

Luvina 90

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Primavera 2018

\$50

ISSN 1665-1340

# SONORO

ADRIANA DÍAZ ENCISO

MARCO GIOVENALE

INGRID SOLANA

BALAM RODRIGO

FLORINDA FUSCO

EDUARDO PADILLA

MARIA GRAZIA CALANDRONE

JORGE ORTEGA

ANA BLANDIANA

FERNANDA MELCHOR

JOSÉ JAVIER VILLARREAL

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA

GUILLERMO DEL TORO • VENTURA PONS

ESTEVE RIAMBAU • LUCÍA CARRERAS

HERMINIO GUTIÉRREZ

• LUZ MARÍA SÁNCHEZ •



**UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA**

#### Universidad de Guadalajara

Rector General: Itzcóatl Tonatíuh 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: Déborah Moloeznik

Consejo editorial: Luis Armenta Malpica, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbrreras, 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<sup>1</sup>, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Francisco Payó González, Hugo Gutiérrez Vega<sup>1</sup>, José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, 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 21, no. 90, primavera de 2018, es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Secretaría de Vinculación y Difusión Cultural del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Periférico Norte Manuel Gómez Morín núm. 1695, colonia Belenes, CP 45100, piso 6, Zapopan, Jalisco, México. Teléfono: 3044-4050. [www.luvina.com.mx](http://www.luvina.com.mx), [scastillero@luvina.com.mx](mailto: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 14 de marzo de 2018 con un tiraje de 1,300 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](mailto:comercializadoragbn@yahoo.com.mx), [comercializadoragbn@gmail.com](mailto:comercializadoragbn@gmail.com)

[www.luvina.com.mx](http://www.luvina.com.mx)

**Expresar emociones** por medio de palabras: he ahí el imperativo del arte literario. Se trata de cavar túneles comunicantes entre los hechos, las cosas y la manera de nombrarlos; formas que provocan en el alma humana desasosiego, turbulencia, pero también confianza y ventura. La literatura establece una relación entre el núcleo de la voz del escritor y el sistema nervioso del lector gracias a la capacidad sonora del lenguaje: el ritmo, su potencia vital.

La primera relación que tenemos con el lenguaje es inconsciente. Al inicio de la vida nos deleita la música verbal, el germen lingüístico que después se desarrollará en significados. El lenguaje entonces constituye un hecho sensorial que se recibe con el oído. Los sonidos abren la puerta al lenguaje, pues somos poseedores de una gran inteligencia verbal, una capacidad sonora que permite a la literatura producir sonidos seductores vueltos sensaciones, para luego conquistar el sentido. Dámaso Alonso hablaba de la magia de la imagen fonética.

Toda la música, afirma Adorno, consiste en meros sonidos. En el proceso que nos lleva a comprender las palabras se produce una sucesión de actividades cerebrales relacionadas primordialmente con su música. Los sonidos protagonizan la carga emocional de cada vocable y lo moldean hacia lo que sugieren. El sonido envuelve las palabras, matiza y condiciona los significados, influyendo así en el concepto de fondo.

En este número, **Luvina** ofrece a los lectores poesía, narrativa y ensayo que acercan el acto de la lectura a la textura verbal, en la médula de los objetos literarios. Mundos que, gracias a estrategias formales, logran salirse de sus límites para adentrarse en lo inarticulado: tejiendo las palabras al silencio, vuelven palpable lo que era intuido o evocado. La técnica que permite construir un puente que va de la emoción de los sonidos y la experiencia personal del escritor a la obra de arte.

Técnica, mas no artificio, pues cuando el artificio se desapega de la matriz preverbal que lo hizo nacer, cuando se vuelve pura forma sin el latir vital deja de ser literatura para convertirse en ruido. No hay voz, hay impostura.

Por otra parte, **Luvina 90** contiene un *dossier* de textos acerca del séptimo arte, sobre el cine catalán (país invitado del FICG) y dos guiones cinematográficos, los cuales ponen en evidencia que detrás de la belleza de una obra fílmica están las sutilezas de los sonidos y el poder intransferible de las palabras.

# Índice

## 8 🐼 La música de **Adhithana** •

ADRIANA DÍAZ ENCISO (Guadalajara, 1964). En 2016 publicó *Con tu corazón y otros cuentos* (Secretaría de Cultura).

## 15 🐼 **Salvo una pequeña diferencia** •

MARCO GIOVENALE (Roma, 1969). Uno de sus libros es *Strettoie* (Arcipelago Itaca, 2017).

## 21 🐼 Notas **inauditas** •

INGRID SOLANA (Oaxaca, 1980). Entre sus últimos títulos se encuentra *Barrio Verbo* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2014).

## 27 🐼 El trino de los muertos •

BALAM RODRIGO (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974). Acaba de ganar el Premio de Poesía Aguascalientes con *Libro centroamericano de los muertos*.

## 30 🐼 **Cinco tiempos más allá de la muerte [fragmento]** •

FLORINDA FUSCO (Bari, 1972). Con *Il libro delle madonne scure* (Mazzoli, 2003), ilustrado por Luigi Ontani, obtuvo el Premio Delfini.

## 39 🐼 **El fin del ruido** •

EDUARDO PADILLA (Vancouver, 1976). Entre sus libros de poemas se encuentra *Blitz* (Filodecaballos, 2013).

