?

—¿Ya llegué...? Sí, no hablé antes porque me quedé dormido.

—¿Antes? Ni que te hubieras ido volando.

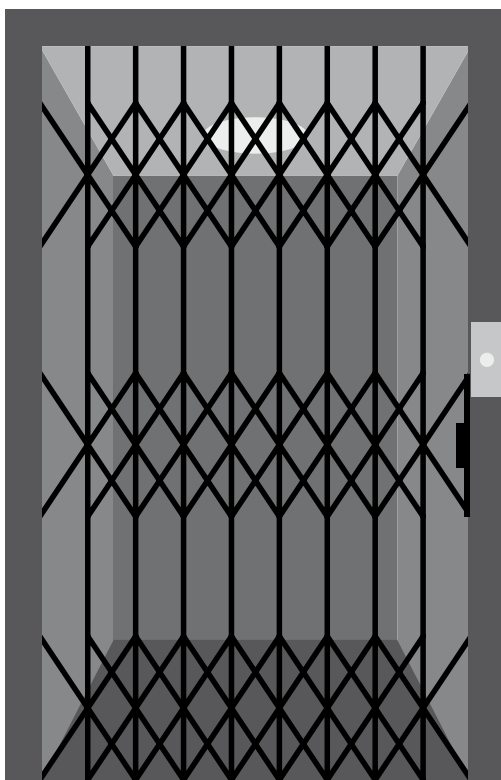
—¿Cómo?

—¿Estás borracho? Estuviste tomando en el autobús, ¿verdad?

—No, no. A ver, ¿qué diablos? ¿Qué día es hoy?

—Cómo que qué día es hoy. Es el catorce de julio...

En ese instante, como eco de una premonición, escuchó las campanadas de la cercana catedral dar las siete de la tarde •



JESÚS MARÍA Flores Luna

**Los perros de la calle
saben del hambre,
de las patadas en el cuerpo,
conocen el frío violento
que golpea los costados,
se refugian bajo puentes,
hacen pocos amigos
pero leales,
buscan entre basureros
lo dulce de la vida;**

**sin embargo
no quieren casa,
comida, agua.
Quieren hembra que aparear
vibrando
con todos sus huesos flacos.**

El túnel de las promesas (con salida a la posteridad)

LEOPOLDO TABLANTE

Cuando estaba en tercer año de educación media, en la clase de Física, escuché por primera vez aquella idea de que el movimiento es relativo. Yo, que nunca fui muy brillante ni en ciencias naturales ni exactas, me quedé durante días cavilando en el enigma. Hasta que el rompecabezas se armó más tarde gracias al soplo de la distracción. Claro, el movimiento de un objeto es relativo porque siempre se verifica gracias al punto de referencia de otro objeto que se desplaza más lentamente en el espacio. Porque incluso el coloso de piedra que es el volcán Popocatepetl se mueve gracias a los movimientos de rotación y traslación del planeta en el que se afincó.

Después de explicarme el misterio, me quedaba sin embargo el reverso de la moneda. ¿Y qué del tiempo? ¿Qué punto de referencia permite afirmar la existencia del tiempo? Porque, hasta donde sé, nadie se ha atrevido a proponer un indicador que permita despejar su *realidad*, por la sencilla razón de que el tiempo, como abstracción, no lo puede contener. ¿Cómo describe un reloj el *paso* o el *flujo* del tiempo, si acaso ambas metáforas tuvieran sentido aplicadas a una intuición intangible? En su esfera la máquina se limita a *graficar* la rotación de la Tierra y el efecto que sobre ella ejercen los astros que la rodean sirviéndose de los mínimos puntos de referencia espaciales descritos por una aguja rápida (el segundero), otra lenta (el minuterero) y otra más lenta (la manecilla de las horas).

Conclusión: llamamos tiempo a una intuición de eternidad, que siempre conduce a la muerte física, a la que no sabemos qué forma darle y a la que no nos queda más remedio que figurarnos como un viaje con escalas ilusorias que imitan los movimientos de los astros en el universo y que, en última instancia, puede plantearse como un conteo progresivo o regresivo entre dimensiones de frecuencia variable. Por extensión,

cualquier aspecto mutable de la vida —nuestro cuerpo, que envejece y se degrada; una antigua fotografía amarilleada...— puede servir como evidencia de la *marcha* del tiempo.

No hay dispositivo técnico que mejor describa la idea de tiempo que el cine. La mecánica del dispositivo cinematográfico organiza en secuencia veinticuatro fotogramas por segundo, cada fotograma conteniendo la información específica de una imagen fija que, remplazada por la próxima, crea la ilusión de articular gestos completos. La velocidad con que el proyector pone a circular la película nos impide reparar visualmente en el paso de un fotograma a otro, y por medio de esa inhibición nuestro cerebro sintetiza el desfile de imágenes fijas como movimiento. En la medida en que los fotogramas se turnan a lo largo del túnel inmutable de la duración, da la impresión de que la vida se anima frente a nuestros ojos.

En nuestros tiempos de impostura orientalista, no hay quien no esté familiarizado con la vieja consigna de que «el tiempo no existe». Hay también muchos iniciados que afirman comprender las implicaciones de la conseja y se empeñan en vivir con la indolencia de un desprendimiento terrenal que raya en una especie de egoísmo místicamente justificado. Sin quererlo, esos *iluminados* tienen razón. Porque nadie —ni físicos, ni astrónomos, ni místicos— puede darle al tiempo la inteligibilidad que la palabra rechaza de plano. Nuestro único consuelo es tratar de separar los puntos de referencia que nos permiten darle forma a la idea de tiempo para hacerla funcional en nuestros pensamientos, en nuestros actos y, sobre todo, en nuestros compromisos.

Estoy en la playa, donde los turistas venimos a menudo para, justamente, atomizar la *tiranía* del tiempo. Acompaño a un joven de dieciséis años, tan displicente como una pared recién encalada. El único gesto que me permite apreciar que el adolescente respira es la concentración con que fija su energía vital en la pantalla de su *smartphone*. Seguramente su adminículo le muestra, en la esquina superior derecha, la hora exacta de su huso horario. Pero al muchacho no le sobra ni aprecio por la vida ni mucha curiosidad que digamos. Apenas anuncia que su corazón late cediendo a una pregunta innecesaria.

«¿Qué hora es?».

Su padre tiene sesenta años y, por si fuera poco, es especialista en informática, uno de esos individuos para quienes la realidad del tiempo no se presta a dudas. Con la inteligencia esculpida por la costumbre de aventurarse en estimaciones, el veterano mira al cielo y, porque sus lentes de sol le permiten convertir el astro en eclipse, dispara un número.

«Como la una y dieciséis».

Hora precisa calculada a ojo de buen cubero. Para el informático malduro, eso lo supe más tarde, las estimaciones apenas son un misterio. Es de esos individuos que, en 1975, garabateaban algoritmos a mano alzada para programar máquinas que requerían tarjetas perforadas, almacenes enteros y compresores de aire acondicionado central. Por escepticismo y nada mejor que hacer, me apresuro a mirar la pantalla de mi *smartphone* para corroborar la información.

La una y dieciséis.

«La intuición del hombre maduro es una ciencia exacta», me consuelo pensando en la prospectiva de mi perfectibilidad, pero enseguida otro participante en mi grupo de playeros encandilados pone el punto sobre la i.

«¿Queréis pedir algo de comer?».

Para el hambriento el tiempo es relativo a las necesidades del cuerpo.

Si acaso hiciera falta algo de contexto, el compañero turista habla de «vosotros», gallego para más señas, y por lo tanto menos proclive a convenir que el tiempo es una intuición elástica. No olvido que el tiempo es también un constructo cultural cuyo grado de rigidez es correlativo a la latitud de quien lo asimila. Con respecto a este punto, el sociólogo puertorriqueño Ángel G. Quintero Rivera, en su libro *Salsa, sabor y control. Sociología de la música popular*, ha puesto el dedo en la llaga y nos ha pasado la mano por la cabeza para reconciliarnos con nuestra informalidad tropical: los latinoamericanos del Caribe mezclamos la nostalgia por un pasado mítico al que deseamos volver —«libre» de la administración y de los escrúpulos cronométricos heredados del racionalismo europeo— y la languidez de un presente húmedo y caluroso, el mismo que nos arrebató la voluntad para pronunciar las eses finales de las palabras y nos impele a relativizar los cronogramas, como si la latitud y el aturdimiento de nuestra confusión fueran derecho de ciudadanía y aceptación de eternidad.

Para mi amigo gallego, el tiempo es la escala de los ritos diarios, separados en un horario en renglones más bien regulares: el desayuno a las nueve, el almuerzo a las dos, la merienda a las cuatro y media o cinco, la cena a las ocho. El resto, turistas tropicales que dejamos perderse el día en nuestra soleada pesadez, admitimos también nuestro apetito. No queremos herir sensibilidades ajenas. Porque, además, las divisiones del día de nuestro amigo tampoco es que sean un exabrupto. Sin embargo, «los otros» nos sabemos con una ventaja: la de vivir la exigencia de los horarios dejándonos correr por el cauce del imponderable, el «más o menos» o el «por ahí» que tanto irritan la unidad de compás del Occidente canónico.

En *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust despacha en siete tomos la idea del tiempo transformado en obra de arte abandonándose a un riguroso ejercicio de recuerdo existencial que contó —en el momento en que la experiencia era experiencia y no literatura— con esas cenas burguesas en casa de *madame* de Verdurin, *madame* de Guermantes, *madame* de Sainte-Euverte o *madame* de Villeparisis. Entre aperitivos, cena completa y postre, en esas reuniones semanales se hablaba de bellas artes, literatura, música, política o teatro sin descuidar, por supuesto, la crítica al arribismo social y la calidad moral de los invitados o, aun, aspectos más nimios de su personalidad tales como su gusto o mal gusto a la hora de vestir. El metronomo de ese relato colosal, en el que la vida se desgasta entre las idealizaciones amorosas de Marcel (a Albertina Simonet, a Gilberta Saint-Loup) y sus acerbas observaciones sobre la progresiva desaparición de su propia clase social, son las ocasiones en las que la vieja burguesía se congrega para comer, compartir, chismear y, sobre todo, fiscalizarse. La memoria «del tiempo perdido» cuenta entonces con la garantía de los hábitos que la anclan, a pesar de que el relato pueda parecer a menudo un mar abierto hacia un pasado inconmensurable para el que el lector de hoy —con la paciencia intervenida por la simultaneidad de planos temporales del bombardeo multimedia— necesitaría ansiolítico, GPS y contador de millas náuticas.

Después de todo, casi nadie en este mundo de precisiones superpuestas está dispuesto a hacerle caso a la Clarice Lispector de *Un soplo de vida*, cuya última ambición en su trance de muerte era dar con un lector ideal que, como ella, «también trabaje con los soliloquios de la oscuridad irracional». Literatura sin intriga, sin estructura, sin los puntos culminantes de una «buena historia», incluso sin ritos. Sólo pura expresión lírica. ¿Y a qué otra cosa hemos resuelto llamar buena historia sino a los libros que inquietan porque juegan con las expectativas del lector por medio de la manipulación del tiempo narrativo, los que imponen un electrocardiograma interno cuyas oscilaciones son el ritmo al que pasamos las páginas para llegar al final? Al fin de cuentas, el final, mediando el entretenimiento, es la recompensa última de un lector que escatima su tiempo, de suspenso en intriga, en excitación, la tan sobrevaluada «tensión» de la que Lispector abomina sin cortapisas: «Si este libro saliese a la luz alguna vez», dice, «que de él se aparten los profanos. Pues escribir es recinto sagrado en el que no tienen entrada los infieles. Es estar haciendo a propósito un libro muy malo para apartar a los profanos que quieran "entretenerse"». Es decir, Jonathan Franzen, Dashiell Hammett, Ernest Hemingway, Georges Simenon, Raymond Carver, Stephen King, Thomas Pynchon o Bret Easton Ellis, esos grandes dibujantes de mapas, manipuladores del tiempo, no

serían para Clarice —a pesar de su reflejo autocrítico— más que una panda de estafadores impresionistas.

Un soplo de vida es el libro póstumo de Clarice Lispector y, por ello mismo, su reflexión inconclusa, pero más profunda y entregada, sobre su tiempo terrenal. Es un libro sin más expectativas que la de alcanzar conciencia del tiempo, una ambición para la que hace falta el riesgo de quien no tiene nada que perder. En medio del perpetuo presente que, en tiempo real, nos llega en expectativas preclasificadas desde un gran servidor de California o del estado de Washington, la autora brasileña nos advierte sobre la fragilidad de la vida y haciéndolo nos agua la fiesta del gregarismo virtual. En la costumbre de la interactividad, la interferencia y el aturdimiento, frases como la siguiente se perfilan como un innegable desaire: «El tiempo para mí significa disgregación de la materia. La putrefacción de lo orgánico, como si el tiempo fuese un gusano dentro de un fruto y le robase al fruto toda su pulpa. El tiempo no existe. Lo que llamamos tiempo es el movimiento de evolución de las cosas, pero el tiempo en sí no existe. O existe inmutable y en él nos trasladamos».

El túnel del tiempo, un infinito en el que todas las voluntades y resistencias se degradan, a pesar de que, por redes sociales, nos ocupemos en exhibir la *actualidad* de nuestra más jovial, inmortal y mejor persona.

Hace casi veinticuatro horas que era la una y dieciséis calculada por el veterano informático a quien me referí antes. Camino por playa Bonfil, la que se extiende hacia el sector Diamante de Acapulco. El horizonte es liso, duro y largo, tanto como para creer que la palabra *tiempo* es una formalidad innecesaria. Veo el despegue de aviones del aeropuerto aledaño, la abrumadora mayoría de ellos pequeños Lear Jets o Bombardiers, lo que hace pensar en la celebración de una clandestina cumbre mundial de cuyo objeto más vale no darse por enterado. ¿Para qué perder el tiempo especulando? Camino y camino, el sol asándome como huachinango al chingadazo, sin que nada ni nadie distraiga la monotonía de mi ocio. Pienso en la célebre frase con que Albert Einstein le explicaba a los ignaros como yo el concepto de relatividad: «cuando pasas una hora sentado con una linda chica, piensas que apenas es un minuto; pero cuando te sientas sobre una estufa un minuto, piensas que son dos horas». No camino con linda chica al lado —*hélas!*— y el sol me dora sólo lo suficiente como para inducirme una agradable indolencia. Ninguna ansiedad me mortifica: esta indiferencia insolada debe de ser la felicidad.

Alguien me ha dicho que a mi vera, al lado derecho de mi trayectoria, se alza la mansión de playa que el baladista Luis Miguel hizo construir en los tiempos en que su sol estaba en lo más alto del cénit. Trato de

canturrearme alguno de sus superéxitos, pero la gravedad de la Lispector me mete pronto en cintura. Llego por fin: un palacio imperial, con frontón de piedras, techo de tejas y ventanas panorámicas, de ajadas cortinas drapeadas, a la izquierda, con su alberca respectiva; en el centro, un palacete festivo, rematado con palapas deshechas en las que anidan zopilotes, expuesto al Pacífico, alberca en forma de voluta, que asumo como casa-club; del lado derecho, la construcción más modesta, otra casa de fachada panorámica, también con alberca, que doy como residencia de huéspedes. Todo el conjunto abandonado, de hierba crecida sin control y estructura derruida, como si de los mejores tiempos tan sólo quedaran los adefesios oxidados del olvido.

Recuerdo que en registro melodramático (el que corresponde a la balada romántica, a Luis Miguel), «olvido» es equivalente a «abandono», «desamparo», «desamor»... ¿Y qué otra cosa son todas esas palabras sino una herida infligida a las cosas o a las personas, evidente por medio del contraste entre su presente y el recuerdo de un pasado, triste o feliz, en el que, independientemente de las circunstancias, la vida todavía latía? Contemplo la decadencia y otras me llegan a la mente: la legendaria hacienda Nápoles de Pablo Escobar Gaviria en Antioquia, Colombia; la mansión de Whitney Houston en Mendham Township, New Jersey; el famoso *bungalow* del socio de Escobar, Carlos Lehder, en Norman's Cay, en las islas Bahamas. Poco importa el registro popular del vestigio. Cualquier ejemplo culto produciría igual efecto.

El presente, bueno o malo, marca su diferencia con el recuerdo del pasado, bueno o malo, y en ese sentido el tiempo apenas es el camino de las transformaciones, para bien o para mal. Demasiado crédito le daba al tiempo Charlie Chaplin, al que el actor se figuraba como un autor que siempre encuentra un final perfecto. Porque el tiempo no sabe de nadie, no tiene cómo imaginar procesos ni intenciones, no se da cuenta de nada, sólo nos devora en su infinitud, como en la alegoría clásica pintada por Francisco de Goya. Es un arbitrario impertérrito y amnésico, una no-entidad que, para consolarnos y creer en la fortaleza e importancia de la voluntad e inteligencia humanas, asociamos con un viaje circular, con un viaje rectilíneo, con un conteo progresivo o regresivo en el que todo converge, al que todo se somete.

Y puesto que le damos demasiada importancia a ese vacío, no nos queda más que enmarcarlo en hoja de oro: para contemplar la perspectiva infinita de un viaje hacia quién sabe dónde, si acaso para tener fe en el recuerdo que dejaremos sobre la tierra o en el veredicto futuro de una merecida vida eterna: en el limbo, en el cielo o en el infierno. ●

Webcam

LUIS ANTONIO DE VILLENA

La belleza es flexible y larga.
Dura muy poco en su plenitud, pero semeja eterna.
La belleza se parece, hoy, a la juventud y a la imagen.
Fungibles ambas y ambas con vocación sin tiempo:
Fugacidades eternas.
Quizá por ello, los muchachos presentes
(los más hermosos y caedizos en un tiempo enfermo)
se encierran en su pequeña habitación zorruna,
con olor de pantera y de algarrobo verde
y delante de la cámara privada se filman con deleite desnudos.
Son todos delgados y altos,
algunos con ojos de esmeralda,
otros con crespas vellosidades púbicas,
como entramado de marfil y violetas...
Los miembros largos se lucen y agitan
ante el vacío (lleno).
Y de los cuerpos largos, delicados, y los miembros pimpantes
brota, al fin, raudal de sangre blanca,

perdido amor, afán de vida, selva, tres torrentes de
[fuego...]

Es delicioso verlo dilapidarse para nada.
Contra el puritano ardor de padres y maestros,
estas salvajes bellezas de sueño
son ahora mismo (en la cámara) más libres que nunca.
Absolutos narcisos con el sexo enhiesto,
flor y fetiche,
lujuria y éxtasis, pulsión y rebeldía pura.
¿Belleza perdida o belleza ganada?
La belleza los hace y los deshace (como siempre)
y el tiempo bendice tanta libido inútil
ofrendada a Apolo Cameraman en un jardín
de viejos y de sabios, de pobres y de ancianas
sin futuro. Como ellos.
Pero no lo saben y seguirán sin saberlo
aunque con mil falsos clarines lo proclames.
Pura belleza, útil e inútil
como la vida misma.
¡Honor a los largos cuerpos de fragancia y sexo!
¡Loor, porque es sucio, resplandeciente y bello!

KIMBERLY KRUGE

EL CAMINO

Cuando recuerdo la ventana en la cúspide
del día, veo el cuadro que colgaba
en la pared adyacente —no a la vista—
y de repente, en el mismo encuadre,
un perro que casi se ahoga en una marea alta
a cientos de kilómetros de aquí,
y los huesos pálidos y relumbrantes
de los árboles que se alargan,
uno hacia el otro, a través de la noche
que progresa como un acto
antes del acto de recordar.

Lo que nos lleve por todo
consume el camino.

THE VESSEL

When I recall the window in the height / of the day, I see a painting that
hung / on an adjacent wall, not in view, / and then, in the same frame,
/ the dog that nearly drowns himself / in a high-tide hundreds of miles
away, / and the white bones of trees / reaching out to each other / across
the night of a time gone before me, / a night that progressed like an act
before / the act of recording. // Whatever vessel takes us through it all /
consumes the road.