## 43 🐼 **POEMA** •

MARIA GRAZIA CALANDRONE (Milán, 1964). Uno de sus libros más recientes es *Per voce sola* (ChiPiùNeArt, 2016), recopilación de monólogos teatrales, dibujos y fotografías con CD adjunto de Sonia Bergamasco.

## 46 🐼 El acorde secreto •

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

## 51 🐼 **La música, la desaparición, el fondo** •

LUIS EDUARDO GARCÍA (Guadalajara, 1984). Su libro más reciente es *Armenia* (Filodecaballos, 2016).

## 53 🐼 **Ruidohead** •

LORENA ORTIZ (Guadalajara, 1970). Es autora del libro de cuentos *Con playera de Sonic Youth* (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2014).

## 59 🐼 **La lengua de los pájaros: sonido y formación del sujeto en la poética de Marosa di Giorgio** •

ADALBER SALAS HERNÁNDEZ (Caracas, 1987). Uno de sus últimos libros es *Estábamos muertos y podíamos respirar. Paul Celan, escritura y desaparición* (Hueriga & Fierro, 2017).

## 70 🐼 **Falsa memoria** •

ZEL CABRERA (Iguala, 1988). Ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas, y sus poemas han aparecido en medios como *Confabulario* y *Tierra Adentro*, entre otros.

## 75 🐼 El silencio en la **Luna** •

RICARDO E. M. TATTO (Culiacán, 1991). En 2015 ganó el premio RMX de novela convocado por la plataforma digital *Novelistik* con el libro *Diario anónimo*.

## 81 🐼 A la sombra de la **catedral** •

PATRICIA CARRILLO COLLARD (Mazatlán, 1972). Este cuento forma parte del libro *Nadie que me comprenda*, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 2015.

## 85 🐼 **Mix: la radio, Kid Koala y yo** •

GABRIELA BAUTISTA (Guadalajara, 1975). Es productora y conductora de Radio Universidad de Guadalajara. Publicó en Petra Ediciones el cuento para niños *Cómo escalar un pastel*.

## 91 🐼 **y me y te (una cuestión metapoética, de amor y demás)** •

MICHELE FIANCO (Roma, 1968). Con la novela *La confezione* obtuvo el Premio Feronia de Narrativa en 2016.

## 96 🐼 **Sounds of Silence** •

LIA VILLAVA (Guadalajara, 1960). Es autora del libro *La bordadora de sueños* (Página Seis, 2016).

## 97 🐼 **POEMAS** •

JORGE ORTEGA (Mexicali, 1972). Su más reciente poemario es *Devoción por la piedra* (Mantis Editores / CETYS Universidad, 2016).

## 🐼 VII CONCURSO LITERARIO LUVINA JOVEN

### 101 🐼 **Lullaby** •

NELY VALENTINA GODOY CHAVARRÍA (Guadalajara, 2000). Estudia en la Preparatoria 10 de la Universidad de Guadalajara. Este poema resultó ganador en la categoría Luvina Joven

### 102 🐼 **La máquina del mundo** •

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (Itabira, 1902-Río de Janeiro, 1987). Su libro *Sentimiento del mundo* fue publicado en 2005 por Hiperión (traducción de Adolfo Montejó Navas).

### 108 🐼 **Poemas** •

ANA BLANDIANA (Timișoara, 1942). Entre sus obras traducidas al español se encuentran los libros de poemas *Mi patria A4*, *El sol del más allá & El reflujo de los sentidos*, y *Octubre, noviembre, diciembre* (Pre-Textos, 2014, 2016 y 2017).

### 115 🐼 **La vida no vale nada** •

FERNANDA MELCHOR (Veracruz, 1982). En 2017 se publicó su novela *Temporada de huracanes* (Literatura Random House).

### 122 🐼 **Otra vez el Canto v de la Comedia** •

JOSÉ JAVIER VILLARREAL (Tijuana, 1959). Uno de sus últimos libros de poemas es *Campo Alaska* (Almadía, 2012).

## 124 🐼 Estuario •

MIREILLE DIAZ-FLORIAN (Nîmes, 1949). Su libro más reciente es *Hors Cadre* (Éditions Le Petit Véhicule, 2017).

## 126 🐼 Contrat tiempo / Escapista •

ADRIÁN Curiel Rivera (Ciudad de México, 1969). *Día franco* (UNAM, 2016) es su libro de cuentos más nuevo.

## 128 🐼 Just as Every Cop is a Criminal and All the Sinners Saints, as Heads is Tails, Just Call Me... The Rolling Stones •

CÉSAR ARÍSTIDES (Ciudad de México, 1967). En 2013 se publicó su libro *Thomas Bernhard despierta en su tumba sin nombre* (UNAM).

## 130 🐼 Súplica •

NOÉMIA DE SOUSA (Lourenço Marques, Mozambique-Cascais, Portugal, 2002). En 2001, la Associação dos Escritores Moçambicanos reunió su poesía bajo el título *Sangue Negro*.

## 133 🐼 Mal partido •

JORGE MORTEO (Veracruz, 1984). Ha publicado en revistas como *La Palabra y el Hombre*, *Crítica* y *Cuadrivio*, entre otras.

## 142 🐼 La oración más amarga •

GIORGIO LAVEZZARO (Ciudad de México, 1985). Es autor del libro *Tres maneras de-venir ficción* (Fondo Editorial Estado de México, 2015).