PARA LA CALLE SAN FELIPE

Había un lobo en la cara de la luna y la corona del expiatorio y dos
[jóvenes en la corona
[tañendo la campana
que nos recordaba que somos seres separados y que no somos seres
[separados,
que nunca habíamos sido ninguno.

Un avión más pequeño que la pupila de un ojo
se movía lleno de cuerpos minúsculos
que quisieron ir a otros lados.

Yo estaba en el patio viéndolo todo,
y tú adentro,
en el único punto desapercibido
por la oscuridad cálida
que iba llegando.

VERSIONES DEL INGLÉS DE LA AUTORA

PARA LA CALLE SAN FELIPE

There was a wolf in the face of the moon and the crown of the expiatorio
and two boys in the crown / tolling the bell that reminded us we were
separate beings and that we were not separate beings, / that we had never
been either. // An airplane smaller than the pupil of the eye / moved
full of minuscule bodies / wanting elsewhere. // I was on the wash patio
just seeing it all / and you stood inside unwatched / in the only spot not
generalized / by the warm dark arriving.

a (*western*) girl named Vertigo

MIGUEL GAONA

convirtieron monturas en
pistas de skateboarding,
en puentes cuyas sombras
son la dermis del asfalto:

no dicen los libros
que entre las piernas de una reina
hasta el esclavo es rey: catedral de la estadística y la
geografía:
: nadie tampoco levantó una estatua ecuestre

(en el fondo: minerva, patrona de los
glorietistas,
nos advertía de la invasión abducción)

la acrobacia, escasa, de la gloria sin glorieta
nos devuelve a nuestros puentes:
ya no se mojarán ni botas ni monturas

de abajo a arriba: autos, puente, autos, puente y peatones
(dieciocho metros de estructuras que no,
salvo por el fluir): drenajes varios

así los rieles
así las vísceras
así la sangre de los cuerpos que se empalman
ya sea vivos ya sea muertos
entre la cinta plástica amarilla

convirtieron las sillas de montar
en herméticos asientos de juegos mecánicos:
la esdrújula del vértigo,
caer desde la tilde:
barrera del sonido antepenúltimo

pero volvimos al lenguaje
y sus placitas para platicar,
a su glorieta y su estatua desmontable
–ecuestre salvo por el caballo–

mejor vayamos al vértigo de un cuerpo,
sus suaves curvas de costilla a pubis
encontrándose;
al infinito landing del rizo por la espalda,
caída recurrente, loop
de keratina;
al himen tintineante o laminilla
armónica (película quemándose
en cinema paradiso)

no dicen los hombres
que entre las piernas de una reina
hasta el esclavo es rey: y quizá los caballeros carecen de
[memoria,
pero la estatua ecuestre es eufemismo, happening
de antinatura

convirtieron las sillas de montar en
condones lubricados, en reclinables eléctricos,
en pistas karaoke de música
bailable

La fiesta del sordo

GUSTAVO OGARRIO

HACE SESENTA días que inició mi actual sordera. Primero fue el lado derecho, después se sumó, lento pero constante, el izquierdo. Fue como si un zumbido intenso se me hubiera instalado de golpe en el oído derecho, después como si ese zumbido creciera y se fuera trasladando paulatinamente al otro extremo. Mis sorderas nunca han sido totales, sin embargo, esta última era la más aislante y enérgica.

Todo comenzó cuando me sumergí en la piscina principal del deportivo La Aldehuela. Una piscina en forma de letra L, de metro y medio de profundidad, con dos hongos de agua en los extremos y con un simulacro de *jacuzzi* en el fondo izquierdo. Se nota que fue hecha para niños y adolescentes furiosos, para que se arrojaran violentamente sin peligro de ahogarse y para que sus cuerpos tensos y relucientes pudieran sortear sin problemas un improbable descuido o algún exceso de brutalidad juguetona y no tuvieran que lidiar con la traidora profundidad de una inmensa fosa semiolímpica.

Yo me sumergí a la manera tradicional; toqué con tres dedos del pie derecho el agua para familiarizarme con su temperatura y parado en la orilla flexioné por breves instantes el cuerpo para arrojarme con cierta prudencia sobre el agua cristalina. Inmediatamente sentí la acostumbrada sordera pasajera. Desde niño me acostumbré a dejar de oír por unos momentos y hasta por un par de días. Cierta día de mi infancia descubrí que al sumergirme en las aguas transparentes de las albercas, después de abrir los ojos en la profundidad borrosa para ascender a la superficie por la espiral de burbujas, a la manera de cualquier buzo aficionado, algo muy pequeño crujía levemente en el interior de mis oídos, como si se apretara rápidamente —con dos dedos— una bolsa de papas, para luego devolverme a la superficie momentáneamente sordo. Nunca la sordera

acuática había durado más de cuatro días. A veces bastaba que sacudiera mi cabeza, bostezara, masticara uno o varios chicles intensamente o metiera mi dedo en la oreja afectada para que retornaran a mi percepción los sonidos del mundo.

Ahora la sordera se ha extendido y hasta me he acostumbrado a ella. Mariela insiste en que vea a un médico. Ya lo hice una vez, cuando la sordera me sorprendió una cálida mañana en la Ciudad de México y me acompañó durante tres largos e insoportables días. Visité a un médico muy amable que me hizo un lavado de oídos y que extrajo de su interior una cantidad notable de cera.

Sin embargo, ahora he aplazado la visita al médico. Los primeros días, mi ánimo caía tan sólo con pensar que tendría que pararme delante de una trabajadora social y contarle que estaría en Salamanca por un año y que era estudiante y tenía una esposa que se llamaba Mariela y una hija que se llamaba Camila y muy poco dinero para contratar un seguro de gastos médicos menores y que era necesario hacerme revisar para que un otorrinolaringólogo destapara como un caño mis oídos o extrajera la basura que me impedía escuchar y disfrutar de la calma algo alegre del verano y de los niños corriendo en los parques y del murmullo un poco enfadado que salía de los bares o de la música que en las noches se escuchaba hasta la terraza del ático en el que vivimos. Yo sabía que tendría que rematar esta historia con la petición de que se me prestara el servicio médico bajo el rótulo de «inmigrante sin recursos». Todo este camino hacia el médico también improbable nos lo habían narrado ya Magali y Claudio, dos chilenos, amigos nuestros, que viven con su hija Jacinta en Albacete.

Sin embargo, conforme pasó el tiempo, esta última sordera se transformó en una comodidad, en un amable aislamiento y la visita al médico se pospuso indefinidamente. Mariela se convirtió en mi intérprete. Como si yo fuera también un viejo, un anciano barbón del Tercer Mundo y un poco temible con su cabello largo y crespo, me acostumbré a que Mariela me reprodujera discretamente al oído todo lo que no podía escuchar. Muchas veces ella seleccionaba algo de lo que yo no lograba oír y decidía que era mejor no perder el tiempo en reproducir ciertos diálogos en la calle, ciertas afirmaciones de la gente. Yo acercaba mis oídos a su boca con un movimiento ligero y fingía que era ya una costumbre que incluso ayudaba a mantener cierta estabilidad íntima en nuestra relación y también para difundir un poco mi situación de dependencia.

Mi condición de sordo llegó a su momento culminante una mañana de agosto, justo cuando en una de las bancas que se encuentran en la entrada del parque de Los Jesuitas me disponía a leer. Yo regresaba de haber comprado un libro de manera más o menos oculta. En aquellos días la economía familiar no andaba muy bien y vivíamos un poco en el límite. Yo seguía con la costumbre de guardar los restos de algunos gastos, monedas de baja denominación que sobraban al pagar las compras en el supermercado o las medicinas de Camila o la leche y el pan. Había acumulado una cantidad suficiente como para comprarle a Mariela un regalo de cumpleaños. Había visto en la librería Cervantes *Los cuadernos de Praga*, de Abel Posse, un relato sobre el Che Guevara y sus días clandestinos en la capital checa. El libro, por una afortunada casualidad, salió más barato del precio que inicialmente había yo presupuestado. Feliz y culpable compré también, con todo lo que me sobraba del ahorro hormiga, una antología de cuentos de Hemingway, con una espléndida evocación inicial de García Márquez.

Cuando empezaba a hojear distraídamente las primeras páginas de los cuentos de Hemingway, sentado en la banca y sin escuchar el follaje de los árboles y los gritos un poco desesperados y absurdos de una madre hacia su hijo que se alejaba en una bicicleta, sentí una vibración física extraordinaria. Las bancas que se encuentran en esta zona están hechas de un hierro grisáceo que las mantiene firmemente ancladas al piso. Debajo de este lugar corre todos los días el tren, un tren cuya parada más cercana se encuentra justo a espaldas de La Alamedilla. Yo había escuchado el ruido del tren cuando jugaba con Camila en el interior del parque de Los Jesuitas o cuando la iba a dejar a la escuela, que se encuentra a una calle del paso del tren. Sin embargo, nunca como entonces su vibración me pareció tan viva, tan inesperada y espléndidamente viva. Su potencia subía por los costados de las paredes del túnel que estaba justo debajo de mí, ascendía por el suelo que yo pisaba y se encadenaba casi eléctricamente a la banca en la cual yo comenzaría a leer. En ese momento me di cuenta de que la fiesta de esta vibración estaba reservada para los sordos. Yo volteaba para comprobar que los demás no podían intimidarse con la potencia del tren. Estaban sometidos por los sonidos de la calle, de los vehículos y del murmullo matutino. Sólo desde la sordera se podía percibir el vigor de este encadenamiento, la sensación del convoy entrando al cuerpo. El aislamiento magnificaba el movimiento vibrante que nacía del tren y provocaba en mí un ruido

interior que era difícil de controlar, como si aquella vibración dulcemente brutal anunciara la emergencia por breves segundos de un mundo subterráneo, como si una turbulenta y espesa víbora fluyera por mis brazos, mi estómago, las piernas y la cabeza. Mi sordera se reveló en ese momento como un privilegio.

Sé que un día no muy lejano tendré que visitar al médico. Mariela se cansará de decirme lo que afirman los otros, Camila renunciará a repetirme dos o más veces lo que me intenta comunicar y mi sordera poco a poco se transformará en una carga familiar. Sé también que otro día no muy lejano abandonaremos Salamanca, La Alamedilla, y nos alejaremos para siempre del paso del tren que se vuelve subterráneo poco antes de llegar al parque de Los Jesuitas.

No he querido volver a sentarme en aquella banca. Temo que las siguientes vibraciones del tren las perciba como infinitamente menores a la primera y que el recuerdo de su potencia subiendo por las paredes y el hierro de la banca se revelen en toda su simpleza y borren para siempre, arbitraria y lastimosamente, mi aislamiento y este silencio nostálgico y vivo que ahora llevo en mí y reduzcan mi sordera a un malestar añejo e intrascendente •



lejos.
ramas olórosas,
unidos sin remedio;
la miseria y el ingeniero
JÓVENES DE HOY
una especie de presagio

opetttueee
ha visto el autor
páginas,
todo
dispuesto

se refugiaron secretos
entre la pintoresca materia
de muerte prematura

Y el más misero caballero
vendedor de explicaciones
de vocación racionalista
aguarda a organizar - se
el juego.

pieza a pieza,
da nombre
categoría
aparente horizonte,

figurilla
que envejece,
Tu tarea
es
de fuego.



Fernando

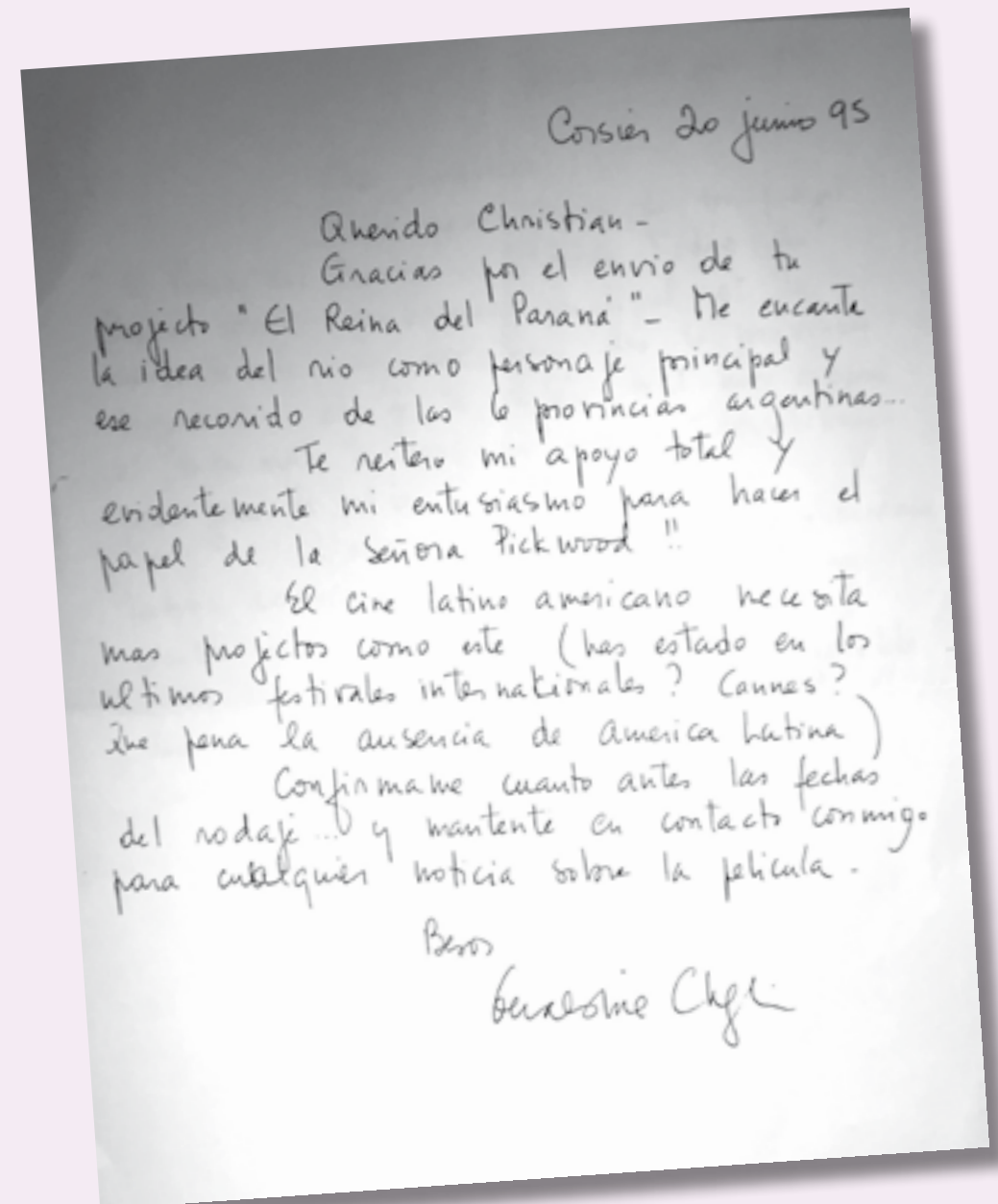
ANDREA AZUCENA AVELAR BARRAGÁN

Fernando,
 imagina a Eva
 derramada en el universo
 la carne viva en el costado de Adán
 que supura gota a gota su cuerpo.
 Fernando,
 imagina a Eva
 tirada sobre el polvo tras su coito miserable.
 Eva podrida bajo tierra, piernas abiertas
 raíz del árbol vacuo e inútil de la humanidad.
 Germinan en su entrepierna
 kilómetros de gusanos umbilicales
 enredados en los pasos de cada error cometido.

Mira, no hay florecitas amarillas brotando en sus mejillas.

Fernando,
 no improvises un ser omnipotente que la degüelle.
 Deja que se corte el cuello sola
 que se trague su propia lengua
 y el pasado y futuro del árbol que carga sobre sus pies.
 Que se evapore la sangre de Eva y las cenizas disueltas de cada hoja marchita.
 Fernando,
 ya no imagines pendejadas.
 Mejor escribe con tus manos ansiosas un consuelo
 para mí,
 para ti,
 para Eva.
 ¡Que tus palabras griten su nombre y dejen cadáveres diminutos tras sus
 [ondas!

Geraldine Chaplin





Del Iguazú al Tortoni

CHRISTIAN DIMITRIU

I.

TÍTULOS DE PRINCIPIO impresos sobre escena de introducción.

Vistas aéreas de drones sobre el precipicio nebuloso de la Garganta del Diablo en Misiones

Música acorde a lo espectacular de la situación. Idealmente, el pasaje más conocido es el de la Sinfonía del Nuevo Mundo, hasta que se van alejando y apaciguando las cataratas por el Río Iguazú

2.

Las 11 de la mañana en el Tortoni.

Avanza la cámara del dron hacia los dos viajeros. Vista aérea en el ambiente aterciopelado del Tortoni

SILVESTRE espera nervioso revolviendo su café con la cucharita. Mira hacia la puerta. Saca su reloj de bolsillo.

Música de fondo: Gardel interpretando «Volver».

Con mirada expectante ve llegar a MADÓ, quien, tras mirar en torno al café, divisa a SILVESTRE y, sonriente, se acerca a la mesa, se sienta y, con una mirada cómplice, le pide que le ordene lo mismo que él.

La mirada de MADÓ se detiene un instante sobre un señor que lee el periódico mientras se toma una cerveza y una picada de maníes, palitos salados, queso y jamón cocido en cubitos.

El mozo pasa con la bandeja y su servilleta, y les lanza «¿Qué desean?»...

Dirigiéndose a MADÓ:

SILVESTRE
¿Hoy no tomás té?

MADÓ
Hoy tomo lo mismo que tú...

Con la mirada triste,

SILVESTRE
Claro, esta tarde parte tu avión y ¡a tomar té todas las tardes!...

Con el rostro marcado por el cansancio pero con afecto, MADÓ responde a SILVESTRE:

MADÓ
Hemos pasado dos meses intensos juntos. Terminé mis notas sobre la naturaleza. Terminaste tu búsqueda espiritual. Es hora que nos separemos... [como dudando...]

Indeciso, SILVESTRE contempla largamente a MADÓ. Su mirada se dirige hacia una foto de las cataratas del Iguazú. Y le pregunta con cara pensativa:

SILVESTRE
Ahí empezó nuestra historia... ¿Te acordás?

La cámara barre los rincones oscuros del Tortoni para sugerir un flash-back.

De la aterciopelada penumbra del café porteño volvemos a las luminosas cataratas misioneras. Del tintineo en sordina del café al estruendoso rugir de las cataratas.

3.

PANORÁMICA. Apertura sobre cataratas del Iguazú.

Música del norte. Crescendo de arpas.



Aproximación aérea de las cataratas y el vapor desprendido de ellas. Luego la cámara se va acercando a las pasarelas que conducen a la Garganta del Diablo. Sobre ellas va avanzando MADÓ. A unos metros le sigue SILVESTRE. Ambos se cruzan por primera vez sobre la plataforma. Ella no lleva nada en las manos. Él tiene una bolsa colgando del hombro y una carpeta en la mano en la que de vez en cuando toma notas. Los dos contemplan absortos cómo el vacío se traga estrepitosamente la inmensidad del torrente fluvial que baja de la selva.

CLOSE UP sobre MADÓ. Con mirada pensativa ve desbarrancarse el imponente caudal del río. De vez en cuando su mirada deja entrever una profunda tristeza.

SILVESTRE, entusiasmado, contempla la maravilla y de vez en cuando lanza una mirada hacia MADÓ, buscando un signo de aprobación, como si la catarata fuera en parte obra suya...

A pesar de la aparente indiferencia de la pensativa viajera, SILVESTRE se anima a dirigirle la palabra:

SILVESTRE

¿Qué le parece? Una de las cinco cataratas más caudalosas del mundo. Pero lo más importante es que dicen que quien las contempla fijamente se queda a vivir para siempre en Misiones.

MADÓ, como despertando de un letárgico sopor, con una mezcla de erudición científica y un destello de ironía responde:

MADÓ

La próxima temporada de pesca será mediocre río abajo. Demasiadas partículas micro-orgánicas provocadas por un exceso de abonos sulfatados en la cuenca del Iguazú...