## 147 🐼 Caballos desbocados •

MICHELLE PÉREZ-LOBO (Ciudad de México, 1990). Edita la revista independiente *La Peste*. Ha colaborado en *Pánico*, *La Hoja de Arena*, *Nocturnario*, *Crónica Ambiental* y *Vozed*, entre otras.

## 151 🐼 POEMAS •

GABRIELA d'Arbel (Guadalajara, 1970). Uno de sus libros más recientes es *Biología en fuga* (Bonobos, 2016).

## ARTE

### 🐼 V.F(i)n\_1.01 •

LUZ MARÍA SÁNCHEZ (Guadalajara, 1971). Su obra *V.F[i]n\_1.01* fue presentada en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe, Alemania), en el International Symposium of Electronic Art 2017 (Manizales, Colombia) y en Goldsmiths, University of London, como parte del Sound of Memory Symposium organizado por Goldsmiths y Whitechapel Gallery (abril de 2017).

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EN GUADALAJARA



### 153 🐼 Hitchcock •

GUILLERMO DEL TORO (Guadalajara, 1964). Con *La forma del agua* (2017) obtuvo el Oscar a mejor director y mejor película.

### 169 🐼 Miss Dalí [fragmento] •

VENTURA PONS (Barcelona, 1945). *Miss Dalí*, su más reciente película, se estrenará este 2018.

### 194 🐼 El cine catalán: una historia pendiente •

ESTEVE RIAMBAU (Barcelona, 1955). Uno de sus últimos libros es *Las cosas que hemos visto. Welles y Falstaff* (2015). Es el director de la Filmoteca de Cataluña.

### 203 🐼 Tamara y la catarina [fragmento] •

LUCÍA CARRERAS (Ciudad de México, 1973). En 2014 obtuvo el Ariel al Mejor Guion Original por *La jaula de oro*.

### 227 🐼 «La música debe ser la pareja perfecta de la película» •

HERMINIO GUTIÉRREZ (Ciudad de México, 1971). Sus nuevos proyectos como supervisor musical son *Temblores*, de Jayro Bustamante; *La mala noche*, de Gabriela Calvache, y *Si yo fuera tú*, de Alejandro Lubezki. En 2017 se estrenó la serie *El César, bio* del boxeador mexicano Julio César Chávez.

## ● P Á R A M O ●

### Cine

● **Apuntes sobre el cine catalán** • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 233

### Libros

- **Diseción a la costumbre del horror** • GUSTAVO ÍÑIGUEZ 236
- **Carta abierta a Balam Rodrigo a propósito de Iceberg negro** • AIDA TOLEDO 238
- **Buscar una nueva vida** • SERGIO TÉLLEZ-PON 241

### Lecturas

● **Ramsés Salanueva: las paradojas de la perfección** • LUIS FRÍAS 245

### In memoriam

● **Nicanor Parra: vencedor de la muerte** • JOSÉ HOMERO 250

### Primera lectura

● **El libro de Efraín. Leyendo a Merrill en el paraíso perdido** • LUIS ARMENTA MALPICA 254

### Zona intermedia

● **El azar y el canto en la sextina** • SILVIA EUGENIA CASTILLERO 258

### Visitaciones

● **Los diversos rumbos del sonido** • JORGE ESQUINCA 259

### Polifemo bifocal

● **Juan José Arreola recuerda a José Clemente Orozco** • ERNESTO LUMBRERAS 261

### Anacrónicas

● **Entrevista falsa a Monsieur Teste** • MARÍA NEGRONI 264

### Encrucijada

● **Música de fondo** • ALFREDO SÁNCHEZ G. 265

[www.luvina.com.mx](http://www.luvina.com.mx)

### Luvina Joven Radio

Radio Universidad de Guadalajara (104.3 FM)

[radio.udg.mx](http://radio.udg.mx)

Domingos, 15:00 hrs.

# La música de Adhithana\*

ADRIANA DÍAZ ENCISO

**ES MOVIMIENTO.** La más leve brisa del final del verano entre las hojas. ¡Ah... y un pájaro! Un pájaro cuyo nombre desconozco y al que no puedo ver.

El oído percibe las vibraciones que desata el movimiento. Por el caracol, el laberinto, viaja el movimiento vuelto vibración, descarga eléctrica, al cerebro, que decodifica, entiende, clasifica, y este tránsito invisible constituye la zona franca merced a la cual somos uno con el mundo. El mundo, en su ser irrefrenable, tiene un ritmo, y quien acepta el mundo oye su música.

Es silencio. ¿Se puede oír el silencio?

Se oye: tras el gorgoteo del café, cayendo de la cafetera a la taza. Se oye no nada más con el oído. Si me quedo muy quieta, oigo el silencio con mi corazón, con mis párpados cerrados, con mi sangre.

El zumbido constante en mis oídos, ¿qué es? La porción de vida que me toca y me acompaña, a la par de mis ojos —el suave deslizarse de mis ojos que ven el estanque a través del vidrio y saben del sonido imperceptible del agua quieta, de todo lo que pasa bajo el agua, del aire invisible que, sobre el estanque, pasa.



¿Hay un sonido del sol?

¿Cantan, con algo más que luz, las estrellas?