SILVESTRE, sorprendido y un tanto descolocado:

SILVESTRE

Bueno, sólo pensé que necesitaba un poco de distracción...

MADÓ

No me tome tan en serio. De ríos sé muy poco, aparte de los estragos de los abonos químicos...

Aliviado primero y riendo luego, el joven vuelve a dirigirle la palabra a la mujer:

SILVESTRE

Bueno, si no tiene nada importante que hacer esta tarde, la invito a tomar el té en un lugar muy extraño que le va a gustar...

MADÓ, midiendo a SILVESTRE con una mirada prudente.

MADÓ

Quizás. Pase a buscarme a las cuatro y media

Desde el aire se ve a los dos personajes, juntos, alejarse de la Garganta del Diablo.

La música va alejándose con ellos...

4-

En las calles de Puerto Iguazú, SILVESTRE se dirige hacia el hotel de MADÓ.

La cámara lo sigue hasta una intersección.

Toma en blanco y negro : Dos niñas de de unos trece años, se van aproximando y, con sonrisa lisonjera, le dirigen la palabra:

NIÑA 1

¿Cómo se va a Tacuara-Mansión...?

Perturbado:

SILVESTRE

No sé. Soy forastero en estos parajes...

NIÑA 2

Tenemos que ir. Hay fiesta. ¿Usted no viene?

Negando con la cabeza, él las sigue con la mirada.

Las dos niñas se alejan. SILVESTRE camina unos metros y gira la cabeza, curioso.

Al darse vuelta, sólo ve la brisa acariciando los árboles de la esquina bajo el sol calcinante de la temprana tarde... Retorno a la realidad en colores al fin de la toma en blanco.



5.

En el hotel, SILVESTRE pregunta por MADÓ.

El portero lo hace esperar en un sillón de cuero.

En otro sillón, se percibe fugazmente al SEÑOR DEL TORTONI, quién, con anteojos negros, lee una revista pornográfica y bebe whisky...

Al cabo de un tiempo, aparece MADÓ, radiante, disimulando sus sentimientos detrás de unos sofisticados anteojos de sol.

MADÓ
Pensé que no iba a venir...

SILVESTRE
Pensé que ya no iba a estar...

Riendo, salen caminando del hotel, para dirigirse hacia el lugar que SILVESTRE había elegido para tomar el té con MADÓ.

6.

Los dos personajes se instalan en torno a una mesa puesta para el té en el parque, sobre el césped, delante de un edificio típico de estos lugares. Prudentemente intercambian primero amabilidades, luego...

MADÓ
Viajo a Buenos Aires para regresar a Inglaterra, pero decidí profundizar mis observaciones de la naturaleza a lo largo del recorrido en barco.

Con la confianza que se le da a un desconocido digno de confianza, cointinúa el relato de su llegada al norte:

MADÓ
Con Lucas y nuestros dos chicos, nos instalamos hace diez años en la región. En Europa había crisis... Lucas empezó a beber, yo estaba deprimida. Juntamos nuestra fortuna y nuestros sueños y decidimos construir una nueva existencia. Los primeros años fueron duros pero fascinantes. Fuimos perdiendo nuestra fortuna pero ganamos nuestra salud. Los chicos crecieron fuertes y salvajes. Después, Lucas se lanzó

en varios negocios que fracasaron casi todos, pero luchamos como se lucha en la selva para sobrevivir. Al principio impresionaba a la gente del lugar. Él era muy popular: repartía cigarros, les enseñaba lo que sabía y los impresionaba recitando poesías en francés... Los tenía a todos trabajando para sus descabelladas empresas y lustrándole las botas.

SILVESTRE
¿Y usted...?

MADÓ
Yo me ocupaba de los chicos, trabajaba de enfermera en el puesto de primeros auxilios del pueblo y enseñaba música...

SILVESTRE
¿Por qué fracasaron?

MADÓ
Primero perdimos nuestra casa y nuestra cosecha con una gran inundación...

SILVESTRE
Pero eso tuvo remedio...

MADÓ
Nos engañaron con las tierras que nos habían vendido... Con lo que nos quedaba, compramos otras. Siguiendo los consejos de un amigote de Juan Lucas, compramos monte y, para cultivarlo, lo quemamos. En vez de crecer, nuestra plantación se secó y el campo se transformó en un desierto...

SILVESTRE
¿Y cómo se recuperaron?

Dudando:

MADÓ
Lucas se ausentaba mucho. Viajaba mucho al Paraguay y al Brasil... A veces volvía con unos tipos que no me gustaban nada. Al poco tiempo volvimos a tener de todo: una hermosa casa, automóviles, vehículos para la plantación de té y una corte de admiradores y adulones que invadían nuestra vida familiar.



SILVESTRE

Bueno, su marido se fue adaptando a las condiciones de vida del lugar.

MADÓ

Sí, yo al principio admiraba su espíritu de aventura... Luego las cosas se fueron complicando. Entre su séquito local había siempre alguna muchacha que cambiaba miradas cómplices con él. Luego empecé a dudar del destino de sus viajes de negocios. Y finalmente, volvió a beber como bebía en Europa, antes de emigrar...

SILVESTRE

¿Y sus chicos?

MADÓ

Los tiene completamente hechizados. Sobre todo a la mayor. Y a nuestro hijo lo impresiona y lo neutraliza comprándole lo que éste le pide: caballos, carros, armas...

SILVESTRE

¿Y qué va hacer usted en Europa?

Desencantada:

MADÓ

No sé. Pero esta historia se acabó. Mi esposo y mis chicos ya no me necesitan en la finca. Y yo estoy cansada de todo. Aprovecho el tiempo en el vapor para escribir mis impresiones sobre la naturaleza en Misiones. ¿Y usted?

Mostrándole su reloj de bolsillo:

SILVESTRE

Era de mi abuelo. Ya es tarde. Vamos a caminar.

Los dos recorren el parque conversando...

7.

Vista aérea. Inserción de una escena en blanco y negro de los dos viajeros caminando hasta la desembocadura del río Iguazú en el río Paraná, punto que marca el encuentro de los límites de Brasil, Paraguay y Argentina, y un cambio esencial en la percepción de la naturaleza.

En este promontorio culmina la primera parte de este relato y comienza el recorrido del río Paraná de MADÓ y SILVESTRE.

8.

CLOSE UP sobre él, prosiguiendo con su propia historia...

SILVESTRE

¿Yo?... Voy bajando el Río que hace muchos años remontó Horacio Quiroga..., siguiendo las huellas de Anaconda, la legendaria serpiente... Quiero comprobar si la hazaña de Anaconda hubiese sido posible o, por lo menos, seguir el recorrido de su peregrinaje hasta el río de la Plata...

Con una curiosidad de cortesía:

MADÓ

¿De dónde venía Anaconda?

SILVESTRE (recitando)

«De más arriba del Guayra, bajó por el Tacuarí, hasta la cuenca del Paraguay... Descendió el Paranahyba natal, el río Muerto, y, precipitada a través de la bruma en la pendiente del Guayra, se encontró un día en Misiones»...

MADÓ

¿Y porqué siguió bajando hasta el Río de la Plata?

Recurriendo a su libro:

SILVESTRE

«Hombre y Devastación son sinónimos desde tiempo inmemorial en el Pueblo entero de los Animales. Para las víboras en particular, el desastre se personificaba en dos horrores: el machete revolviendo el vientre mismo de la selva, y el fuego aniquilando el bosque..., y con él los recónditos cubiles».

Añade, cerrando el libro:

SILVESTRE

Al comprender que el hombre era el enemigo de la selva, Anaconda se alió con todos los animales de la cuenca e invocó a los elementos



naturales para provocar una intensa lluvia que a su vez debía provocar la mayor inundación del siglo. La inundación debía acarrear troncos, camalotes y sedimentos, formando así una inmensa barrera que impidiera al hombre remontar el Paraná...

Ya con más interés:

MADÓ
¿Y qué pasó?

Entrecortado con imágenes...

SILVESTRE
Durante meses esperaron que se produjera la gran crecida que bloquearía la boca del río aguas abajo. Cuando los tucanes anunciaron a Anaconda que la crecida ya había comenzado en el Paraguay, ésta creyó que había llegado el momento feliz para la selva y decidió lanzarse río abajo. Quería ser testigo y protagonista de lo que sería un acontecimiento salvador para la selva... y una advertencia para el hombre...

MADÓ
¿Y la historia de Anaconda?

SILVESTRE
A medida que bajaba el río, Anaconda iba comprendiendo su error: cuanto más ancho el río, más se iban diluyendo los camalotes en él, y más insignificante parecía la crecida que en la jungla asustaba al hombre. Así, la esperanza de poder impedir que llegaran los hombres al reino de los animales se iba desvaneciendo.

Curiosa:

MADÓ
¿Por qué no volvió a sus país natal?

SILVESTRE
No... Anaconda decidió cumplir con su destino bajando el río hasta su desembocadura... Tenía una nueva esperanza: ya que no podía aislar a la selva, tal vez podría convencer al hombre...

Cómplice:

MADÓ
¿Y usted qué pinta en todo esto?

Pensativo:

SILVESTRE
... con el pretexto de una comprobación científica quería rendirle homenaje a Quiroga y a la misma Anaconda, bajando el río que él remontó, y siguiendo las huellas de ella en su bajada hasta la desembocadura del Paraná.

Oscurecía y los dos personajes contemplaron el anochecer que echaba su manto sobre la foresta que rodeaba el parque.

Con un cierto desasosiego:

SILVESTRE
¿Quizás volvamos a encontrarnos durante la bajada?

Con una mirada lejana:

MADÓ
¿Y por qué no...?

PANORÁMICA hacia el rojo anochecer

FADE TO BLACK ●



Los Tepetatles

Entrevista con
Alfonso Arau*
ARMANDO CASAS

¿Cómo nació la idea de Los Tepetatles, ese grupo de rock iconoclasta que encabezaste junto con los rockeros Marco Polo Tena y Julián Bert, así como con los pintores José Luis Cuevas y Vicente Rojo, además del escritor Carlos Monsiváis?

Fue cuando regresé de París. Empecé una gira mundial con *Locuras felices*, que tardó tres o cuatro años. Estuve en muchos lugares. Estuve en la Feria Mundial de Montreal y en la Feria Mundial de San Antonio, Texas, entre varios sitios más, pero ya estaba radicando otra vez en México. Y en ese lapso empecé a relacionarme más con la gente del cine. Nos reuníamos en un cafecito que se llamaba El Tirol, en la calle de Hamburgo, en lo que es ahora la Zona Rosa.

El lugar emblemático en donde, a finales de los años sesenta, se reunían los artistas y la intelectualidad mexicana en la Ciudad de México.

Y ahí nos reuníamos Carlos Monsiváis, Vicente Rojo, José Estrada...

Y José Luis Cuevas, el pintor, al que se le atribuye el nombre de Zona Rosa.
Sí, José Luis, mi amigo desde la primaria en la escuela Benito Juárez de la colonia Roma Sur. Y también caían ahí Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, Gabo...

La crème de la crème del momento.

Nos reuníamos una vez por semana y nos emborrachábamos de tristeza y de frustración porque decíamos que nuestra generación no había dado

* Fragmento del libro *Alfonso Arau. Así es la vida (vals para piano). Conversaciones con Armando Casas.*

color, porque nos comparábamos con las dos generaciones anteriores de artistas: Rivera, Orozco, Siqueiros.

Claro. Se comparaban con los gigantes del muralismo mexicano.

También con los Revueltas, José, Rosaura, Vicente...

Me imagino que con Rodolfo Usigli, el gran dramaturgo mexicano.

Sí, también con Usigli. Con todos ellos.

Es lógico que las nuevas generaciones se comparen con las que las precedieron y, más aún, traten de romper con ellas.

Y decíamos: «Nosotros no hemos hecho nada, somos unas fachas». Y Gabo no tenía dinero en ese tiempo, todavía no había escrito *Cien años de soledad*. Cada uno de nosotros le pagaba su café una vez a la semana. Y José Estrada, el director de cine, al que le decíamos *El Perro Estrada*, porque era muy ronco y parecía que ladraba al hablar, decía: «¿Y yo por qué le tengo que pagar? Yo no le pago nada a nadie». Y años después, cuando triunfó García Márquez y era rico, le decíamos a Estrada: «¿Tú sabes quién va a ser el único cineasta mexicano que no va a poder filmar nunca una novela de García Márquez? Tú, por codo» [risas]. Y le hacíamos burla. En ese tiempo a alguien se le ocurrió, yo creo que a Cuevas porque él es el que siempre ha sido muy listo para la promoción: «¿Por qué no hacemos un movimiento como generación? Vamos a hacer algo para llamar la atención, para que nos conozcan, para que sepan quiénes somos. Por lo pronto, es un principio, para que sepan lo que hemos hecho hasta ahora, aunque sea poco, pero algo ya hemos hecho, ¿no?». Y empezamos a discutir y a alguien se le ocurrió que le pusiéramos un nombre a ese barrio donde nos reuníamos, y otro dijo: «Vamos a ponerle la Zona Roja, porque aquí está lleno de prostitutas», y otro: «¿Qué tal la Zona Rosa?», y así la bautizamos, como quien dice inventamos la Zona Rosa, y el trato fue que cada uno de nosotros iba a promover la obra de los demás, iba a promover la Zona Rosa como la guarida de nuestra generación y ese día nos volvimos a emborrachar, pero de gusto, y empezamos a ejecutar acciones que nos involucraban a todos. Y en ese momento, *Mister Televisión*...

¿Ernesto Alonso? ¿El protagonista de Ensayo de un crimen, de Buñuel?

Sí, Ernesto Alonso, *Mister Televisión*. Él era públicamente gay y estaba casado con un doctor. Esta pareja era la dueña de un cabaretito de alto



nivel que se llamaba El Quid, que estaba en la calle de Puebla. El Quid era muy elegante, muy caro, no podías entrar sin reservar con un mes de anticipación. Y entonces, como yo venía con el prestigio de París y de la pantomima y, como tú mencionaste, la intelectualidad me consideraba en otro nivel, Ernesto Alonso me ofreció hacer un *show* en su cabaret. Y yo le dije: «Te agradezco la distinción, pero ¿qué *show* quieres que haga? El lugar es muy chico y tiene muchas columnas y no hay un escenario». Él me contestó: «Haz lo que tú quieras, Alfonso. Lo que tú quieras. A ver, fírmale aquí. Te contrato por dos meses, para que hagas un *show*, el que tú quieras». Y firmé el contrato.

Ése fue el principio.

Entonces me puse de acuerdo con todos e inventamos un *show* que se llamaba *Triunfo y aplastamiento del mundo moderno con gran riesgo de Arau y mucho ruido*. Y nos pusimos Los Tepetatles.

Porque era una parodia de Los Beatles.

Claro. Una mezcla de la palabra náhuatl *tepetatl* con Los Beatles. Y empezamos a ensayar. Yo me puse una peluca e inventé una guitarra que tenía dos brazos o mástiles...

Como la de Los Beatles.

Sí, pero la mía se tocaba con tres manos en lugar de con dos [risas]. Y conjunté una banda que dirigía Julian Bert y la completaban Los Rebeldes del Rock, de Polo Tena y sus hermanos y Marcos Lizama. Grabamos un LP con doce canciones originales de rock en español, entre ellas «Tlalocman» y «Teotihuacán a Go-Go», que una generación después originaron al grupo Botellita de Jerez, y en la siguiente generación a los grupos Caifanes, Maldita Vecindad y Café Tacvba.

Sí, ustedes pueden considerarse los padres del guacarrock de Botellita de Jerez. Cosa curiosa, tú eres el padre más allá del sentido putativo. El grupo Botellita de Jerez estaba formado por Francisco Barrios «El Mastuerzo», Armando Vega-Gil y Sergio Arau, tu hijo.

Las canciones tenían letra de Monsiváis. Cuevas y Vicente Rojo diseñaron los carteles y la portada del disco. Nos divertimos horrores. Creamos un *show* de vanguardia que incorporó la tecnología por primera vez en un cabaret. Pusimos un televisor pequeño en cada mesa e instalamos

un circuito cerrado de video, de tal manera que el público veía el *show* en vivo y en la televisión se generaba un programa musical simultáneo.

Era muy vanguardista en ese momento.

Debutamos. Y cuando Ernesto Alonso y su doctor vieron el *show* se escandalizaron. Ellos esperaban un *Locuras felices* clásico en lugar de este «ruidero». Cuando oyeron nuestra parodia de los Rolling Stones, «I Can't Get no Revolution», se levantaron y se fueron indignados y decepcionados a su casa de Cuernavaca. Al principio, el público habitual del Quid también se descontroló, pero a partir de la segunda semana el lugar estaba repleto y los meseros hicieron una fortuna en propinas. Podríamos haber seguido con el cabaret lleno por tiempo indefinido, pero a los dos meses el contrato expiró y nos corrieron con cajas destempladas, para desgracia de los meseros del Quid y de mucha gente que se quedó sin ver nuestro *show*. El disco de Los Tepetatles es de culto, muy escaso, y se cotiza en más de cinco mil pesos cuando alguien lo localiza.

Sí, es muy difícil conseguirlo, es para coleccionistas. Este show fue también un parteaguas. Hace unos meses se hizo una exposición en el Museo del Estanquillo, en el Centro Histórico, sobre Vicente Rojo y Carlos Monsiváis. Había toda una sección con muchas fotos y exhibían y tocaban el disco de Los Tepetatles.

Sí, el *show* trascendió. ¿Oíste la canción «Zona Rosa», con letra de Monsiváis?

Sí, era una parodia de «Nocturno a Rosario», de Manuel Acuña.

Carlos Monsiváis bromeaba y decía que él creyó que era su letra: «Pues bien, yo necesito decirte que te quiero, decirte que te adoro con todo el corazón...». Pero luego aclaraba que el estribillo sí era de él: «Llora, mi vate, llora de amor...» [risas]. Fue un *show* memorable. Que nos recuerda que, al fin de cuentas, nuestra generación no andaba tan mal...

Totalmente de acuerdo. Se te puede ver cantando este estribillo en la película Jóvenes de la Zona Rosa, de Alfredo Zacarías.

Yo creo que Gabo y José Estrada se están tomando ahora un café gratis en la onceava dimensión y disfrutando las enseñanzas que Hugo Chávez le está dando a Jesucristo [risas].

**THE TEPETATLES**

Ahhhh! Ah! Ah! Ah!
Chunta, chunta, chunta, chunta
chunta, chunta, chunta, chunta, chun.

Muérete silencio, lárgate murmullo
despierta voz baja, hasta luego arrullo,
sólo una consigna queremos tener,
poco nos importa el ser o no ser.

Déjanos tristeza, caras largas no,
una cara tiesa y me aburro yo,
que nadie nos opine respecto al destino,
que nuestro alarido resulte asesino.
Que ante nuestro grito los Beatles parezcan
monjas encerradas que en silencio rezan.

Y Los Tepetatles han llegado ya,
quien los ensordezca es que sordo está
chunta, chunta, chunta, chunta, chunta, chun.

Y Los Tepetatles han llegado ya,
(¡¡Los Tepetatles!!),
quien los ensordezca es que sordo está
(¡¡Los Tepetatles!!).

Aaaaauuuuu!!!! Ah! Ah! Ah! Ah!
Chunta, chunta, chunta, chunta
chunta, chunta, chunta, chunta, chun.
Ra! Ra!

TLÁLOCMAN

De día muy temprano tengo que checar;
de noche me transformo en El Tlálocman.
Me sobran superpoderes, también me sobra debilidad;
de noche mi supervista te puede, nena, radiografiar.
Me dicen Gutierrezitos los que no saben que soy Tlálocman.

He combatido a los villanos
que del espacio suelen llegar,
pero mi suegra me quiso regañar
por haragán.

De día muy temprano tengo que checar;
de noche me transformo en El Tlálocman.
Me sobran superpoderes, también me sobra debilidad,
y con mi supermano hoy la quincena voy a pagar:
de mañana cajero, de noche, baby soy El Tlálocman.

Soy rete man, man, man, man,
muy, muy, man, casquita man,
man, man, man,
soy El Tlálocman.

Yo tengo una doble personalidad.
Soy tímido, pero puedo amarte de verdad.
Soy tímido y de noche soy El Tlálocman,
soy Tlálocman...

ZONA ROSA

Es la Zona Rosa una bella cosa
para quien la vida debe ser vivida.
Arrivederci, desde Valenciaga
hasta Macazaga muévete gordita,
quieres *Dolce Vita*, *yes indie*.

Niza y Hamburgo con paraguas de Cherburgo,
Génova, Londres, Reforma, la elegancia
se transforma
Oui trepia, chéri pia.

Es la Zona Rosa una bella cosa
para estar a gusto observando un busto,
es la zona de arte y de buen gusto,
Oui.

EL ÚLTIMO ROMÁNTICO

Cuando a mitad, de un *rock'n'roll*
recuerdo el sol, bañando tu figura,
cuando en un baile, desenfrenado
yo te he mirado, inaccesible y pura

cuando en el ruido, que me devora
hora tras hora siento tu presencia
trato de ser cruel y moderno,
pero es mi infierno
ser el último romántico.

Quisiera poder decirte
esas palabras que ya nadie usa,
como «¿Quieres, linda, ser mi novia?
¿Quieres, linda, ser mi novia?
¿Quieres, aurora, iluminar mi ser?».

Cuando sonríes, tan distraída,
siento mi vida cerca de tu aliento;
cuando me besas yo me ilumino
y me imagino en el firmamento.

Y cuando miro atardecer
quisiera ser del tiempo de los valeses.
Yo quiero ser cruel y moderno
pero es mi infierno
ser el último
el último
el último romántico.



Cine suizo: la ficción de ayer y el documental de hoy

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

HACE MUCHOS, muchos años que el cine de ficción suizo no da muchos pretextos para la celebración. Si bien es cierto que algunos realizadores o actores con trayectoria exitosa nacieron ahí (como Jean-Luc Godard o Bruno Ganz), o que participa en coproducciones notables (el año pasado contribuyó a *Youth*, de Paolo Sorrentino, que además se filmó en los Alpes), habría que regresar bastante en el tiempo para dar con algún largometraje premiado en un festival internacional importante, con excepción tal vez de *L'enfant d'en haut* (2012), de Ursula Meier, que obtuvo en Berlín el Premio Especial. Pero hubo un tiempo en que el paisaje era diferente: en los años setenta y ochenta del siglo anterior, Alain Tanner y Claude Goretta dieron brillo a la cinematografía de su país y participaron lo mismo en Cannes que en Berlín y Venecia. Para hacerse una idea del pasado del cine suizo es inevitable ocuparse, así sea brevemente, de Tanner y Goretta. Porque el presente está en el documental.

Tanner nació en Ginebra en 1929 y se formó como cineasta en Londres. En 1957 dirigió con Goretta el cortometraje documental *Nice Time*, que obtuvo el Premio de Cine Experimental en Niza. De regreso en su país comienza a trabajar en la televisión y funda con algunos colegas el Groupe 5, asociación que ayudó a empujar en los sesenta la actividad cinematográfica y que guarda ciertas similitudes con la Nueva Ola francesa. De aquí surge *Charles mort ou vif* (1969), en la que un joven rompe con su adinerada familia y que obtuvo el Leopardo de Oro en Locarno. Con *La salamandra* (1971), que parte de un caso de nota roja, concursó en Berlín, festival al que asistiría en más de una ocasión en el futuro. Una década después, *A años luz* (*Les années lumière*, 1981) formó parte de la sección oficial de Cannes; de

ahí salió con el Gran Premio del Jurado. *En la ciudad blanca* (*Dans la ville blanche*, 1983), protagonizada por Bruno Ganz, hace un brillante homenaje a Lisboa y es tal vez su película más conocida (es una de las escasas obras de este cineasta que circularon en nuestro país); compitió por el Oso berlinés y en Francia se embolsó el César a mejor película francófona. Hace más de una década que Tanner está «en silencio»: su película más reciente es *Paul s'en va* (2004).

Claude Goretta también nació en 1929 en Ginebra y su formación e inicios son similares a los de Tanner. Fue cofundador del Groupe 5 y en 1973 se presentó en la sección oficial de Cannes con *La invitación* (*L'invitation*, 1973), que se inspira en una obra teatral de Michel Viala y exhibe los bemoles de un grupo de hombres de mediana edad. En la justa francesa obtuvo el Premio Internacional y el Premio del Jurado. Fue además nominada al Óscar y participó en la terna de mejor película en lengua extranjera. A la Costa Azul regresó años más tarde con *La encajera* (*La dentellière*, 1977), que es protagonizada por Isabelle Huppert, recoge las primeras experiencias sexuales de una joven aprendiz de peluquera y se llevó el Premio del Jurado Ecueménico. En 1981 compitió por el Oso de Oro de Berlín con *La provincial* (*La provinciale*), que acompaña a una diseñadora que se muda a París, donde encuentra un ambiente hostil.

La mejor cara del cine helvético, decíamos, hoy la ofrece el documental, que goza de apoyos extraordinarios del gobierno. Por su parte, el Festival de Locarno, el más importante de Suiza, ha contribuido a dar visibilidad a propuestas frescas que ventilan las preocupaciones de los jóvenes y no tan jóvenes, quienes tratan asuntos rurales y urbanos, y lo mismo hablan sobre la migración que revisan la Historia. Empujado por un aliento crítico —un hábito que ya manifestaban los cineastas de lengua alemana que cultivaban la no ficción en los años setenta—, da visibilidad a personajes hasta cierto punto marginales que para el espectador extranjero son casi una revelación y para el local comienzan a convertirse en algo habitual. Por aquí circulan, entre otros, inmigrantes, agricultores, minusválidos, artistas, delincuentes y niños. Asimismo se exploran temas delicados, como el papel que jugó la neutral Suiza durante la Segunda Guerra Mundial.

En esta sana tradición habría que inscribir *Fotógrafo de guerra* (*War Photographer*, 2001), de Christian Frei, que acompaña a James Nachtwey, quien se ha ganado una buena reputación ejerciendo el



oficio del título. La cinta fue nominada al Óscar de la especialidad y circuló por diversos rincones del planeta. En su largo más reciente, Frei hizo una exploración del amor como un padecimiento adolescente en *Sleepless in New York* (2014). Entre los documentales que también han sido distribuidos fuera del país cabría ubicar *Elisabeth Kübler-Ross* (2003), de Stefan Haupt, que acompaña a la tanatóloga del título y se acerca a personas que sufren enfermedades crónicas; *La mujer con los 5 elefantes* (*Die Frau mit den 5 Elefanten*, 2009), de Vadim Jendreyko, que revisa la biografía de Svetlana Geier, quien sobrevivió en un campo de concentración y llegó a ser una reputada traductora de Dostoyevski; *El sonido de los insectos, grabación de una momia* (*The Sound of Insects: Record of a Mummy*, 2009), de Peter Liechti, que inicia con el descubrimiento del cadáver de un suicida y también toma inspiración de una novela de Masahiko Shimada; *Cleveland Versus Wall Street* (2010), de Jean-Stéphane Bron, que recoge los detalles del juicio que emprendió la ciudad de Cleveland contra una serie de bancos luego de la crisis hipotecaria de 2008. Asimismo cabría incluir dos títulos que formaron parte de la gira de documentales *Ambulante: Thule/Tuvalu* (2014), de Matthias von Gunten, que da cuenta de las consecuencias del calentamiento global en los distantes lugares que une el título; y *La rebelión de todos los días* (*Everyday Rebellion*, 2013), de los iraníes Arash y Arman T. Riahi, que va a distintos parajes para mostrar cómo la rebelión es una sana práctica cotidiana.

Al consumo de cine en Suiza las producciones locales contribuyen con una raquítica cifra cercana a cinco por ciento (en 2014, en México, diez por ciento de la taquilla fue generada por el cine nacional, de acuerdo a cifras de Imcine). Es válido pensar que el público no se siente muy identificado con sus películas. Si bien en 2015 tuvo buena presencia en diversos festivales, la producción helvética juega un rol marginal no sólo en el mercado local sino en el europeo. No obstante, no sería raro que en el futuro cercano las cosas cambiaran, pues los jóvenes cineastas, que recogen lo mejor de diversas tradiciones (en particular del cine francés y del alemán), así como las cintas realizadas en coproducción, gozan cada vez de mayor promoción y se percibe un interés creciente del público. Este escenario es más alentador en el documental, no está de más anotar, si bien sus aportes a la taquilla no son precisamente espectaculares ●

Lluvia en los ojos

RITA BASULTO

EXTERIOR-CAMPO-DÍA

En medio de un amplio pastizal, una casa de madera resiste los embates de la lluvia pertinaz. Las espigas se tambalean de un lado a otro del sendero que remata en el pórtico de la casa.

INTERIOR-CUARTO-DÍA

Postrada en su cama, vemos a SOFÍA, una niña de seis años que mira la lluvia a través de la ventana, su brazo derecho esta enyesado hasta el codo sobre una almohada.

SOFÍA

(voz off)

Dicen que fue un accidente...



**EXTERIOR-CAMPO-DÍA**

Vemos a SOFÍA correr angustiada por el pastizal que le llega a la cintura.

Voltea temerosa atrás sin dejar de correr, a su espalda un enorme rinoceronte que resopla a cada paso y se acerca cada vez más a la niña.

SOFÍA
(voz off)
El día que me rompí,
se enojaron mucho
porque no me encontraban...

Vemos una escena del campo, amplias lomas cubiertas de pasto que sobresalen como islas en un océano de árboles.

MADRE y PADRE
(F.C.)
¡Sofíaaaaaaa!!

INTERIOR-CUARTO-DÍA

SOFÍA mira un momento el yeso en su brazo y los garabatos que ha dibujado en él, regresa la mirada al cielo lluvioso.

SOFÍA
(voz off)
El abuelo nunca se enojaba conmigo.

INTERIOR-COCINA-DÍA

Sentados a la mesa, SOFÍA come una manzana, EL ABUELO, un anciano calvo de más de sesenta años, toma dos tiras de manzana y se las pone en la boca como si fueran colmillos. Hace una cómica imitación de un vampiro y la niña ríe a carcajadas.

SOFÍA
(voz off)
Él me hacía reír y me contaba historias de
sus viajes.

INTERIOR-SALA-DÍA

Vemos al ABUELO sentado en un viejo sillón, lee un libro que en la portada se puede leer *África indomable*. SOFÍA lo escucha recostada en el tapete mientras hace dibujos de animales.

EXTERIOR-PORCHE-TARDE

EL ABUELO dormita apacible en una banca de madera, las hojas ocres de los árboles son arrastradas por el viento.

Disolvencia a

En la banca de madera ya no está EL ABUELO, sólo su libro abierto y las hojas que dan vuelta con el viento.

SOFÍA
(voz off)
Mamá me dice que se fue a un lugar mejor...

INTERIOR-CUARTO DEL ABUELO-DÍA

En una habitación en penumbras, SOFÍA mira un álbum de fotografías, en las fotos aparece EL ABUELO en diferentes partes del mundo: París, China, África. Un sonido llama su atención, es un golpeteo entre las muchas valijas y cajas del ABUELO.

SOFÍA
(voz off)
Pero... ¿por qué se fue sin sus cosas? No se llevó
su cámara... Así no puede trabajar.

SOFÍA se acerca y encuentra una caja de zapatos con hoyitos, se asoma por uno de los huecos y sonríe. SOFÍA sale de la habitación con la caja en sus manos.

SOFÍA
(voz off)
Y...¿por que dejó solo a Cornelio?... Lo bueno es que yo
lo encontré.

**INTERIOR-HABITACIÓN-DÍA**

Recargada en una mesita, SOFÍA sostiene unas hojas de helecho en la mano, frente a ella la caja de cartón sin la tapa, la pequeña acerca las hojas a la caja.

SOFÍA
(voz off)

Primero era chiquito como un ratón.
Y todo le daba miedo.

Del interior de la caja sale un pequeño rinoceronte del tamaño de un ratón, titubeante, se acerca a las hojas y empieza a comerlas.

SOFÍA aprovecha para acariciarlo con la punta de los dedos.

INTERIOR-HABITACIÓN-DÍA

SOFÍA arroja una pelota y vemos cómo regresa a sus manos...

SOFÍA
(voz off)

Después, aprendió a jugar y se volvió muy chistoso...

Se repite la acción de la pelota un par de veces hasta que se escucha un pequeño estallido, la pequeña se lleva las manos a la boca para contener las risas.

Frente a ella, el rinoceronte, que ahora ya es del tamaño de un gato, se sacude, trata de quitarse la pelota ponchada que se ha atorado en su cuerno.

SOFÍA se pone de pie y corre tras el rinoceronte para quitarle la pelota.

MADRE
(F.C.)

¡Sofía, deja de correr! Tu padre está leyendo.

SOFÍA trata de detener al animal. Que forcejea por liberarse.

SOFÍA
(voz off)

Y después, por sus travesuras me regañaron muchas veces.

Vemos una secuencia de imágenes fijas: una maceta rota, un cortinero caído, una máquina de escribir destartada, unas pantuflas mordisqueadas... En cada imagen un grito de la madre:

Madre
(F.C.)
¡Sofíííííí!
¡Sofía!

SOFÍA
(voz off)

Cornelio era muy tragón y se terminó todas las plantas de mi mamá... él ya estaba más grande que el perro de Natalia...

INTERIOR-HABITACIÓN-DÍA

SOFÍA, enyesada, dibuja un sol en el vidrio de la ventana sin despegar la vista del exterior. Las manos de la madre ponen una taza de té en el buró y luego acarician la cabeza de la niña, le acomoda un mechón.





MADRE
(F.C.)

Morusa, tómatelo, está calentito.

SOFÍA sólo asiente con la cabeza y mira las gotas de lluvia escurrir por el vidrio

Vemos una secuencia de imágenes:

SOFÍA
(voz off)

Entonces empezó a comer más y más... primero fueron las historias de mi papá, luego...

Vemos al rinoceronte masticando un libro rojo...

SOFÍA
(voz off)

...las luces de la casa...

El rinoceronte ahora se come la llama de una vela.

SOFÍA
(voz off)

Los secretos de las paredes, también se los comió.

Vemos al rinoceronte que se alimenta del papel tapiz y pedazos de la madera del muro...

INTERIOR-HABITACIÓN-DÍA

SOFÍA está parada en su cuarto, frente a ella el rinoceronte que apenas cabe en su habitación...

SOFÍA
(voz off)

Creció tanto, tanto, que la casa le quedó chiquita...

...un ligero movimiento del animal y la madera bajo sus patas empieza a crujir. La niña lo toca y le hace la seña para que no se mueva.

SOFÍA
(voz off)

Entonces, pensé en dejarlo ir...

EXTERIOR-CASA-DÍA

SOFÍA sale de la casa a hurtadillas, mira a todos lados y se echa a correr.

SOFÍA parece triste y mira la caja de cartón en sus manos.

SOFÍA
(voz off)

El abuelo decía que los animales vivían más felices en el campo.

EXTERIOR-CAMPO-DÍA

SOFÍA corre por el campo con la cajita de Cornelio en brazos, se aleja cada vez más de la casa, corre entre los árboles sin mirar atrás, corre hasta quedar exhausta.

Se recarga en un árbol un instante mientras recupera la respiración.

Frente a ella el enorme rinoceronte que jadea y bufa. SOFÍA acaricia la rugosa piel del animal. Se acerca, y le susurra algo al oído. El animal da un paso atrás...

SOFÍA
(voz off)

Te tienes que ir... pero vas a estar bien.

La niña señala con el dedo a la distancia, el rinoceronte se queda inmóvil. SOFÍA señala con más rigor pero el animal no reacciona.

SOFÍA
(voz off)

Eso le dije a Cornelio, pero él no me creyó.

Frustrada, la pequeña toma un piedra y la arroja con fuerza al rostro del animal; éste sólo se sacude un poco.



SOFÍA levanta un palo y comienza a golpear desesperada el lomo del rinoceronte.

El animal, inmutable, parece no sentir. SOFÍA llora desconsolada y deja caer el palo al suelo. SOFÍA se tira al césped y cubre su rostro con las manos.

SOFÍA
(voz off)
Pero él siempre fue desobediente...

El rinoceronte le lame la cabeza, trata de confortarla. SOFÍA abraza con ternura la enorme cabeza del animal.

SOFÍA
(voz off)
... y no entendía que era por su bien.

En un descuido del rinoceronte, SOFÍA se echa a correr angustiada entre el zacatal, que le llega a la cintura, voltea temerosa atrás sin dejar de correr, a su espalda el enorme rinoceronte que resopla a cada paso.

SOFÍA
(voz off)
Entonces corrí para perderlo.
Corrí y corrí,
pero él siempre me alcanzaba.

El animal se acerca cada vez más a ella.

SOFÍA
(voz off)
Seguí corriendo hasta que...

El suelo se termina, SOFÍA se tropieza y cae a un abismo de nubes, el rinoceronte también cae junto a ella.

INTERIOR-CUARTO-DÍA

SOFÍA mira de nuevo el yeso de su brazo, se toca con su mano izquierda, regresa la mirada a la ventana.

SOFÍA
(voz off)
Lo extraño mucho...
pero sé que ahora él está bien, comiéndose todo el pasto y las manzanas que caen de los árboles.

EXTERIOR-CAMPO-DÍA

En un llano ocre vemos pastar una manada de rinocerontes; entre los animales, vemos al ABUELO sentado en su sillón favorito, en una mano tiene una manzana, lee su libro de *África indomable* ●

Lluvia en los ojos

Directora: Rita Basulto

Productor Ejecutivo: Juan José Medina

Guión: Rita Basulto

Fotografía: Rita Basulto

Animación: Rita Basulto, León Fernández,

Edición: Gerardo Fernández

Diseño sonoro: Mario Martínez

Música: Mario Osuna y Alfredo Sánchez

Dirección de Arte: Rita Basulto

VFX: Polar Studio / **Supervisor VFX:** Héctor Fausto

Diseño de vestuario: Bernabé Covarrubias

Reparto: Sofía / Sofía de la Torre; **Madre** / Karina Hurtado

Compañía Productora: Instituto Mexicano de Cinematografía
México, 2013





«Que la belleza del vestuario brille con la mayor discreción posible»

Entrevista con Mayes C. Rubeo

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

Telas, colores, texturas, capas de material, collares, brazaletes, sombreros, zapatos: todas las prendas que definen a un personaje en la historia que se narra en una película son diseñadas por Mayes C. Rubeo, quien, este 2016, celebra veinte años de su primer proyecto como jefa de departamento de diseño de vestuario —el *film* de ciencia ficción *Han llegado* (*The Arrival*), aunque su carrera en el mundo del cine comenzó en 1988, como asistente, en la cinta *Talk radio*, de Oliver Stone. *Apocalypto*, de Mel Gibson; *Avatar*, de James Cameron, y la aún no estrenada *La gran muralla*, de Zhang Yimou, son tres de los 18 filmes en los que Mayes C. Rubeo lleva el crédito principal como diseñadora de vestuario.

Describe por favor su trabajo como diseñadora de vestuario en la película La gran muralla, de Zhang Yimou: ¿cuál fue su mayor logro en este proyecto?

Éste fue uno de los retos más grandes de mi vida. Me tuve que sumergir en mundos para mí desconocidos. Zhang Yimou, director, maestro del color y del arte visual, me contrató para un *film* que podría ir naturalmente a un diseñador asiático con conocimiento de todo ese mundo. No sólo tuve la tarea de combinar dinastías de la China medieval (entre los años 950 y 1270), sino también de crear un estilo de fantasía que se acomodara a todas las situaciones del *film*. Haber trabajado con el maestro Yimou es una piedra miliar en mi carrera, de verdad nunca pensé que yo tendría la oportunidad de hacerlo. Tuve que crear vestuario usando una técnica que me funciona muy bien en muchos proyectos de similar tamaño. Todos coinciden en que hay que crear nuevos mundos, desconocidos, diversos. En cada proyecto se desea tener un *look* original, y es allí donde comienza mi tarea. Mi trabajo es, precisamente, vestir y crear atuendos

para todas las personas (actores) y, a veces, criaturas o animales que requieran tener indumentaria. Al hacer esto se tiene que usar la misma filosofía con la cual vivimos día a día. En las películas y en la vida real existen siempre pirámides sociales: castas, clases, realeza, militarismo, clero, etcétera. No puedo decir en este momento mucho del proyecto del maestro Zhang Yimou porque el *film* está todavía en postproducción.