---

\* Adhithana es un centro de retiro de la Comunidad Budista Triratna en Hertfordshire, Inglaterra.

¿O es su luz, su parpadeo, su canto?

¿Con qué órgano escucho el canto de las palabras?

Con mis ojos.

Y es el oído el que escucha, fino, el trazo de la pluma sobre el papel.



Cerca de mí alguien también escribe. Susurra. Se va dictando sus palabras, reconociéndolas quizá; las aspira quedo, como si les tuviera desconfianza. Como si recién se hubiera familiarizado con el misterio del habla.



Si el sonido es movimiento, es también tiempo.



Más pájaros. El zurear de las palomas. El segundero del reloj despertador. A un leve chasquido en la ventana abro los ojos: el sonido viaja a mi pecho como alarma. Oigo el sonido de mis pestañas contra la almohada al parpadear. La pared es blanca, muda. El sonido es movimiento, incluso en la delgada garganta del pájaro. Movimiento es mi sangre, que tiene su rumor. Mi cuerpo quieto que sin embargo se abandona gradualmente (su peso) al soporte del colchón, y arriba el sol, el sol que todo lo contiene, con su luz, como el silencio.



Los pasos de una mujer en sandalias. Su ritmo —sin verla— me dice quién es, el balanceo de su cuerpo en mi memoria.



Aviones. Helicópteros. Batir de alas. Un llamar de tantos pájaros cuyo nombre ignoro, ocultos en el ocaso. La grada de un granjero, y alrededor del roble, listones de colores ondeando en la brisa.



El sonido *es* la noche, ahí donde el ojo no ve. El lúgubre ulular de los gatos antes de aparearse. Chillidos de murciélagos y, a lo lejos, un resplandor: un Buda de piedra bajo un roble. Un helicóptero, y la voz de pequeñas bestias también ocultas, también desconocidas. Tras las nubes, las estrellas, aún ahí, su luz contra el silencio. A lo lejos, afirmándolo, el retumbar de un bajo, andamio de la música: una fiesta en una granja lejana que el aire nos trae hasta acá. Es sábado en la noche.

Todo esto, que sostiene el silencio, es sonido que se percibe con el oído y con los ojos; con la piel, con el peso del cuerpo sobre la tierra. El resplandor de la figura bajo el árbol me alcanza como un rumor. Avanzo: mis pasos sobre la grava, después sobre la hierba, y me detengo justo ahí donde dar otro paso sería andar a ciegas. La oscuridad porosa, sin barreras, tiene también su voz.



El zumbido del insecto que pasa volando junto al oído es movimiento. Es tiempo inteligible.



El ocaso junto al estanque es luz dorada de septiembre: un reverberar. Pasa una avioneta blanca, alto sobre una nube danzante de mosquitos. Muy cerca, el zureo de las palomas invisibles. Más allá graznan las urracas, e hilvanándolo todo, el gozoso gorgoritar de los vencejos. Tan pequeños y vivos, dibujan su baile contra el cielo; un batir de alas diminutas, muy alto en el cielo el latido de su nimio corazón. ¡Ah, lo escucho con el mío!, aquí, donde lo secreto es el canto. Entre los lirios, movimiento: un pájaro pardo que se detuvo un momento y ahora echa a volar. Desde el oeste llega un llamado tenue y dulce, balido de ovejas. El mundo se recoge en la quietud, y el aire está lleno de su voz.



La lluvia suave casi imperceptible, como dedos tamborileando en el aire.



Entre las nubes, bajo la llovizna, hay un estanque o una ventana de cielo ardiendo: el sol que se oculta (que dejamos atrás) entre los árboles. Los patos graznan. Ladra un perro. Y en la carretera pasan los autos.



En la sala de meditación, en el silencio, los dedos de la lluvia ya sobre el tejado. El gozo pasa por el rostro como luz sobre un lago, pero la luz viene de dentro, seguida por la voz, sus vibraciones. Algo inexplicable que emana del cuerpo: los pulmones protegidos por el tórax, la garganta. *Cuerdas vocales*. Canto. Oigo la voz de muchas, articulada con lengua y labios. Oigo mi voz desde dentro de mí y mi sola voz se enlaza a la voz colectiva, armonía que no pasa nunca por la cámara del pensamiento aunque sí es una voluntad. Sube espontánea, la invisible realidad creada por voces al unísono; alcanza un clímax y luego como una ola descendiendo, se extingue en susurros aún armónicos, aliento. Silencio.

El tañer del cuenco tibetano esta noche apenas se percibe; es apenas murmullo, casi un sueño, pero ocupa igual su tiempo, lento, hasta extinguirse ahí, en ese espacio donde nada en realidad se extingue nunca, inaccesible para el oído y el tiempo de lo humano.

Afuera, charcos de la lluvia, pero las nubes se dispersan, y de nuevo nos cubre el canto sin voz de las estrellas, el manto oscuro perforado de diamantes y polvo luminoso.