A partir de su propia trayectoria, ¿cuál sería su definición de diseño de vestuario en la industria cinematográfica?

Los diseñadores de vestuario ayudamos a definir a los personajes. Nuestro trabajo se convierte en un accesorio que se puede desarrollar para descubrir el carácter de un personaje. Muchas veces ese personaje nace, precisamente, en la prueba de vestuario. Es una satisfacción cuando vemos a un actor que se da cuenta del nacimiento de su personaje a través del vestuario, algo que sucede a menudo; pero si no surge el personaje que el director y el actor ven desde su perspectiva, entonces inicia un diálogo creativo en el que todos tratamos de aportar las mejores ideas para hacer fluir al personaje a través de las situaciones que suceden en la historia que se está tratando de contar.

¿Cuál es la relación que tiene usted con los actores que usarán el vestuario que realiza?

Trato de comprender cómo sienten a su personaje, cómo tendrían que transformar su silueta, su lenguaje corporal y su estado de ánimo. Es mi trabajo colaborar mucho con el actor. Creo que para crear al personaje que el actor encarna se necesita el guión (para conocer su entorno y sus hábitos), la actuación y la conceptualización del personaje que lo crea de pies a cabeza. Es en este último aspecto en el que contribuimos los diseñadores.

¿Cómo inicia usted su trabajo de diseño de vestuario en una película?

Una vez que se lee el guión inicia el diálogo con el director de la película.

Lo importante de un trabajo de vestuario es tener siempre presente que tenemos que facilitar la visión del director.

A partir de este inicio ¿sabe usted cómo será el diseño final?

Un diseñador puede proyectar la visión de lo que se quiere obtener al final del trabajo de diseño. Inclusive, estoy casi segura de que el diseñador



tiene presente cómo quedará el *look* final y el vestuario de cada uno de los personajes. Lo más difícil es convencer a los directores y, en muchísimos casos, a los productores y a los actores también. Esta labor requiere mucha energía. Si se tuviera un poco más de fe en los diseñadores de vestuario, esa energía se podría traducir en más creatividad

¿Sabe usted cómo se verá en pantalla?

Yo suelo ver *the big picture*. Algunas veces hay que evolucionar o revolucionar el diseño de acuerdo a cambios de guión, y en muchas ocasiones éstos resultan ser accidentes felices de creatividad.

¿Qué lugar ocupa entonces el diseño de vestuario en la creación de una película?

Yo prefiero decir que no tiene un lugar. El vestuario nunca tiene que leerse en un *film* como «vestuario». Lo ideal es que pase desapercibido, que uno se meta en el relato del *film*, y si el vestuario se adaptó a la historia y a los personajes, entonces ya se puede decir que el vestuario funcionó.

¿Cuáles son los momentos favoritos de su trayectoria como diseñadora de vestuario?

Todos los *films* en los que he trabajado representan mucho para mí. Desde John Sayles (director) y Maggie Renzi (productora), con quienes aprendí cómo hacer películas de buena calidad con pocos recursos.

Apocalypto (2006) marcó una pauta muy grande, porque el trabajo realizado en ese *film* nació gracias a la pasión por la indumentaria antigua mexicana. Mel Gibson es un excelente realizador, y esta película por muchos años se volvió mi carta de presentación y mi caballo de batalla.

Avatar (2009) fue importante, y muchas veces pienso que fue un derivado del éxito visual que se obtuvo con *Apocalypto*, me abrió puertas a la nueva era de CGI, VFX y otras técnicas cinematográficas que evolucionan día con día.

John Carter (2012) fue un *film* en el que pude demostrar una transición de estilo, porque es una película muy variada en cuestión de estilos, ya que prácticamente cuatro mundos se entrelazan en una sola historia. En ese *film* tuve que realizar vestuarios de la época de la guerra civil estadounidense, de Nueva York en 1865, de una tribu apache, de marcianos (de dos países marcianos rivales), incluyendo una boda real marciana.

¿Cuál es el elemento clave de formación profesional o de carácter que siempre está presente en su proceso creativo?

Los elementos son la imaginación y la pasión por los textiles, los estilos, las épocas. Y también ahínco. Es una profesión en la que se trabaja muchísimo, hay que tener una ética de trabajo impecable, ya que nunca se puede bajar la guardia. Porque lo que se dice en Hollywood de verdad lo aplican: «Tú eres tan bueno como el último *film* que has hecho».

En la historia del cine, y en la actualidad, ¿cuáles son los diseñadores de vestuario que usted admira?

En la historia del cine sin duda mis preferidos son Piero Tosi, Gabriella Pescucci (a quien considero una querida amiga), Maurizio Millenotti y Enrico Sabbatini, quien fue mi maestro y me enseñó los principios básicos de lo que implica ser un esteta de vestuario, y de cómo hacer que todo parezca real. Un vestuario tiene que leerse como las prendas que han pertenecido al personaje siempre, tal vez hay que imaginarse en dónde habrá comprado ese traje o vestido ese personaje, qué accidentes de lavandería pudo haber tenido, con qué dedicación lo remendaba, si lo planchaba o lo dejaba arrugado, o sea, inyectarle vida a un atuendo.

¿Qué sensaciones experimenta usted cuando observa por primera vez su trabajo en la proyección de la versión final de la película?

¡Yo lo gozo! Me gusta ver los resultados y recuerdo todas las que tuve que pasar para llegar a ellos; por supuesto, bromeo: en realidad, trato de meterme en la trama del *film*, y no me pongo a ver, en retrospectiva, dónde hubiera podido ser mejor. Antes lo hacía, por flagelarme psicológicamente. Pero he cambiado o, tal vez, madurado. Podría explicarlo con una analogía: cuando se tienen hijos, uno espera que salgan muy bien, que sean de índole buena, pero en el mayor de los casos esto no sucede, todo lo que tiene una personalidad propia prevalece como tal. Es lo mismo con los *films*.

Cuando se habla del diseño de vestuario de una película, ¿cuál considera que es el elemento del que se tiene que hablar siempre?

Que la belleza del vestuario brille con la mayor discreción posible, ya sea un harapo o el atuendo ricamente bordado de un monarca.



¿Cuáles son los proyectos cinematográficos que más le interesan a usted?
La verdad, me gusta crear mundos nuevos.

¿Cómo vislumbra usted el futuro del diseño de vestuario en la industria cinematográfica?

Yo espero que los diseñadores defiendan su posición, que no nos dejemos llevar por el deslumbramiento de lo que se puede crear en postproducción. Los técnicos que trabajan en eso son eso: técnicos. Yo percibo nuestra profesión como un arte, el cual no debe desaparecer, tenemos que pasarlo de generación en generación, para que no se pierda.

¿Piensa usted que en general se le da, y se le dará, el valor que merece al diseño de vestuario?

Depende. Hay mucha gente que piensa que en una película digna de un Oscar debe aparecer un monarca. También en la industria cinematográfica se necesita darle el valor que el diseño de vestuario se merece.

Cuando se habla de diseño de vestuario para cine, ¿qué es lo que nunca se debe pasar por alto, qué es lo que siempre se debe mencionar o recordar?

Lo que nunca se debe pasar por alto es el contexto de la historia, cuánto espacio es justo que el vestuario tenga que acaparar en la pantalla. Nunca hay que pasar por alto que los verdaderos vestuarios son creados y nacen desde dentro del personaje hacia fuera, y no al revés. Nuestro trabajo tiene la obligación de ser excelso ●



Cecilia Hurtado *De lo perdido, lo que tenemos*





La publicidad del siglo xx vendió la fotografía como la panacea contra la desmemoria. «Recordar es volver a vivir» escucharon las masas desde los altavoces de los medios de comunicación, y todo el mundo se apresuró a comprar los artilugios para capturar los momentos felices de la existencia. Los instantes de ensueño —la ansiada felicidad que se nos escapa— quedaron atrapados en el papel fotográfico. Las imágenes que resultaron del clic se convirtieron, por encima de la tradición oral y de la escritura, en los testigos de nuestra vida. De nuestro paso por este mundo sólo queda un puñado de instantáneas. Ese invento del siglo xx cambió nuestra percepción de la realidad y nos hizo creer que ya no olvidaríamos.

A la par del proceso de popularización de la fotografía, el arte se adueñó del nuevo medio y lo immortalizó, creando, contra la corriente masiva, imágenes memorables. Las fotografías creadas por artistas comenzaron a coleccionarse alrededor de los años cincuenta del siglo pasado. La extrañeza de ese hecho puede quedar plasmada cuando, ya a finales del siglo xx un coleccionista de arte amplió sus horizontes y comenzó a incluir fotografía en su colección basada en pintura y escultura, y se preguntó: «¿Qué hace esa gente extraña en los muros de mi casa?».

La artista tapatía Cecilia Hurtado intervino una serie de fotografías anónimas, antiguas, tomadas en estudio y en exteriores. Las mujeres y los hombres, esa gente extraña de las fotografías ajenas, desaparecieron en las imágenes creadas por Hurtado. Una mancha negra aparece en lugar del cuerpo y de los rasgos faciales gracias a los cuales podría el espectador conocer o reconocer al sujeto, femenino o masculino, que posó para ser immortalizado por la cámara. Queda la silueta de los retratados y los objetos que los rodeaban en el momento del clic. Con sus múltiples, posibles historias.

Estas fotografías intervenidas provocan la reflexión del espectador. No lo sospechábamos en los tiempos ingenuos: recordar no es volver a vivir. Lo sabemos ahora, cuando incluso Kodak, la empresa insignia de insumos fotográficos, quebró. En el final de la película *Otra mujer*, de Woody Allen, la protagonista-narradora rememora: «Y me pregunté si un recuerdo es algo que tenemos o algo que perdimos». Las imágenes de Cecilia Hurtado nos hacen pensar en que las fotografías son, por lo menos, algo que tenemos de lo que perdimos para siempre.

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA









LUVINA / PRIMAVERA / 2016

X



LUVINA / PRIMAVERA / 2016

XI







LA SOMBRA DEL FANTASMA, DE LA SERIE
AUSENTES, 2015. INTERVENCIÓN DIGITAL
EN FOTOGRAFÍAS ANÓNIMAS



Música de nuestro tiempo: *Méjico*, de Antonio Ortuño

● DAVID MIKLOS

Todo comienza en 1922, en los albores del golpe militar que llevó a Miguel Primo de Rivera al poder, una primera intentona por detener al comunismo, luego de la Primera Guerra Mundial, durante la cual España se mantuvo como país neutral. Ese todo, sin embargo, ocurre entre las páginas 99 y 105 de *Méjico*, la quinta novela de Antonio Ortuño (Zapopan, 1976), y con las que acaba el primer apartado de un relato que concluirá, ciento y pico de páginas después, tanto en 1944 como en 2014, es decir, en nuestros días.

De los tres episodios marcados, ninguno sucede en México: el primero tiene lugar en Madrid; los últimos, en Toledo y en París, respectivamente. Sin embargo, el corazón de *Méjico* es la historia que inicia, turbulenta, en Veracruz en 1946, y se cierra, hasta cierto punto apacible, en Guadalajara en 2014, el poco más de medio siglo que le cuesta a la semilla de los Almansa ver su exilio convertido en franco roble, el árbol genealógico finalmente trasplantado de un continente al otro y de España a México, país que en su voz

republicana siempre se pronunciará con el acento del terruño o la «madre patria».

Si ya Ortuño se había dado a la tarea de encarar el *quid* migrante en *La fila india* (Océano, 2013), una de las pocas novelas mexicanas que han sabido retratar la tragedia centroamericana en nuestro país desde el punto de vista literario y permanente, opuesto al tratamiento comercial y de ocasión, en *Méjico* nuestro narrador se aventura a destilar la esencia del ser *gatonejo*: «Una cosa que nació en un lado pero con los pies en otro y sus patas no se corresponden con sus orejas. Gatonejo: eso, una cruza, un bicho. Se siente raro con unos y otros y es verdad. Eso no se quita pero tampoco tiene importancia. Se acostumbra uno». Pero no sólo eso, sino que también Ortuño se encarga de saldar cuentas con la condición del que en México es extranjero: «Ser mexicano sin serlo *del todo* y, claro, vivir bajo el reproche de no serlo era el curioso destino de la prole de los migrantes en su país. México, campeón mundial en producción de exiliados, era, al tiempo, un lugar de autoritaria ineptitud para comprender la condición del hijo de migrantes».

Escrita en tiempos que van y vienen, en el flujo y el reflujo del pulso del siglo XX, luego XXI, de los Almansa, *Méjico* es una novela que demuestra y se preocupa por la historia que se repite y la literatura (o la narrativa) que se cancela para no ser más: si bien el hermano es y será el lobo del hermano (el mundo existe gracias a la paradoja de la perseverancia fratricida de los Caínes), ninguno de ellos será narrado del mismo modo y cada historia particular

cancelará a la otra, es decir, no habrá más que un Caín y un Abel, por siempre depositados en el Génesis de la Biblia.

Méjico es, también, una historia de la violencia, acaso narrada al revés: de la violencia histórica a la violencia doméstica, es decir, de las cuentas que se saldan con los eventos que nos someten (el yugo de la guerra), así como con el control que podemos llegar a tener sobre el cauce íntimo de nuestro propio destino. Narrada en tercera persona, la novela de Ortuño contrapone a dos de sus protagonistas: el visible y familiar Omar, nuestro congénere y último de la fila en una persecución de un siglo, y el invisible pero omnipresente León, cabo suelto del árbol genealógico que hace posible la narración.

Así pues, en *Méjico* Ortuño plantea la dialéctica entre liberar al mundo y preservar a la familia, tensión que se mantiene entre Omar y León, el hombre que todos somos (el hombre familiar) y el hombre que todos querríamos ser (el hombre histórico), uno presa instantánea del olvido, perseverancia aparte, el otro ejecutor de las causas que hacen posible la existencia de una mejor humanidad, protagonista luego involuntario de la historia mayúscula.

A caballo entre la novela distópica y la novela del presente, Ortuño ha construido un *corpus* narrativo singular y reconocible, alérgico por un lado a la forma por la mera forma, aunque afín a la literatura que se rebela ante el designio comercial y busca trascender el llamado de las sirenas: una rareza, pues, celebrable desde *El buscador de cabezas* (Joaquín Mortiz, 2006) hasta *La fila india*, pasando por *Recursos humanos*

(Anagrama, 2007), *Ánima* (Mondadori, 2011) y desembocando en *Méjico*, obra de consolidación que nos demuestra que estamos ante un autor sin parangón (para no decir el mejor) en nuestras letras presentes ●

● *Méjico*, de Antonio Ortuño. Océano, México, 2015.

Sesgo, de Claudia Berrueto

● GABRIELA AGUIRRE

Claudia Berrueto es una poeta. Es una poeta de la sangre, del agua, del bosque, del musgo. Es una poeta del derrumbe, de la excavación y de la ruina. No importa el tema, ella siempre lo trastocará con imágenes que hay que leer varias veces, como tras el temblor las réplicas. Cuando escribe, cuando es piedra y se lanza sobre nosotros, como un corazón pesado que golpea, sucede en nosotros la hecatombe: ¿cómo no ser entonces también piedra y lanzarnos con la furia de las palabras?

Sesgo es un libro hecho con elementos vitales, primitivos: el agua, la sangre, el fuego, la piedra, el cielo, la luz. En muy pocas de sus páginas encontramos la ausencia de la palabra *agua*, o de ésta en alguna de sus formas: nieve, niebla, nube, lluvia; o de

sus presentaciones o asociaciones: mar, naufrago, océano, pantano, lágrima, ola, río. En sus versos «La oscuridad se estanca», «la oscuridad rema», quien habla «duerme enlamada de rabia», se sumerge en «los pantanos de la infancia» y quiere «levantar olas / sacar del mar ballenas para sostenerlas frente a sus ojos». El agua, nos dice Claudia Berrueto, habla en «innumerables idiomas»: ella los descifra todos y los convierte en poesía.

Es también un libro de sangre: la del padre, que se mezcla con la propia al saltar «por alcanzar el desfile del acero» mientras éste se afeita. La de la madre que rema en un «estanque de carbón», la de la niña que, siendo adulta, le confiesa al hermano —y duele— que jamás pudo mirar el mundo con ojos de niña. Un libro de sangre como un universo de venas y arterias transmutados en versos que se dilatan y se contraen y se extienden como si de pronto hiciera falta más espacio, un camino más extenso, un túnel de vida menos estrecho. Por eso vemos aparecer versos largos que desconciertan porque obligan a la longitud de la respiración, a la ruptura de la monotonía del fluir de la sustancia. Sanguinolentas las palabras que vuelven a la poeta un animal que muerde y acecha cuando los «familiares del amor» la «dejan oler su sangre» y alimenta animales que viven en el zoológico de las mentes de quienes alguna vez se amaron.

Y es que un tema sobresaliente en el libro es precisamente el del amor, un amor cosido con el finísimo hilo del anhelo —palabra que se repite en varias ocasiones a lo largo del poemario—, sostenido por un corazón que se detesta:

por darse abasto detesto a mi corazón
por no aterrarse ante los ríos de lava que la
[ausencia le destina

lo detesto por pensar que tiene minutos de
[oro interminable
y el agua necesaria para matar de sed a
[otros

que vienen a él
a observarle las venas
y a humedecer su memoria

detesto a mi corazón por pasearse
con esa cola de perro por la vida

Esta animalidad de la que hablo está presente a lo largo de todo el libro. A nuestra poeta no le basta con ser humana: le hacen falta pezuñas para matar a briosos animales que alguna vez fueron amantes, la respiración de un mamífero acechando a su presa, la dentadura bestial que muerde codos y rodillas, la habitable caverna de sí misma.

Lo autobiográfico aparece para desdoblarse. Entonces el yo lírico es piedra que habla, excavadora que desea hundir su cuchara en la ruina fresca del amante, aretes que miran desde la mesa del insomnio, abeja que se arroja a la ventana cerrada. Así, la autora consigue desprenderse de sí misma sin desprenderse, juega a ser otra sin dejar de ser ella misma. Y en la posibilidad de ser que ofrecen las palabras, el yo empírico se multiplica y a la vez se confirma como uno solo. Hablar de sí mismo siendo otro: gato, hormiga, cuerpo dormido en el fondo de una alberca de sangre. Lo interesante aquí, además, es que, ante tal posibilidad, Berrueto no elige ser el gran personaje de la historia —el protagonista que se adivina

inmediatamente—, sino algo mínimo,
elemental, como una piedra:

en la cresta de la montaña
escucho la aspereza del cielo
que me invita a rodar cuesta abajo

contemplo grúas y excavadoras
espero con los ojos desbordados de anhelo
el turbador contacto del metal

El imaginario de Claudia Berrueto es tan fascinante como inquietante. En él, el fuego de las hornillas es caramelo azul, los sueños son búfalos que abandonan, el cielo es un animal que nos ama con toda su demencia, y el sueño de alguien reluce como basura a la luz de la lluvia. En él, los amantes no hablan del amor y sus escombros a la luz de la luna, sino «frente a excavadoras». La mirada que atraviesa las cosas —y no al revés— es una mirada casi febril, turbada, de dioses pisando uvas en nuestro estómago, de tigres en que laten órganos con las vibraciones de la algarabía —porque en realidad estos tigres son los tigres de la algarabía de cada quien. Una mirada que hace hablar al invierno «con ruidos pequeños como un venado»; una mirada que da cuenta de un universo donde el árbol de Navidad mira a una mujer como un adorno y no al contrario. Y entonces algo inquieta: ¿no son las cosas miradas por nosotros, sino nosotros mirados por ellas, lo que constituye todo un mundo? ¿Nos mira la pared del patio, el perchero de la sala, la botella de agua en el buró, las cazuelas en la mesa de la cocina?

otra vez tus aretes te miran desde la mesa
[del insomnio
esperan que esos animales que miras en la

[garganta de la noche
sean el estandarte de un deseo
que de cualquier manera
a nadie importa

Es aterrador por cierto. Es aterrador por la verdad hermosa y dolorosa —quizá para muchos— que nos recuerda: no somos el centro del mundo —ni siquiera del nuestro, tal vez—; somos apenas una hormiga aplastada por unos dedos, una pequeña planta del jardín de un dios que se entretiene podando nuestras hojas.