En la grava mis pasos se dilatan; los sigue siempre el paso de su eco. Un búho llama, y su voz es nocturna. Dialoga con el follaje oscuro, dialoga con el cielo negro de la noche y sus estrellas, con un reino vedado para mí, que soy del día. Lejos, muy lejos, otro le responde y al callarse los dos oigo el silencio. Mis pasos sobre la hierba esponjada tras la lluvia. La linterna revela las gotas en la hierba, nítidas, conversación con las luces infinitas allá arriba, o un multiplicado espejo. Al pasar bajo los árboles caen algunas gotas rezagadas; oigo su leve golpear contra el impermeable. A mi izquierda, mi sombra es tan larga y densa que es sólida: mi sombra es toda mi presencia. Mi sombra es *otro*. El barrunto de mi miedo tiene también un eco (suave). Pero llego ante el Buda, el resplandor en el centro de la noche. Amoghasiddhi, el que nada teme. A lo lejos, aunque es de noche, distingo los muchos grises de las nubes colgando sobre las colinas.



Alguien ronca en otra habitación. Llega hasta acá el sonido como una apagada conversación, desde el dulce misterio del sueño. Cuerpos. La vida en el cuerpo, su transcurso, sus murmullos.



Al bajar la colina, voces humanas, invisibles, en la vastedad del aire.

Ahogados los sonidos en la niebla, no sé si vienen tras de mí, si pasan a mi lado o estoy por alcanzarlas.

No se extingue el reverberar de la campana de la iglesia vecina, que se alza tras las ovejas casi inmóviles. Impregna el aire, el campo, el cielo. Bronce, movimiento y aire. Subimos y bajamos colinas envueltas por un clamor metálico, que también encuentra su eco en la sangre y el corazón. Porque no cesa en su movimiento la campana, porque ha llenado el aire con su voz, el verde tiene otro color, la luz tiene algo fijo en su transparencia.



Empieza el periodo de silencio. Entonces, un susurro: una mujer se ha acercado a mí. Es mexicana. Está llorando.

El terremoto.

Se cimbra mi cuerpo. Lo que oye por dentro es el derrumbe.

En el silencio largo y total, la espera. En México es todavía de noche. No seré yo quien lance la alarma de un teléfono en la madrugada. Espero. Lo que oigo es la tristeza; el miedo. La densidad misma del silencio en un día subyugado de tan gris que no termina de decidirse a llover.

Anoche, y aún feliz, me acosté viendo las estrellas, subida la persiana. Ahora, aturdida, en el cuerpo todavía el recuerdo de las rodillas flojas al oír la noticia, se han vuelto invisibles todos los astros. Estoy vacía, y el vacío también resuena.

Oigo también el latido desacompañado de mi corazón.



Pero venimos a Adhithana a aprender, justamente, a aceptar lo real.

Todo el día repito para mis adentros el mantra, *Om Mani Padme Hum*.

Recuerdo los temblores, en México. Muchas veces se oye el trueno profundo de la tierra.

El sonido es movimiento. El crujir de paredes, tintinear de cristal, el estallido de los vidrios rotos, el golpe multiplicado de las cosas que se caen es el sonido del miedo, y es el eco de la tierra que se mueve. Gritos. Llanto.

Un trueno. Parece que se acerca una tormenta.



Tarini me busca, está al pendiente. Me consuela con palabras que se ajustan, maleables, a la forma del silencio. Tiene gravedad la gentileza.

Son muchas las urracas. Llaman y llaman, con un matiz de urgencia que comparto. No puedo verlas en las nubes grises.



Una voz muy dulce saluda al Buda y su recinto antes del ritual y marca el ritmo. Mantras: Tara Blanca y *Maha maitri*. Imagino a Tara Blanca brillando, refulgente, sobre la Ciudad de México. Luz amorosa y compasiva sobre esto que somos, esta fragilidad. Amor y compasión el único puente entre el corazón y el sufrimiento inconcebible.

Afuera, tras la lluvia, el viento entre los árboles. Tiene la misma suavidad que las voces que apenas han dejado de cantar.



Paseo por el campo, las gotas de agua aún en la hierba. La tarde es gloriosa pero dentro de mí retumba el desasosiego. Tras el ritual de la tarde, veo la iglesia (ya calladas las campanas). Las ovejas que parecen no moverse ni un ápice durante un tiempo muy largo. Su quietud es el silencio.



El batir de alas de los patos en el estanque. La brisa entre las ramas de los árboles. Mi sombra.



Debe de haber un sonido en el desplazarse de los patos sobre el agua, pero no lo alcanzo a percibir.

Pasan volando los insectos.

Esta hermosa tarde de verano debe ser quizá la última. Ha pasado el equinoccio. Viene la oscuridad.

El baile de las hojas en las ramas es su movimiento y el del aire, y de eso está hecho su sonido.



Es la última noche y camino de nuevo hacia Amoghasiddhi. Una noche apenas fresca, tras un espléndido día soleado, mientras algunos árboles empiezan ya a amarillear.

Me sigue la estela de la dulzura de las voces del ritual, en su, dijérase, autónoma armonía.

Parada frente a la figura de piedra, el tiempo se dilata. El árbol: su estructura, su quietud y realidad en medio de la noche.

Cae una bellota en la hierba húmeda. Son pequeñas, su sonido mínimo pero perfectamente claro, como una piedra en un estanque pero otra cosa: hay algo definitivo en ese tocar la tierra, su quedarse ahí, su decir: esto ha caído. Esto es un acto del mundo; ha caído y se queda aquí y el sonido de ese acto —movimiento— se expande en la conciencia aún después de que deja de ser perceptible. (Su lentísimo acomodarse entre la hierba, con su peso).