Como dije al principio: Claudia Berrueto es una poeta. Por eso recorre el filo del poema —ese cuchillo de dos caras— y paga la cuota de dolor correspondiente a poder ver y nombrar con la mirada y el discurso poéticos. Por eso le alcanza el lenguaje para decir las cosas: el hueso roto de la casa, las aguas roncadas de la madrugada, el padre como una cicatriz que vuelve a latir, la blancura de la nieve como una amorosa arma para atacar al hermano desde la infancia.

Es una poeta y por eso aprendió a derribarse en el patio de la velocidad cuando niña y supo que la única cura, al final de todo, será siempre el mareo, el suelo, el sol cerrándonos los ojos. Es una poeta y por eso sabe el derrumbe, la ruina, la excavación: el lenguaje pasado por agua, reblandecido por la conciencia del mundo, por estar ahí: golpeando con paciencia de gota la superficie de las cosas para inventarlas otra vez, para hacerlas latir de nuevo.

Sí, Claudia Berrueto es poeta... y cada libro suyo lo repite ●

● *Sesgo*, de Claudia Berrueto. Ediciones Sin Nombre / Instituto Municipal de Cultura de Saltillo, México, 2015.

Devolver la voz a los animales

● MARÍA JIMÉNEZ GARCERÁN

Eduardo Chirinos es un poeta limeño, nacido en 1960 y afincado en Estados Unidos, donde trabaja como profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Montana. Como principal característica de su obra podemos señalar la variedad formal que el poeta impone a cada libro, variedad no arbitraria sino señalada siempre por los contenidos, como veremos en relación con el libro que nos ocupa: *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* responde, como tantos otros de sus libros, a la forma de catálogo. En este caso, se trata de un catálogo de *lecciones* sobre treinta y cinco animales diferentes, al que se suma una tríada de *crónicas* históricas que complementan la visión del mundo formada en los poemas anteriores. Nos ocuparemos, sobre todo, de esas *lecciones*. Cada poema está numerado y tiene como subtítulo, entre paréntesis, el nombre científico del animal al que se dedica. Preceden a los poemas un epígrafe y un prólogo, y los completan unas notas finales.

Desde la dedicatoria, el autor reconoce su pasión por los animales. Dedicar el libro

a Jorge Ferradas y a Fernando Iwasaki, quien prologara su *Coloquio de los animales* (2008), poemario que recopila otros poemas dedicados a animales de la poesía de Chirinos.¹ La zoología y la etología son vocaciones compartidas, como señala la acertada reseña de Paul Guillén (2015), con los peruanos Antonio Cisneros y José Watanabe y con una larga nómina de poetas latinoamericanos.² Por otro lado, no podemos dejar de insertar este poemario en la trayectoria poética de Chirinos, donde son habituales las listas de distinta naturaleza. Como ejemplo podemos nombrar su *Breve historia de la música* (2001), poemario en el que cada poema está inspirado por una obra musical, de modo que podríamos tomarlos como *lecciones* de historia de la música.

La fábula clásica es un género (si lo podemos llamar así), en primer lugar, en verso; en segundo lugar, breve, no sólo por el escaso número de versos, sino sobre todo por la concentración del contenido y la abstracción, que permiten llegar con facilidad a la aplicación moral del relato. Los poemas de Chirinos son también breves (ninguno excede los veintitrés versos) y en un verso parecido al latino: sin rima, sin estrofa, con tiradas de versos de medida similar (igual que Fernando de Herrera se fijó en el contorno del soneto, aquí podemos ver poemas de contorno casi rectilíneo, que ronda el endecasílabo). La entonación es casi de

- 1 *Coloquio de los animales*, de Eduardo Chirinos. Renacimiento, Sevilla, 2008.
- 2 «Eduardo Chirinos. Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)», reseña en *Sol Negro. Poesía y Poéticas: sol-negro.blogspot.com.es/2015/08/eduardo-chirinos-treinta-y-cinco.html*

prosa, y podría compararse con la del cuento infantil. Y sin embargo, detrás de tal sencillez se intuye, como una música, un tono que tendrá un papel crucial para determinar la ironía entre la apariencia y el trasfondo, como comprobaremos más adelante.

La diferencia más importante entre la forma de la fábula latina y la de estos poemas viene dada por la función del título. Aunque en ambos casos encontramos el nombre de los animales protagonistas presidiendo el poema, además en latín, pronto nos damos cuenta de la paradoja que se crea al poner cada obra en su contexto. Al usar el nombre científico latino, Chirinos demuestra cómo nos hemos separado de los animales: ya no los reconocemos, y estos poemas se convierten en adivinanzas que, en primera instancia, nos permiten imaginar qué tipo de ser se encuentra tras ellos y, en definitiva, nos obligan a acudir, curiosos, al anexo que el poeta añade, donde explica *quién es quién*.

Este juego de adivinanzas permite a Chirinos *devolver* la voz a los animales. Así lo afirma en el prólogo al poemario:

A veces fantaseo con la Edad de Oro, donde los seres humanos no se distinguían de los animales, entre otras razones porque se comunicaban en la misma lengua. Ahora nos acercamos a ellos como lo único que son: metáforas culturales. ¿Por qué no intentar escucharlos desde su propio espacio, donde ese «plano diferente e invisible» del que hablaba con Uexküll?

Ésta es la forma que tiene Chirinos de responder al epígrafe que precede al poema, del etólogo Jacob von Uexküll. Él propone que el biólogo, para delimitar «los espacios del mundo visible de los animales», aunque se sirva de medidas de espacio humanas,

no debe olvidar que éstas no pertenecen al plano animal. La principal *medida* que toma el poeta es la adopción de la voz de cada animal a través de una primera persona que imagina lo que cada uno de los animales tiene que decir al lector.

En otro lugar, el poeta conecta el nacimiento de este poemario con un hecho autobiográfico: «es un ejercicio de humildad originado a partir de un proceso personal que viví al estar enfermo, pues detecto que hay algo de nosotros que se quiere quedar al morir, un impulso que es básicamente animal».³ Ese impulso se resuelve en treinta y cinco poemas que son una suerte de monólogos dramáticos⁴ donde ciertos animales toman la palabra y se describen, no por comparación con el hombre sino más bien por diferencia con él, y sobre todo, por lo que al hombre tienen que reclamarle. Es por esto que, en su mayoría, son animales desconocidos, que la humanidad ha pasado por alto e incluso ha destruido. Por ejemplo, el moa:

Nuestra extinción empezó a mediados de 1250, cuando llegaron los maoríes de las islas del norte. En pocos siglos nos comieron a todas.

Junto a la extinción, está presente la migración de las especies como el tapir amazónico desde Eurasia hasta América del Norte y luego a Sudamérica: «En / el Mioceno habitamos los bosques cálidos / de Eurasia

³ «Une Eduardo Chirinos el mundo biológico y poético en su obra»: www.oem.com.mx/elsoldeleon/notas/n3716566.htm

⁴ «Conversación con Eduardo Chirinos», video de Jorge Cadavid: vimeo.com/67660128.

y andando, andando, llegamos a América del Norte. Allí las glaciaciones / estuvieron a punto de extinguirnos. Por suerte se abrió el corredor a Sudamérica, / y aquí estamos». También recoge el poeta multitud de curiosidades sobre los animales, como que el pez gato nada de espaldas, o que la araña acuática teje una bolsa que llena de aire para poder respirar bajo el agua. Llamen mucho la atención los animales que reclaman la imagen que da de ellos la literatura, como la *Cicada orni*:

Por culpa de la fábula tengo mala prensa. No quiero restarle méritos a la hormiga (que los tiene y muchos), pero la historia no me hace justicia.

Otros exigen una mirada más simpática por parte de la religión: «La religión fue todavía más dura: cuando / Job lamenta sus desgracias dice: “Parezco / hermano de chacales, amigo de avestruces”, o «El / Corán nunca me tuvo mucha simpatía». Merece la pena que sea citado el grito de la serpiente contra la mala imagen que la Biblia da de ella: «Si el mundo supiera que / rara vez malgasto mi veneno, que nunca / tuve tratos con ningún demonio. Que a / Adán y Eva, probrecitos, jamás los conocí». En otra ocasión encontramos un poema que describe al rinoceronte en un cuadro de Longhi, la onomatopeya que utiliza Aristófanes en *Las ranas*, la definición que Aristóteles hace de la avestruz, un recuerdo a los dibujos animados sobre el correccaminos norteño...

Pero lo que la gran mayoría de animales incluidos comparten es estar fuera del *canon* occidental, de aquellos que Fedro y Aviano usaban para sus fábulas. Por eso surgen animales de todas partes del mundo: la ballena barbada de Groenlandia, el okapi del

Congo, la vicuña y el tapir sudamericanos, el tanuki oriental... Ellos se quejan de haber sido tratados como extraños por no ser iguales a aquellos otros que convivían con los occidentales, por proceder de lugares remotos: «“Nadie se acuerda de nosotros”, se queja el pájaro dodo, “Mi única rareza / es vivir lejos”, reclama el ornitorrinco, “El Nuevo / mundo me ofrece un poco más de / consideración”, confiesa el chotacabras, “Si los españoles hubieran preguntado / a los nativos quién era, nunca me habrían / llamado perezoso”». Cabe preguntarnos si estos versos no dejan ver al poeta emigrante, que deja Lima («Nostalgia del mar», lo llama la ballena barbada) y tiene que refugiarse en el Norte, al americano en el que queda un resto de rencor por el colonialismo, una nueva mirada de la historia humana desde el punto de vista inocente de los animales. Sin embargo, a pesar de ellos, no creo que debamos ver en ésta la principal crítica del libro, sino una lectura secundaria, derivada, en todo caso, de la que comentaremos a continuación.

En una comparación de este poemario con la fábula clásica, sí se hace imprescindible atender a su finalidad, si la tiene, y, en tal caso, si se parece a la de aquella. Es en el anexo que arriba hemos citado donde se expresa la clave del poemario: «Las notas que siguen a continuación son prescindibles, pero tal vez le permitan al curioso lector acercarse un poco más a nuestros insospechados parientes. Los mismos a quienes los antiguos fabulistas dieron voz una vez que enmudecieron a causa de nuestra soberbia». Este texto nos lleva directamente a una reflexión: ¿en qué momento se hace

necesario pasar de buscar en los animales un parecido con el nombre a reclamar al hombre que se asemeje a los animales? Una expresión cotidiana, «¡eres un animal!», se desmorona con sólo leer un par de poemas de este libro. El hombre no hizo caso a la moraleja de las fábulas, no las leyó hasta el final, no alcanzó el aprendizaje y consiguió acabar así con miles de especies al apropiarse de un mundo que no es suyo. Los poemas de Chirinos actúan como arma no violenta, sino reveladora, contra una especie, la humana, que por soberbia ha sobrepasado los límites de su ser animal. Es por esto que los animales de su libro reclaman serlo y no ser comparados con los humanos, que han acabado con ellos. Como vemos, Chirinos se distancia del modelo para, irónicamente, dar la misma lección que daban los antiguos fabulistas.

En las *crónicas didácticas* es donde se manifiesta con más poder esta enseñanza. Las tres crónicas están dedicadas a grandes catástrofes, las dos primeras naturales, pero la última provocada por los humanos, la de Chernobyl. Así, al final de una serie de poemas de apariencia sencilla, lúdica, sutiles en su enseñanza, estos tres poemas acaban por afirmar que sí, que el hombre se ha *pasado de la raya*. Después de dos crónicas que tienen mucho que ver con la curiosidad de los poemas anteriores porque explican el porvenir de algunas de las especies, la relativa al desastre de 1986 es devastadora por la ironía que maneja Chirinos: los animales, qué remedio, son felices en el espacio que los humanos no habitan desde el accidente nuclear.

Con este libro, Chirinos consigue devolver la didáctica a su forma versal

original, y reclamar un lugar para la poesía que enseña y deleita a un tiempo. Con su poemario podemos comprobar que, aunque el formato de la fábula ya no tenga tantos adeptos, muchos de sus rasgos siguen presentes en cierto tipo de poesía cuya contemporaneidad es indiscutible ●

● *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*, de Eduardo Chirinos, con ilustraciones de David Miles Lusk. Textofilia / UAM, México, 2015.

Los quebrantahuesos

● ÁNGEL ORTUÑO

«**La muerte** de la señorita Garbancera», el primero de los textos de *Los quebrantahuesos*, tiene para mí ecos de los cuentos de Juan José Arreola. La pirotecnia verbal sustentada en un fino oído para organizar voces populares es empleada para referir un hecho que parece imposible pero que es, simple y llanamente, porque ocurre. En un ambiente entre grabado del taller de gráfica popular y teatrino de compañía de títeres ambulante, asistimos al retablo de la muerte de la muerte. Asoman, ominosos, algunos elementos no tan risueños (policías, soldados) pero en general todo pareciera resolverse en una fantasmagoría tan colorida como los gallos de Chucho Reyes... si Jesús

Reyes Ferreira hubiera pintado calaveritas para un altar de Día de Muertos.

Luego ocurre —el verbo no es trivial— una pequeña estampa, el texto titulado «Moscas de fruta», que pareciera apenas un bodegón con mangos y pistola calibre .45. El final —o lo que yo creí en ese momento que lo era— resultaba también perfecto. Cierra con la pregunta: «¿Por qué las frutas llevan a todas partes sus moscas?». Me llamó la atención la música asimétrica de la frase. Un heptasílabo seguido de un octosílabo (y, bueno, éste es el momento en que añado la confesión de que mi incapacidad para fabular me ha llevado a escribir versos). Pero justo aquí, cuando reconocía un patrón que me era más familiar, tuve que retroceder. Concretamente, irme a los epígrafes del libro.

El primero de ellos es de Antonio Liberal y se refiere a una metamorfosis. El segundo, de Ovidio, no es —como la inercia pudiera llevarnos a anticipar— de sus metamorfosis, sino de *Los amores*. Ambos tienen en común el hecho de referirse a un ave, a un quebrantahuesos. He ahí el título del libro, pensé. ¿Un hilo conductor, tal vez? Aprovechando el ánimo mitológico de los epígrafes y el atisbo curioso de una Ariadna.

El cambio de tono entre el primer y el segundo texto era tan manifiesto que, supuse, la metamorfosis sería un principio de composición del conjunto. No me equivoqué del todo, pero sí me equivoqué. Conforme seguía la lectura, caí en la cuenta de que esa primera estampa, ese texto que supuse casi un *koan* con mangos y pistola calibre .45, se repetía en otros, daba más golpecitos en los ductos del libro. Nuevamente, regresé. Ahora, a la tabla de contenidos para encontrar algún otro asidero. Vi que,

alternados, aparecían los títulos. Primero uno en redondas y al límite izquierdo de la caja y luego otro en cursivas, con un sangrado como de párrafo. Nuevamente asumí saberlo todo: esa estampa no era sino un hilván —aquí, ay, asomaba discreta y dulce Ariadna— respecto al cual los textos que parecían independientes unos de otros (es decir, cuentos) se ensartarían como cuentas de un collar.

Más allá de mis problemas para percibir diferencias entre géneros literarios, el paso de *cuentos* a *cuentas* me produjo la impresión de ya no saber distinguir ni siquiera el género gramatical. De pronto, recordé que Miguel Mihura, escritor español, había dicho en sus memorias que se casó muy joven, jovecísimo e inexperto en una sociedad tan refractaria a tratar los asuntos sexuales, que a él le resultaba muy difícil saber si una persona era señor o señora... y terminó casándose con un asistente contable, barbón y muy serio. Me imaginé al feliz matrimonio de Mihura y su barbado contador, riéndose de mí por hacer el ridículo de escribirles «vengo a reseñar una novela» y que todos respondieran: «¿Pero es que no se da cuenta de que es un libro de cuentos? Ni siquiera lo ha de haber leído, ¡vaya impostor!».

A despecho de lo cual, y a pesar de la facilidad vergonzosa con la que me sonrojo, continué la lectura y estas notas.

Y aquí me esperaba otro revés: «El funeral», tercer texto del volumen, desarrolla todavía un humor que, poco a poco, se va descomponiendo. El elemento ominoso que era apenas un trasfondo, se acentúa. Diríamos que se desliza de Arreola hacia Rulfo.

En «Dos balas», el siguiente texto breve, una mujer no sabe si oyó o soñó el ruido de dos balazos. Igual nos ocurrirá a nosotros como lectores. Tan es así que ya habían sonado esos tiros pero apenas caemos en cuenta de ello. Y su eco se prolongará a lo largo del libro, cuando sean el bajo continuo de un *crescendo* de violencia brutal y, de algún modo extraño, conmovedora.

Hablábamos de Arreola y Rulfo; pues aquí —como bien se anota en la cuarta de forros— se suma también José Revueltas. Todos sobre un fondo de grabado de José Guadalupe Posada.

A partir de este punto de no retorno, los quebrantahuesos desafiarán su prestigio de aves de buen agüero y no hablarán de empresas favorables —como en el epígrafe de Liberal— sino de horcas, colgados, cruces infames, sombras funestas y nidos de buitres —como en el epígrafe de Ovidio.

Yo, se lo advertí, no sé contar historias. Ignoro siquiera cómo terminar esto que oscila entre apuntes diversos de lectura y pregón de merolico. Ustedes quedarán con mucho por averiguar. Por eso es que me detengo aquí: no pierdan el tiempo releendo comentarios que no van a parte alguna. Lorel Manzano, en cambio, sí sabe contar historias. Lo hace magistralmente. Y ustedes están a punto de constatarlo, además, en una bella edición. Si piden más, diosito los castigará por ambiciosos ●

● *Los quebrantahuesos*, de Lorel Manzano. Pollo Blanco, Guadalajara, 2015.

Cuentos mojados

● VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

Se dice que cuando uno se baña el oxígeno llega mejor al cerebro, y que por eso bajo la regadera se resuelven más fácilmente los atorones de la cotidianidad. La lectura de los ocho cuentos de *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco* se disfruta como un buen baño que le regresa a uno el vigor y las ganas de enfrentar la vida.

Todos los cuentos del libro, «La flor en jícara», «Jueves santo», «Border patrol» y «Ojos vacíos» entre ellos, son conmovedores en dos sentidos: primero: cada uno, por motivos distintos y de diversas maneras, puede perturbar, inquietar y alterar al lector; segundo: pero también, todos en conjunto, mueven al lector a sentir un cariño entrañable por los personajes y por las historias que se narran en ellos.

Los ocho cuentos, que tienen en común, de manera evidente, el agua corriendo por los canales de su narración, son conmovedores a partir de diferentes puntos de vista; son originales, pero al mismo tiempo comparten algunas características entre sí: son reconstrucciones imaginativas de hechos del pasado en las que se reconoce

la importancia de lo aparentemente banal; aparecen las devastaciones, pero también las construcciones, que deja el paso del tiempo en los seres humanos y su entorno; los orígenes, las tentaciones, la aparente frialdad para enfrentar casos difíciles y resolverlos, la comunidad en la que nos apoyamos para vivir y sobrevivir.

Todos los cuentos están bañados de humor —independientemente de los temas centrales que fluyen en sus narraciones. Incluso si el cuento narra una historia triste, como es el caso del cuento «Agua fría», en el que, en el momento más álgido, se lee:

Los hombres lograron sostener la silla y la trasladaron [con el personaje femenino inmóvil, sentado en ella] a la recámara, como cuando se lleva un refrigerador.

—Dale, dale.

—Cuidado con el borde.

—Quiébrate, quiébrate. Así para atrás, que no pegue.

Una de las claves del humor en *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco* está en la recuperación minuciosa de muchos de los giros cotidianos del español hablado en las regiones geográficas y sociales en las que se desarrollan las narraciones. En este sentido, el cuento que da título al libro es un caso notable, ya que se sitúa en 1758, hace más de 250 años; también es notable «Romelia», un cuento en el que el lector se cuela a la intimidad del personaje femenino y en el que, gracias al humor, se mezclan la denuncia y la compasión (y también el erotismo...).

El humor del libro estalla en el cuento «El trono de Tritón», en el que el lenguaje y la anécdota se trenzan para hacer disfrutar al lector tanto como el personaje central disfruta de la vida.

Al leer *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco* uno reconoce en Juan Carlos Núñez la voluntad de comunicar, la voluntad de narrar y así compartir lo vivido, de inventar o recuperar las historias y contarlas literariamente para que más gente se acerque a ellas y no se pierdan. Dice Juan Carlos en una nota introductoria del libro que «en estos cuentos hay trozos de historias que oí, gente que vi y lugares que visité como periodista».

Se podría decir que con *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco* Juan Carlos inicia su carrera literaria, pero quizá la empezó ya desde hace mucho tiempo —cerca de treinta años— en el propio periodismo, en el que se necesita esa voluntad de compartir de la mejor manera lo vivido, esa voluntad de escribir para que los lectores capten lo verdaderamente importante de lo que vamos viviendo día con día.

Los ocho cuentos de *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco* son disfrutables, como es el caso de «El trono de Tritón», en el que el personaje narrador cuenta, ya hacia el final, que «mi amigo Carlos, el arquitecto, me ayudó a diseñar un nuevo sistema de poleas que me permite, desde el “Trono de Tritón”, colgar las páginas que escribo en una cuerda. Las sostengo del mecate con las pinzas de madera, como si fuera ropa recién lavada, y las bajo hasta la calle. Es un tendedero de letras. Por las mañanas, la gente llega para leer lo recién salido de la tina, como las novelas por entregas».

Es bueno pensar en la literatura de esa manera, como una creación abierta a la curiosidad de la comunidad.

Sí, la lectura de los cuentos de *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco* se disfruta como un buen baño que le regresa a uno el vigor y las ganas de enfrentar la vida.

Y sí, también, como sucede bajo los chorros de agua, cuando uno comienza a ver con claridad la resolución de los asuntos que nos preocupan, la lectura de los cuentos mojados de Juan Carlos Núñez nos permite desear que él siga escribiendo y dé a la literatura muchos libros más ●

● *La tina episcopal de Don Lucas Cadavieco y otros cuentos de la ducha*, de Juan Carlos Núñez. La Zonámbula, Guadalajara, 2016.



¡Gracias, Bowie!

● J. AUDIRAC

El tiempo y la música siempre estarán ligados, no existe ninguna fuerza que pueda desvincularlos, la vigencia, la duración de las piezas, la métrica...

Alguien que pudo jactarse de ser llamado «atemporal» es el recién finado David Robert Jones, mejor conocido como David Bowie. Cincuenta años de carrera, constantes mutaciones, renovaciones, aleaciones... Los últimos 25 años de mi vida me ha acompañado, en diversas circunstancias, en risas y dolor; como cita obligada, siempre sale a colación un tema suyo, una frase al menos. Reinventor de su persona en incontables ocasiones: Ziggy Stardust, The Thin White

Duke, Nathan Adler, incluso Major Tom, pero ese mote insulso de «El Camaleón», jamás para él.

Como agradecimiento póstumo, dos capítulos que unen mi destino y el suyo:

I. LA AVENTURA TIN MACHINE

Ya lo decía en la radio hace unas semanas, a propósito de un especial de despedida: una de las etapas de lucidez más ignoradas de David fue su paso por el explosivo Tin Machine, que aportó dos sólidos álbumes que muestran su fascinación por el rock arriesgado, y por vez primera asumiendo el rol de miembro-de-la-banda, ya que en todo momento evitó ser el foco de atención y la prensa era cubierta en forma equitativa por los cuatro integrantes.

Históricamente el grupo nace al término del fallido *tour* Glass Spider, que promocionaba el patético *Never Let me Down* (1987) —su peor larga duración, por mucho. La publicista le presentó a Reeves Gabrels, un joven guitarrista neoyorquino, con quien reversionó su tema «Look Back in Anger» para un asunto benéfico; fue tal la afinidad que de inmediato Bowie buscó a los hermanos Tony (bajo) y Hunt Sales (batería), a quienes conocía tras la grabación del álbum *Lust for Life* (1977), de Iggy Pop.

Su primera entrega, *Tin Machine* (1989), da un revés a cualquier expectativa: sonido crudo sin permisiones, fresco, contemporáneo, la feliz despedida de los ochenta. Las ventas estuvieron muy por debajo de la expectativa de la disquera EMI, con la que terminó la relación laboral.

De este álbum se desprenden verdaderas joyas: «I Can't Read» —que después siguió formando parte de su repertorio en versión

serenada— muestra hostilidad y repudio hacia su reciente pasado *mainstream*; «Pretty Thing» y la descarga de adrenalina, potentes *riffs*, y contundente base, concesiones al carajo; «Heaven's in Here» y la excursión al *blues*; «Under the God» denuncia el racismo crudamente, y la desgarradora *power ballad* «Prisoner of Love». Sin más flores, una obra redonda, que evidenciaba lo que vendría a continuación.

El *Tin Machine II* (1991) es sólido, recio, contundente, estupendo, desde la concepción del arte de la tapa, la censura a las cuatro estatuas de Kouroi, transformadas en eunucos. Las composiciones denotan madurez: «Baby Universal» abre el banquete, explosivo, de esos *tracks* que al terminar se antoja darles *play* una vez más. «You Belong in Rock and Roll», visionario e hipnótico, un pequeño adelanto de cómo sonarían las bandas del tan sobado *indie rock* diez años después. «Amlapura», el viaje al *folk* ácido, la voz de Bowie plena y persuasiva. «Stateside», con Hunt Sales en la voz principal, la faceta más ríspida del *blues*, la pista sonora ideal para un bar en medio de la nada que escenifica una brutal batalla campal. «Shopping for Girls» predice el reposado sonido que adoptaría Mr. Jones en el álbum *Hours* (1999), las guitarras de Gabrels rayando en la excelsitud. «A Big Hurt», el momento más tosco del sumario, se vale jugar al *headbanging*. Si en su álbum epónimo sobresale una balada, aquí no podían dejarla a un lado: «Sorry», H. Sales de nueva cuenta en la voz, una desgarradora súplica contrita, no recomendada para escuchas con tendencias suicidas.

Comercialmente no sucedió nada con esta joya; de hecho, sólo se tiraron unos cuantos ejemplares en cinta y disco compacto,

que hoy día se cotizan bien en el mercado. Después de un flojo álbum en directo, *Oy Vey, Baby* (1992), Bowie ya estaba embarcado en la grabación de su siguiente material solista, *Black Tie, White Noise* (1993). La máquina de hojalata se consumaría, sin esperanza alguna de reunión: notas sensacionalistas culpan a Tony Sales como responsable por sus excesos. Reeves Gabrels sería compañero de una longeva travesía, que caracterizaría el renovado sonido del Duque Blanco hasta el fin de milenio: para muestras, *1.Outside* (1995) y *Earthling* (1997).

II. EL CONCIERTO EN MÉXICO

Todavía hay varios, jóvenes sobre todo, que dudan respecto al concierto que ocurrió en octubre de 1997 en el Autódromo Hermanos Rodríguez de la Ciudad de México; los niveles de fanatismo y adoración hacia el susodicho hacen que les resulte increíble tal suceso.

Con cincuenta años a cuestas, cuya celebración en el Madison Square Garden, de Nueva York, es uno de los eventos más recordados por los férreos fanáticos, el desfile de personalidades: Lou Reed, Robert Smith, Sonic Youth, Frank Black, Billy Corgan...

Earthling Tour, boletos de cien pesos, un mar de gente, y 7 PM puntuales, sale Control Machete al escenario, sonido sólo en monitores, aunque la entrega fue indudable, el propio Bowie dio su voto de confianza. El segundo plato fue el dueto Erasure —que no sé qué estaba haciendo ahí—, la ovación y los abucheos fueron proporcionales, algunos coreaban sus comerciales temas, pero poco a poco la rechifla, el vituperio y los insultos hacia el vocalista por su excesiva feminidad dominaron el ambiente, quince minutos más, y ellos ya no estaban.

Se escuchan los primeros acordes, un sobrio Duque Blanco en escena ostentando una guitarra de doce cuerdas. «Quicksand» rompió todo paradigma personal respecto al llanto, la emoción fue inmensa, el público en la bolsa en menos de dos minutos, la primera estampa concluyó con la incorporación oportuna del quinteto acompañante: Gail Ann Dorsey (bajo), Mike Garson (teclados), Reeves Gabrels (guitarra), Zachary Alford (batería).

Inmediatamente la adrenalina comenzó a correr: «The Jean Geanie» y «I'm Afraid of Americans», contundentes *jabs* a la zona blanda, los parlantes a un sonido considerable, y la masa desbordada. Comenzaron los espontáneos a gritar los nombres de sus temas predilectos, pero esa noche no era un *live by request*, aunque varios temas clásicos salieron de la chistera: «Look Back in Anger», con una potentísima intervención de Gabrels, quien asumió el rol de guía en el escenario; hipnóticos movimientos, presencia enérgica ataviado cual soldado escocés, y constantes descargas; «Panic in Detroit», «Stay», «Scary Monsters (and Super Creeps)» dieron la cara por la vieja guardia, aunque el momento más álgido se vivió con «I'm Waiting for the Man»: The Velvet Underground ¡presente!. El repaso minucioso de los dos más recientes discos también al margen: «Seven Years in Tibet», «Hearts Filthy Lesson», «Halo Spaceboy».

«Little Wonder» y «Moonage Daydream» dieron el cerrojazo, pero ante un banquete de este calibre nunca es suficiente, carretadas de aplausos, música de viento, ¡eeeeoooo, eeeeeooo, culeeeeeoooo, culeeeeeerooooo!, y el *encore* ocurrió: «Fame» en una revolucionada versión que desembocaría en la vertiginosa «Dead Man Walking»; un par de tributos

más: «White Light / White Heat», de los Velvet, y «O Superman», de Laurie Anderson, en la que Dorsey se fajó como las grandes en la voz principal. Como cierre, mejor imposible: «All the Young Dudes», ese glorioso himno que alguna vez salvara la carrera de Mott the Hoople.

Luces encendidas, y encontrar el camino hacia la estación del metro en silencio, abriendo paso entre el mar de gente. *Consumatum est!* ●

Zona intermedia

El dilema y la palabra

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

En *La verdad de la poesía*, Michael Hamburger explica que una de las razones por las que Baudelaire sigue siendo un fenómeno fascinante, a pesar de que mucha de su obra ha perdido el poder de atracción que experimentaron sus lectores del siglo XIX, radica en que legó a la posteridad no sólo su poesía, sino también su dilema.

Un dilema existencial agudo, al encontrarse en la encrucijada de la modernidad, en el centro de diversas posibilidades que se convirtieron en el curso de la vida del poeta en dudas sobre su oficio, su persona y su poesía. La transición entre considerar el arte un medio a considerarlo

parte esencial de la existencia y del quehacer del hombre, se agolpó en Baudelaire.

Jules Renard escribe en su diario: «La frase pesada y como cargada de fluidos eléctricos de Baudelaire». En ese espacio ilimitado que se abre en su poesía, los versos tienen magnetismo y tienen peso. Peso: volumen, carga, o mejor, el peso definido por Julien Gracq como «esa gravedad característica del fruto maduro que está a punto de desprenderse de la rama a la que obliga a doblarse». Baudelaire busca la profundidad, y escribe desde una plataforma de transposiciones de un registro a otro. Esa transición crea un hueco donde pueden ocurrir o no las cosas. El dilema y con él un silencio que le precede.

María Zambrano argumenta que el lugar de la poesía es el silencio, sólo ella —la poesía— puede nombrar lo que está en las entrañas, lo físico, lo visceral que es del alma, lo muy interno. Sólo la poesía puede tocarlo y transmitirlo. Tal es el caso de Etty Hillesum, quien el 15 de septiembre de 1943 partía en el convoy que la llevaría, junto con su familia, a la muerte anónima en Auschwitz. De veintiocho años, creyó en la palabra como el único puente para trascender su propia humanidad. De 1941 a 1943, en una pequeña habitación de Ámsterdam, escribe un diario en el que da cuenta de su camino espiritual.

Como Rilke, Hillesum dirige la tensión de las palabras que va convirtiendo en relato interior, en posibilidades de ir siendo el ser. Y con él busca la libertad en el propio ser. Ese universo, rilkeano, interiorizado, es el que trabaja para descubrirlo dentro de ella. «Estos últimos meses, escribe, “mamo”, me alimento lentamente de este hombre, de su obra, de su vida: Rilke».

Hillesum se somete a un proceso arduo de escritura, a través del cual intenta encontrar la armonía entre el interior y el exterior: «explicarme conmigo misma». Lee y escribe, pero sobre todo es testigo de las atrocidades a las que es sometido su pueblo y cuya amenaza es cada vez más cercana. Vive todas las prohibiciones a los judíos bajo la ocupación nazi, hasta llegar un momento en que ni siquiera puede ir al barrio de sus padres. Ante ese cercamiento de su ser judío, Etty Hillesum llega a Dios. Dios se le manifiesta como ese gran espacio para realizar su humanidad completa. «Y a este “mí misma”, a este nivel de mi ser, el más profundo y el más rico de todos y en el que me recojo, yo le llamo “Dios”».

El Absoluto al que la joven tiene de su espíritu tiene que ver con la afectividad humana, con el amor, en la humildad del verdadero amor. En el amor que María Zambrano define como el sendero de sí hacia el otro para regresar al conocimiento de la propia alma. «El problema —dice— es que el hombre busca espontáneamente a su Dios en la línea del poder». Como Santa Teresa en sus *Moradas*, Etty Hillesum traza en su diario su trayectoria interior, un viaje que es una vida vivida hasta el fin. Como la santa, su espíritu se nutre de tierra, se aparta de la mezquindad para trepar al cielo y luego bajar, vaivén constante, sístole y diástole. Por eso mismo Etty muere con su pueblo para seguir viviendo. Como los místicos, percibe a un Dios interior dentro de su propia interioridad: «Si Dios cesa de ayudarme, seré yo quien tenga que ayudar a Dios. Poco a poco, toda la superficie de la tierra no será más que un inmenso campo de concentración, y nadie, o casi nadie, podrá quedar fuera de él... No me



hago muchas ilusiones sobre la realidad de la situación, y renunció incluso a pretender ayudar a los demás. Adoptaré como principio el “ayudar a Dios” tanto como sea posible, y si lo consigo, entonces estaré ahí también para los demás».

Su libro de cabecera era la antología de las cartas de Rilke, de él destaca en sus apuntes: «debo recogerme en lo profundo para dar forma a lo que hago». En Rilke aprende a toparse con la muerte al cabo de la transformación de su alma, a realizar la muerte en la vida, a confirmar ésta a partir de la muerte. Sólo aquí cabe ese infinito que comparten la joven y el poeta. Etty declara que su segunda patria es la literatura, pues cobra conciencia de que el hombre no tiene lugar más que en su límite más extremo: la muerte. Y en ese linde sólo la literatura le permite continuar sus exploraciones, sólo ahí encuentra «ese gran espacio interior donde pueda retirarme y volver a mis raíces profundas». La alternativa es entonces la soledad, una gran soledad interior, la única necesaria para llegar a uno mismo. Tanta es su filiación con Rilke, que en el curso de su diario va descubriendo su vocación hacia la ficción, hacia la creación de mundos de significación, pues «sólo el artista puede entregarnos el subsuelo irracional del ser humano». La forma que decide trabajar algún día, cuando su interioridad logre mayor madurez, es la crónica, para dejar testimonio de su vida interior ante un mundo devastado. Así, al igual que su gran educador, como lo define, cree que escribir es una experiencia por la cual la vida se manifiesta, pero para la cual se necesita paciencia y espera. Porque la escritura le interesa en su internarse en el corazón de la realidad, sacarle el alma a las

cosas, pero para llegar a eso es necesario describir lo concreto, lo terrestre. Piensa que en el libro abierto del texto de la vida, ella tiene el don de leer muchas historias que algún día contará a esos que no tienen el don de leerlas ●

Visitaciones

Michel Tournier. Mínimo homenaje

● JORGE ESQUINCA

Escribe Michel Tournier (París, 1924-Choisel, 2016): «Lo más extraordinario del *Robinson Crusoe* de Defoe es que uno no se contenta con leerlo. Creo incluso que a fin de cuentas se lee bastante poco en su versión completa y auténtica. Lo que da fuerza y valor a esa obra es que suscita una necesidad irresistible de reescribirla. De ahí que existan innumerables versiones, desde *La isla misteriosa*, de Julio Verne, hasta el *Robinson suizo*, de Wyss, pasando por *Susana y el Pacífico*, de Giraudoux, y las *Imágenes para Crusoe*, de Saint-John Perse. Hay en algunas obras maestras —y por ello figuran en primera línea de la literatura universal— una incitación a crear, un contagio del verbo creador, una puesta en marcha del proceso inventivo de los lectores. Yo confieso que para mí ésa es la cumbre del arte. Paul



Valéry decía que la inspiración no consiste en el estado en que se encuentra el poeta cuando escribe, sino en el estado en que el poeta que escribe espera poner a su lector. Pienso que de tal afirmación cabría hacer el fundamento de toda una estética literaria». Me parece que estas afirmaciones no sólo sirven para recordar al autor de la novela *Viernes o los limbos del Pacífico*, una hermosa reinención del *Robinson Crusoe*, sino que nos revelan sus ideas acerca del proceso creativo, en el que se encuentra más cerca del movimiento imaginativo propio de la poesía. Narrador excepcional, Tournier depositó su confianza en un lector inteligente y sensible, que no está destinado a ser un mero recipiente del texto, sino que participa en él, de manera activa, sometiéndolo al crisol de su propia imaginación. Hace tiempo, luego de leer sus *Petites proses*, traduje unos textos brevísimos que Tournier inserta como entradas a cada uno de los capítulos que conforman el volumen. ¿Pequeños poemas en prosa, aforismos, veloces anotaciones al margen de una obra mayor? El género bien puede ser lo de menos: lo que importa, lo que nos seduce es, precisamente, su poder de incitación. Los ofrezco de nuevo, corregida mi traducción, a los lectores de *Luvina*. Michel Tournier, quien también escribió estupendos relatos para niños (*Viernes o la vida salvaje*) y era un apasionado de la fotografía, vivía en Francia, en un pequeño pueblo a orillas del río Chevreuse. Falleció el 18 de enero de este año. Su nombre queda inscrito en la lista de los autores indispensables que no recibieron el tantas veces errático reconocimiento de la Academia Sueca.

El ángel bizarro

El Ángel Bizarro se pasea por el mundo y encuentra escenas banales, grotescas o crueles. Cada vez que roza con su ala a uno de los actores de la escena, ésta se vuelve, de inmediato, original, graciosa y dulce.

Casa

El pueblo, conjunto de tejados secos y geométricos agrupados en torno del campanario puntiagudo de la iglesia, en medio de un tejido de húmedas y fértiles labores, como un feto huesudo alojado en el seno de la placenta nutricia.

Ciudades

Una prisión no es sólo una cerradura, es también un techo.

Cuerpos

Envejecer. Dos manzanas reposan sobre una tabla durante el invierno. Una se hincha y se pudre. La otra se seca y se encoge. Escoger, de ser posible, esta segunda modalidad de la vejez, dura y ligera.

Niños

El bebé de los vecinos tiene unas cuantas semanas. Llora sin parar, día y noche. En lo más hondo de la noche, su queja menudita me conmueve y me calma. Es la protesta de la nada a la que se le acaba de infligir existencia.