Eso también es armonía.

Luego, un leve agitarse entre la hierba. Alguna bestezuela, invisible para mí. No sé qué ven sus ojos, o siquiera cómo ven.



Camino de regreso a la casa. Pronto estaré en México, y veré. Ya sabré entonces el verdadero sonido del dolor de lo caído, del duelo entre millones, nuestro miedo.



Samsara •

# Salvo una pequeña diferencia

MARCO GIOVENALE

es un viejo y está ahí adentro. se oye. o bien  
en otro edificio, parte de otro edificio. espera. es la imagen que nunca  
antes has visto.

es el mismo hombre pero en un ambiente distinto. qué sientes. una  
sensación de miedo. una fuerte emoción que llega del pasado. un  
pequeño garaje donde se vende huevos fruta y leche. con hierba y  
plantas que crecen por doquier.

el 25 de julio era domingo. ayer era domingo. y esta barraca a donde  
ella ha llegado está abierta los domingos. ya se lo he dicho. está abierta  
a toda hora. todos los días de la semana. sólo basta con tocar la puerta.



## TRANNE UNA LEGGERA DIFFERENZA

*è un vecchio è là dentro. si sente. ovvero / in un altro edificio. parte di un  
altro edificio. aspetta. è l'immagine che hai visto prima. // è lo stesso uomo  
ma in un ambiente diverso. che cosa provi. una sensazione di paura. / una  
forte emozione che viene dal passato. un piccolo garage dove si vendono  
uova / frutta e latte. con erba e piante che crescono dappertutto. // il 25  
luglio era domenica. ieri era domenica. e questa piccola baracca dove lei è  
arrivato / è aperta di domenica. gliel'ho già detto. è aperta a tutte le ore.  
tutti i giorni della / settimana. basta bussare alla porta // e chiedere al  
vecchio di servirti. comunque lui lascia sempre le luci accese. per tutta la /*

y pedirle al viejo que te sirva. como sea, él siempre deja prendidas las luces. durante toda la noche hay una luz en cada cuarto.

mira el reloj. está adelantado diez minutos pero nuestros sentidos se han percatado de ello. ha interesado sólo este sitio. hacia qué está avanzando. no lo sabemos, creo. avanza hacia lo que sucederá aquí.

se ha parado de nuevo. cuatro minutos después de las nueve. también la radio. salvo una pequeña diferencia. o sea diez minutos. pero qué tráfico. así es. vaya los vehículos son distintos. pero es el mismo ruido. es repetido.

buscamos otros detalles sobre esos dos jóvenes amantes.

donde ha tomado el agua. me la he echado. la he encontrado atrás. hay que separarlos. podría darme las llaves del auto. y las de las maletas. no se habla de ello. no te prestes al juego. ha salido. pero ahí fuera no existe peligro siempre que ninguno de los dos trate de irse de aquí.

no teníamos la intención de venir aquí. no violamos ninguna prohibición. en todo caso no hacemos parte de aquí. de esto.

gran hermoso auto. tiene todo el derecho de estar perturbado molesto ser protector en 1980. no tengo motivo para mentirle.

---

**notte c'è una luce in ogni stanza. // guarda l'orologio. è avanti di dieci minuti ma i nostri sensi non lo hanno avvertito. ha / interessato solo questo posto. verso che cosa sta avanzando. non lo sappiamo credo. / avanza verso quello che succederà qui. // si è fermato un'altra volta. quattro minuti dopo le nove. anche la radio. tranne una / leggera differenza. ossia dieci minuti. com'è il traffico. cos'è. beh i veicoli sono diversi. / ma è lo stesso rumore. è ripetuto. // cerchiamo altri particolari su quei giovani amanti. // dove ha preso l'acqua. me la sono versata da me. l'ho trovata là dietro. bisogna / separarli. potrebbe darmi le chiavi della macchina. e quelle delle valigie. non se ne / parla. non prestarti al loro gioco. è uscito. ma là fuori non corre pericolo purché nessuno / dei due cerchi di andarsene da qui. // non avevamo**

los relojes vuelven. es estrecho. muévete al otro eje. la estación está cerca. no salgas por ese lado del corredor. es peligroso. detente. creo que le puedo contar todo. ella nunca podrá volver atrás para hacer pesquisas, estupenda velada.

estamos acorralados.

acaso si volviésemos sobre nuestros pasos viajando en línea recta durante cincuenta sesenta kilómetros, se divierten a nuestras espaldas.

hay un ruido. viene del exterior. la mujer está quieta. estaba

cuando lo hemos interrumpido. todas las sombras deben detenerse frente a las puertas de vidrio. cómo te explicas las sombras. ese ruido. algo que batía. a lo mejor una ventana. no no era un ruido de objetos. alguien. no es posible. nadie puede entrar o salir de aquí. durante toda la noche hay una luz en cada cuarto.

era algo que vibraba al viento. tal vez un llamado no tenía una frecuencia más alta. más como los cémbalos o el triángulo.

es decir no ha sido casual, no el ruido ha sido producido por alguien. está escondido. alguien que quiere hacernos saber que está aquí.