Amor

Hay un signo infalible mediante el cual reconocemos nuestro amor por alguien, es cuando su rostro nos inspira un mayor deseo físico que cualquier otra parte de su cuerpo.

Imágenes

Autorretrato: en su lecho de muerte, Géricault, con su mano derecha, dibujaba su mano izquierda.

Paisajes

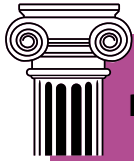
Lluvia. Agua dulce. Agua destilada por el sol. Lo contrario al agua del mar. Lluvia sobre el mar. Pequeños hongos como salpicaduras. Las nubes que pasan envían besos de agua dulce a la gran planicie glauca y salada.

Libros

Las manchas oscuras en las páginas de los libros viejos no son más que huellas de la saliva de los lectores que los han leído en voz alta. La huella de lo oral sobre lo escrito.

Muerte

Él me dice: «Mi madre murió hace veinte años. Y no soy sólo yo quien sigue amándola siempre, sino que ella continúa amándome también. Así sobrevivo» ●



Polifemo bifocal

El presente de Rubén Darío

● ERNESTO LUMBRERAS

La imagen del abuelo estrafalario, tal vez, desconcierta hoy en día o llama a la parodia o la indulgencia. O también, en sentido opuesto, al reconocimiento del mito con toda su grandilocuencia ideológica y sentimental. Figura ideal del ridículo o figura de un imaginario *pop* de ricos minerales para las «actuales posproducciones del arte actual», lo que sea que eso signifique en

términos mentales o fácticos. Con ese guiño de apropiación y de glosa humorística, Luis Felipe Fabre tituló *Divino tesoro* (2008) a una muestra de poesía joven de México; al final del prólogo de dicho volumen, el compilador anota una frase que puede acreditar una vía de la suerte presente —el prestigio de lo *retro* y de lo *naïf*— del legado de Rubén Darío: «Parafraseando a José Emilio Pacheco podría decirse que los modernos de hoy serán los cursis de mañana». Evidentemente, ese filón de la obra del nicaragüense hizo agua rápidamente en la historia de la poesía y se tornó anacrónico, por un lado, pero, desde la orilla actual, resulta muy atractivo al momento de su reactivación bajo otras coordenadas y códigos: poner la cola del diablo al Papa o pintar bigotes a la Mona Lisa.

La relectura de las novelas de caballería, por parte de Cervantes, y de las novelas de folletín, a cargo de Flaubert, son lecciones canónicas que colocan la vara, además de muy alta, con sensores contra fraudes e imposturas, en el arte y el artificio de desimantar el norte de la brújula, y otras maniobras más, de una tradición literaria empataada, ineludiblemente, con la trama de una educación sentimental. La acción de Marcel Duchamp de pintar bigotes a la Mona Lisa, bien calculada en sus efectos, aunque fuera sobre una reproducción de la pieza de Leonardo da Vinci, no concedió un visado permanente a los artistas posteriores al francés —aunque Luis Camnitzer «rizó» el bigote duchampniano— para intervenir con esa fórmula el pasado del arte, es decir, el uso indiscriminado del «atentado», la broma más convencional de Dadá hacia el canon. Aunque la paradoja de tal rebelión artística —cordero vestido bajo la piel del león—, encontró un blindaje contra la apropiación y la crítica cuando, el 23 de agosto de 1993, en el Carré des Artes de Nîmes, Pierre

Pinoncelli «reactivó» *La Fuente*, de Duchamp, el famoso urinario, regresándolo a su uso corriente: un recipiente para el desahogo de la vejiga. Por esa orinada estelar, Pinoncelli fue condenado a un mes de prisión; además, por esa afrenta de espíritu gemelo al de la ejecutada por el artista galo contra la copia de la pieza renacentista, enfrentó cargos graves y tuvo que pagar, al Centro Georges Pompidou y a la compañía de seguros Axa, la nada conceptual cantidad de noventa millones de liras.

¿Y qué tiene que ver todo esto con el autor de *Cantos de vida y esperanza*? El personaje de bombín de copa alta y bastón con mango de plata, el insigne dipsómano de ajeno y whisky con soda, el tertuliano de salones con mobiliario de la Belle Époque y alfombras orientales, ya fuera en París o en Madrid, el *journaliste* de cepa y de largo y sutil aliento para relatar paisajes y asuntos de allende el mar, pero sobre todo, el poeta, *best of the best* de la lengua castellana, una vez que Gustavo Adolfo Bécquer dejó el trono vacante en 1870, reviste mil atractivos superficiales para ponerlo otra vez en circulación. Por algo dice Octavio Paz: «Cierto, *Prosas profanas* a veces recuerda una tienda de anticuario repleta de objetos *art nouveau*, con todos sus esplendores y rarezas de dudoso gusto (y que empiezan a gustarnos tanto)». Habría que especificar que la superficialidad de Darío no siempre refiere una intemperie vana o cosmética; en todo caso, superficial, sí, pero en el linaje de Mozart: epidermis interconectada con zonas vastas y profundas de la condición humana. Cómo no recordar, con lo anotado por Paz, y con la anterior especificación, el evocador poema «Tesoros», de Eliseo Diego, el cual, desde una lectura

pueril y pragmática, no es otra cosa que el inventario de una tienda de antigüedades: «Un laúd, un bastón / unas monedas...».

Los poetas nicaragüenses tuvieron que vacunarse, apenas nacidos a las letras, contra la musa de Rubén Darío. De Salomón de la Selva a Joaquín Pasos, de José Coronel Urtecho a Pablo Antonio Cuadra, de Carlos Martínez Rivas a Ernesto Cardenal, resultó imperioso un antídoto contra el inveterado galicismo de su célebre compatriota, y otro más para desafinar el clave bien temperado de la lengua de castellana una vez que el poeta, «con sus manos de Marqués», tocó inéditas e impensables melodías en el teclado de marfil pulsado, en otras épocas, por el Arcipreste de Hita y Luis de Góngora. El feliz remedio lo encontraron, los citados vates centroamericanos, en las antípodas de los hallazgos darianos: la poesía norteamericana de Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams y compañía. Aunque, si se lee con cuidado, ese tipo de poesía conversacional, de temas simultáneos, de libérrima pauta, a ratos prosaico y baladí, y en otros momentos serio y burlón alternadamente, contaminado, además, por ruidos y asuntos de la calle —rasgos notables de la lírica norteamericana de la década de los veinte—, es localizable también en el poema de versátil dicción, todo gracia y espontaneidad, titulado «Epístola. A la señora de Leopoldo Lugones», el cual discurre en uno de sus pasajes con este acento: «es preciso que el médico que eso recete, dé / también libro de cheques para el Crédit Lyonnais / y envíe un automóvil devorador del viento / en el cual se pasee mi egregio aburrimiento / harto de profilaxis, de ciencia y de verdad».

En reflexiones de 1917, Antonio Machado escribe: «Por aquellos años (1899-1902), Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo aprendí —y reparad en que no me jacto de éxitos, sino de propósitos— a seguir camino bien distinto». La revolución llevada al interior de la lengua por la obra de Darío, especialmente en su prosodia y sintaxis, no repercutió a modo de una hegemonía y de un *dictum* insalvables. A los poetas con mayor talento —Machado y Juan Ramón Jiménez en España, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde en México, Leopoldo Lugones en Argentina y, en la siguiente generación, Gabriela Mistral y Pablo Neruda en Chile, José María Eguren y César Vallejo en Perú—, las puertas y ventanas que abrió el nicaragüense para que respirara su personalísima aventura lírica sirvieron también, con adecuaciones y añadidos para cada una de sus propuestas. Incluso, en algunos casos, la obra del autor de *Campos de Castilla* fue de gran utilidad y de impulso ético para que el vate modernista cumpliera la experiencia —exenta de resplandores y de *glamour*— de «conversar con el hombre que siempre va conmigo». De tal proceso machadiano, lección del discípulo al maestro, surgieron los tres conmovedores «Nocturnos» y el multicitado poema «Lo fatal», piezas de total vigencia en cualquier época, más allá de pruritos estéticos o corrientes y modas poéticas.

Muerto un 6 de febrero de 1916, la centuria que separa al presente del último suspiro de Rubén Darío invita a una lectura a la cual, todavía, se regatea su condición de clásica. Luis Cernuda abominó de él declarando «que Darío se ha convertido para mí en negación de cuanto he llegado a admirar», además de subrayar que «su influencia en España está liquidada hace muchos años». García Lorca y Neruda lo veneraron. Lezama Lima lo ocultó, cuanto pudo, de su árbol genealógico. Para Paz fue una reacción de vitalidad y punto de origen —excéntrico por su cosmopolitismo e hispanoamericano por su conciencia de la Historia— para la lírica de este lado del Atlántico. Gonzalo Rojas sólo le dijo «concuérdeme / con otra cítara altísima de certeza / cuya hipotenusa sea Dios». Enrique Lihn abolló el casco del esquife de Darío, en Varadero, Cuba, durante los festejos del centenario de su natalicio; allí sentenció, con versicular antipoesía, después de un largo ayuno de Havana Club —los diez minutos más angustiosos de su vida—, que nadie se llame a engaño dado que el nicaragüense «fue un poeta de segundo orden». Ahora sólo resta esperar las nuevas intervenciones a cargo de los novísimos. Ya Alejandra Pizarnik —una de las capitanas de la nueva ola— hizo un movimiento sobre el memorable poema «Sonatina» y dio respuesta a la interrogante rubeniana «¿qué tendrá la princesa?», desvelando el misterio modernista tras propinar sendas patadas en el culo al bufón y al hada madrina. Sólo entonces, pudo decir la inspirada argentina, todo aplomo surreal y compasión existencialista: «Ella está triste porque no está» ●



Anacrónicas

El discreto encanto de la enciclopedia

● MARÍA NEGRONI

Anónima, hecha de miles de pequeños bloques interconectados, como la Gran Muralla China o el juego *Mis ladrillos*, la enciclopedia no es exactamente un libro. Se diría que, más acá o más allá de él, constituye algo así como un «lugar de la cultura para los que no tienen cultura», una *summa* de conocimientos de divulgación, de informaciones de segunda mano cuya matriz, modesta y aristocrática a la vez, oculta mal su función compensatoria: si no se pueden poseer los bienes culturales, al menos puede disponerse de su representación, de sus famélicos íconos, de sus avatares clasificados y ordenados, bajo una apariencia de totalidad. Alguna vez, entrevistado por Antonio Carrizo, Borges ironizó: «Creo que las enciclopedias son la mejor lectura. Sobre todo para un hombre, digamos, semi instruido como yo».

Lo cierto es que el autor de *Ficciones* vio (y utilizó) antes que nadie —muchísimo antes de que existiera internet— la infinita potencialidad de la enciclopedia. En ella, no sólo pudo

encontrar bibliografías exóticas, surfear culturas, multiplicar las fuentes de un problema y las posibles citas que lo ilustran, sino que dio con un ardid para ejercer, con disimulo, la autoridad, e incluso la ostentación o la pedantería. En ese espacio, que reproduce a escala, en un formato relativamente portátil, la lógica que gobierna una biblioteca, encontró su modelo por excelencia para leer y escribir, y también para desenmascarar la radical inestabilidad que ata a toda relación de propiedad con el saber.

Con este agregado: de la biblioteca y la enciclopedia, no sólo le interesó la idea de tesoro o archivo, sino también —sobre todo— su propensión al delirio, cuando la propia razón omnívora que la sostiene empuja el orden al desorden, lo familiar a lo extraño, la regularidad a la excepción. En otras palabras, cuando esas dos instituciones, bajo su aparente fachada de amparo y asepsia, se ponen a «maquinar», dando lugar a una inteligencia oblicua que trama relaciones impías y transforma al mundo en espacio de aberraciones y maravillas. No otra cosa son los famosos laberintos de Borges. No otra cosa guardan esas regiones encuadradas de incertidumbre, con sus fábricas de sentido insomne y voraz ●





Nodos

La flecha del tiempo, la bomba de tiempo

● NAIEF YEHYA

You're saying that time disappeared. Time can't just disappear. It's a universal invariant!

DANA SCULLY

X Files, episodio 1, temporada 1

El estruendo, el humo, el fuego. Patas de mesas calcinadas tiradas sobre la acera, entre los cuerpos mutilados y quemados que yacen inertes o gimientes. Ventanas rotas y fachadas derruidas. Hay tazas y platos despedazados entre charcos de líquidos oscuros, sangre, café, aceite y lodo. Trozos de humanidad, ladrillos, metal retorcido. Decenas de personas corren a ayudar a los heridos, a arrastrar a los muertos, a recoger brazos y piernas. Pero sus esfuerzos nunca enmendarán el daño. Se podrá curar a algunos, enterrar a los difuntos, reparar la destrucción e incluso capturar a los responsables, pero no existe manera de revertir el poder de la explosión, de regresar la furia de la detonación, la onda expansiva y la reacción química de los elementos a la bomba. Ésa es la prueba más contundente de la irreversibilidad del tiempo. No podemos regresar un huevo frito al cascarón ni desinventar lo inventado.

Algunos teóricos de la física aseguran que el tiempo corre en el vacío. Por tanto el tiempo no es únicamente el efecto que tiene en las cosas y los seres vivos. No hay atajos ni treguas ni zonas de inmunidad para el tiempo. No basta con poder entender el tiempo y descifrar su impacto para protegerse de sus efectos. El tiempo opera sobre los objetos reales e inmateriales, como puede ser el pensamiento. Suena absurdo, pero es importante considerar que podemos recordar el pasado pero no el futuro y que nuestra acciones en el presente afectan el futuro pero no el pasado. Es el orden de las cosas, tan natural como inexplicable. El tiempo parece irreal, una extraña imposición que no podemos explicar con las leyes de la física, pero nos afecta a nivel molecular y planetario. El tiempo podría compararse con la gravedad, sin embargo no es realmente una fuerza, es un fenómeno irreductible y no existe nada análogo en términos espaciales.

El físico austriaco Ludwig Boltzmann fue uno de los principales teóricos de la mecánica estadística, y con este conocimiento concluyó que la entropía era una medida del desorden y que, de acuerdo con la Segunda Ley de la Termodinámica, el desorden siempre está en aumento. Arthur Stanley Eddington desarrolló en 1927 el concepto de la flecha del tiempo para referirse a la asimetría y unidireccionalidad del tiempo. La dirección que sigue esta flecha siempre va desde un estado de menor entropía a uno de mayor, de menor a mayor caos. Por tanto, el tiempo es irreversible de la misma manera en que el aumento de la entropía en un sistema cerrado es irreversible. Aparentemente

debemos este orden a las condiciones creadas en el *Big-Bang*, en el momento en que aparece el universo observable. No obstante, a su vez el *Big-Bang* debe ser resultado de otro fenómeno que está más allá de lo que entendemos como nuestro universo. Es decir, que tenemos que considerar un multiverso en el cual nuestro universo visible es tan sólo una región.

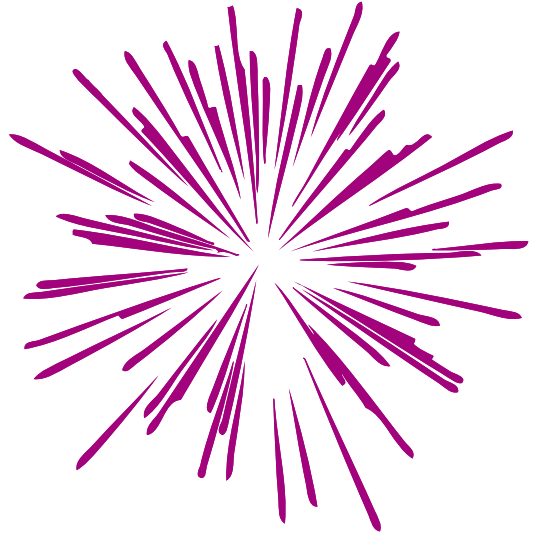
De acuerdo con el físico Sean Carroll, de Caltech, autor de *The Particle at the End of the Universe*, habría un universo estático donde no existe la relación entre causas y efectos, donde no hay memoria ni progreso ni metabolismo ni envejecimiento. Éste es un universo en el que no podrían existir organismos o cosas que dependen del tiempo, como nosotros. La hipótesis de Carroll es que en este universo estable puede haber cambios aleatorios, algo que postula la mecánica cuántica, como sería que de pronto brote una partícula, pero esta partícula podría ser un universo entero, con su propio *Big-Bang* y su expansión de acuerdo con la flecha del tiempo, la cual tiene una dirección determinada, pero no parece imponer una velocidad. Por tanto, si nos desplazamos a la velocidad de la luz o entramos a un agujero negro, la percepción del tiempo será distinta que si estamos sobre la Tierra. Así, este nuevo universo se desarrolla a partir de un punto de baja entropía, y el tiempo se refleja en el aumento de esta entropía, la cual quizás alcanzará un límite, un nivel máximo, y quedará estática, como si llegara a una especie de final del tiempo y entonces este universo podrá dar lugar a otro u otros universos para repetir el ciclo. Carroll dice que la flecha del tiempo no

avanza eternamente y compara el paso del tiempo con lo que sucedería si en una habitación pudiéramos concentrar todo el aire en un rincón. Al liberar el gas, éste se expandirá ocupando todos los rincones de la habitación, y una vez que lo ha hecho, alcanzando la máxima entropía, la flecha del tiempo deja de existir y tenemos un momento de inmovilidad.

Nada más apropiado para pensar en la entropía que una bomba de tiempo, un dispositivo aparentemente estable que en un instante libera una fuerza enorme capaz de destruir lo que está a su alrededor, una energía que se extiende de manera concéntrica hasta que alcanza un punto de equilibrio, hasta que se restablece el silencio. Pero, de la misma manera en que una explosión mortífera es un aumento en la entropía, también la entropía hace posible la complejidad de la vida. El universo, o por lo menos la sección del espacio que corresponde a nuestro universo visible, comenzó hace casi 14 mil millones de años, aparentemente en una gigantesca explosión, y se acabará en la frialdad absoluta cuando se alcance un punto de equilibrio. Entre tanto, en este momento particular de la historia, de la flecha del tiempo, contemplamos con angustia lo que parece un aumento brutal de entropía que se refleja en un estado de peligro continuo, en guerras y terrorismo, en una desquiciada carrera que está devastando al planeta y cambiando el clima de forma aparentemente irreversible.

Soñamos con un futuro en que se inventarán y emplearán tecnologías capaces de restablecer el orden, controlar la entropía, detener o por lo menos frenar

un poco la carrera suicida del desarrollo frenético irresponsable, de la ambición política genocida y el fundamentalismo rabioso, por mencionar tan sólo algunos irritantes que aceleran nuestro paso hacia evaporarnos como especie. Y probablemente seguirán apareciendo tecnologías que extenderán nuestro tiempo en esta Tierra y quizás en otros planetas, pero a final de cuentas no hay marcha atrás, somos simples organismos biológicos incapaces de controlar las leyes del cosmos, simples tubos de carne conscientes de nuestra mortalidad, demasiado preocupados por nuestro metabolismo, demasiado susceptibles de ser víctimas de las muchas y diversas bombas de tiempo que devastan nuestro entorno y pasajeros involuntarios de la flecha del tiempo ●



SEÑAL GLOBAL
MODULACIÓN EXPANSIVA

VISITA:
WWW.SENALGLOBAL.COM

TE DAMOS UNA SEÑAL

Radio Universidad de Guadalajara

RADIO UNIVERSIDAD
transmitiendo a todo el estado a través de 8 EMISORAS

Ameca XHUGA 105.5 FM
Autlán XHANU 102.3 FM
Zapotlán el Grande XHUGZ 94.5 FM
Colotlán XHUGC 104.7 FM
Guadalajara XHUGG 104.3 FM
Lagos de Moreno XHUGL 104.7 FM
Ocotlán XHUGO 107.9 FM
Puerto Vallarta XHUGPV 104.3 FM

TENDIENDO PUENTES

f / RadioUdeG @RadioUdeG

www.radio.udg.mx