---

**intenzione di venire qui. non violiamo nessun divieto. in ogni caso noi / non facciamo parte di qui. di questo. // gran bella macchina. ha tutto il diritto di essere sconvolto arrabbiato e protettivo nel / 1980. non ho motivo di mentirle. // gli orologi tornano. è contratto. spostati sull'altro asse. la stazione è vicina. non uscire / da quel lato del corridoio. è pericoloso. fermati. io credo di poterle raccontare tutto. lei / non potrà mai tornare indietro a fare accertamenti. stupenda serata. // pensi quanto sarebbe bello se io e la mia compagna potessimo andarcene via. ritornare / al punto di partenza. finirebbe con l'arrivare di nuovo qui. e come si fa. // siamo inchiodati. // forse se tornassimo sui nostri passi viaggiando in linea retta per cinquanta sessanta / chilometri. vi divertite alle nostre spalle. // c'è un**

nada. sea quien sea no está aquí. estaba aquí. más bien cerca. Quizás es algo que le concierne. es menos visible. has visto haber visto la imagen aquí. sí, aquí. privado. nada. disculpa un momento. por qué está aquí. pero no veo trazas de daños. gente de 1940 que sale a pasear en 1980. no en esta fase. aún no. o todos los días de la semana. basta con tocar.

pero supón que ya se haya constatado. supón que no debemos descubrir nada. supón que nos esté esperando. cuatro minutos pasados las nueve. ya no es una imagen.

ya no es una imagen.

ellos deben echar gasolina. irse. no deben estar aquí. es privada esta parte del distribuidor. no pueden estar aquí. por qué se emociona. veo la casa, es claro.

veo cómo debe ser y cómo es. las marquesinas. el pasadizo, los dos estantes. están como superpuestos, como si no estuvieran en su sitio. naturalmente en 1925. pero mentir con qué fin. es un plan demasiado bien diseñado. ha sido como una percepción. también demasiado simple.

rumore. veniva dall'esterno. la donna è ferma. stava // quando lo abbiamo interrotto. tutte le ombre devono fermarsi davanti alle porte a vetri. / come ti spieghi le ombre. quel rumore. qualcosa che sbatteva. una finestra magari. no / non era un rumore d'oggetti. qualcuno. non è possibile. nessuno può entrare o uscire da / qui. per tutta la notte c'è una luce in ogni stanza. // era qualcosa che vibrava al vento. forse un richiamo no aveva una frequenza più alta. / più come i cimbali. o il triangolo. // cioè non è stato casuale. no il rumore è stato prodotto da qualcuno. è nascosto. qualcuno / che vuole farci sapere che è qui. // niente. chiunque sia non è qui. era qui. piuttosto vicino. forse è qualcosa che lo riguarda. / è meno visibile. hai visto di aver visto l'immagine qui. sì qui. privato. niente. scusa un / momento. perché è qui.

algo te decía venir aquí de cualquier modo. hay un sistema para verificarlo. no has tenido informaciones especiales. pero estabas aquí antes que nosotros. no sé por qué. en general los especialistas nunca entran a escena hasta que los investigadores no han concluido su trabajo.

antes pero aquí el caso es distinto. recién hablamos de eso. no debemos hacer otra cosa que irnos de aquí. de nuevo veinte minutos añadidos. el tiempo ahí afuera. Ha sucedido de nuevo. también ella ha oído el ruido.

el sonido de. un instrumento musical. nosotros no lo oímos. no me gusta ser el peón de un plan organizado.

escucha. es simplemente la lluvia. no. hay alguien que camina afuera. estoy segura de eso. hay alguien. parado. no cualquiera que sea llega a esta parte. está llegando aquí. tú no te muevas. llega alguien aquí. justo aquí afuera. cierra la puerta detrás de mí y bloquéala.

però non vedo tracce di danni. gente del 1940 che va in giro nel / 1980. non in questa fase. non ancora. o tutti i giorni della settimana. se basta bussare. // ma supponi che si sia già verificato. supponi che non dobbiamo scoprire nulla. supponi / che ci stia aspettando. quattro minuti dopo le nove. non è più un'immagine. // non è più un'immagine. // loro devono fare benzina. andarsene. non devono stare qui. è privata questa parte del / distributore. non potete stare qui. perché si emoziona. vedo la casa è chiaro. // vedo come deve essere e com'è. le tettoie. il viottolo. i due scaffali. siete come / sovrapposti. come se non foste al vostro posto. naturalmente nel 1925. ma mentire a che / proposito. è un piano troppo ben architettato. è stata come una percezione. anche troppo / semplice. // qualcosa ti diceva di venire qui lo stesso. c'è un sistema per accertarlo. non hai avuto / informazioni speciali. ma stavi qui prima di noi. non lo so il perché. in genere gli / specialisti non

ha regresado por donde había pasado, entonces no. la lluvia ha pasado. había pasado. el temporal ha pasado. aquí me parece que nada ha cambiado. siempre las nueve. qué debo hacer. trata de buscarla. a quién. a la persona que ha pasado. quién era. ella se equivoca. Aquí el ruido.

VERSIÓN DEL ITALIANO DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

entrano mai in scena finché gli investigatori non hanno finito il loro / lavoro. / già ma qui il caso è diverso. ne abbiamo appena parlato. non dobbiamo far altro che / andarcene da qui. di nuovo venti minuti aggiunti. il tempo là fuori. è successo di nuovo. / anche lei ha sentito il rumore. // il suono di. uno strumento musicale. noi non lo abbiamo sentito. non mi piace / essere la pedina di un piano organizzato. // ascolta. è semplicemente la pioggia. no. c'è qualcuno che cammina là fuori. ne sono / sicura. c'è qualcuno. fermo. no chiunque sia viene da questa parte. sta venendo qui. tu / non ti muovere. viene qualcuno qui. proprio qui fuori. chiudi la porta dietro di me e / bloccala // è tornato da dove era passato. allora no. la pioggia è passata. era passata. il temporale è / passato. qui mi pare non sia cambiato niente. sempre le nove. che devo fare. prova a / cercarlo. chi. la persona che è passata. chi era. lei si sbaglia. ecco il suono

# Notas inauditas

INGRID SOLANA

a mi abuela N

SI LA ESCRITURA LITERARIA es música, su lenguaje es eminentemente distinto al de la música. Pero la escritura es toda música, es decir, el lenguaje volcado en el abismo del ritmo.

«Notas ininterpretables, sonidos no sonoros, signos inscriptos por la pura belleza de la escritura. Propongo denominar "notas inauditas" a esos sonidos escritos imposibles de tocar, que hacen pensar en lo que los gramáticos llaman "consonantes inefables"», dice Pascal Quignard en su libro *El odio a la música*. Las notas inauditas se esconden en la escritura, mientras la voz se ufana al pronunciar ciertas palabras, la presencia muda acecha en un universo paralelo: /p/sicología, /p/siquiatría; mundos de olvidos petrificados —cada vez que una palabra se pronuncia en voz alta, la palabra existe por primera vez y funda el mundo—; las palabras con /h/ abren huecos y explotan; la /h/ intermedia es nocturna entre las letras; la /h/ inicial es un hermoso vestíbulo de luces líquidas: hilos, herrumbres, hostilidades, hogares, hogueras; palabras que remiten al escribir: lugar de mudos. La /u/ escondida en /gue/ y /gui/ tuerce guirnaldas de soledades; el silencio horada las palabras con su vacío de notas insólitas y siglos muertos. Historias calladas, secretas, enmohecidas; musgo sin tiempo. Las notas inauditas representan la escritura, que es un tejido de silencios y vacíos y no un ámbito de reverberaciones. El habla de los ancianos es parecida al intersticio de lo escrito en el que algo calla: cráter de signos vetustos.

Escucho la respiración de mi abuela mientras duerme, tengo el libro de Quignard junto a mí, leo: «Todo está cubierto de sangre vinculada con el sonido». No tengo ganas de escribir sino de escuchar la respiración de mi abuela que, cuando duerme, es un ámbito pesado de fauces brutas. El cuaderno canta el sonido de las hojas al voltearse y el sonido de la pluma al rasgar; violín de asombros ensombrecidos, pero ¿existe algo pesado en la respiración de la escritura, un ámbito desconocido de moradas singulares? Los signos escritos respiran, se concentran en la página con sus esquinas silenciosas, la respiración de mi abuela de ochenta y cinco años es otra, ronca y profunda, habita cada rincón del cuarto; el tiempo del instante de la reflexión se trata de la sangre vinculada con el sonido, pero desconozco su llamado, mientras lo que deseo escribir se evade de los signos.

No hay precisión en la escritura ni en la música, en el sentido mecanicista y teleológico de progresos y civilizaciones de profusa y ambiciosa expansión. La escritura y la música son compases, a saber, respiraciones concertadas, ineludibles, latidos sin razón «precisa»: corazones en llamas. Ambas están cosidas a aquello que no suena, que resta y olvida: la muerte en vilo. Dice Quignard: «En su origen, todas las lenguas crecieron por medio de sonidos que sirven para suprimir, que sirven para sustraer lo que acababa de ser dicho y es necesario destacar para eliminar».

Pienso en la escritura en paralelo al lenguaje de los ancianos y en cómo los sonidos son la reverberación de ritmos y secuencias de una vida extraña: el preámbulo de la muerte. El ejemplo es la escritura tartamuda de *Corrección*, de Thomas Bernhard; es posible que, al envejecer, las oraciones provengan indecisas de la boca anciana, se replieguen entre los labios, agrupen los significados de cierto balbuceo primitivo; la lengua revira al estado elemental de una dimensión sin lenguaje como el poeta que escribe, invariablemente, la palabra que no ritma pero que, al mismo tiempo, brama a un horizonte en el que lo desconocido tiene lugar.

El habla de los ancianos también es tartamuda porque se está olvidando a sí misma, no recuerda sus ojos ni sus oídos, los ritmos fuertes de juventudes pasadas; es, en cambio, el susurro de la tumba. Repite los sonidos, se atora en ellos, se extasía entre vacilaciones. Indecisa y fugaz la escritura y el habla de los ancianos comparten la indiferencia de su soledad abisal (no es un rechazo comunitario, más bien se asemejan al oboe de un infra-

mundo celeste; es decir, un *más allá*, que significa lo que no puede pronunciarse, ese resquicio o zona abierta en la cual nadie puede describir, nadie puede interpretar y entonces existe el misterio). La respiración de mi abuela es más significativa que su voz cotidiana, la voz cotidiana canta, repite las mismas anécdotas, se ríe, se desnuda o se cubre, pero sus ronquidos son la música espectral de su pecho anciano, es decir, el tiempo en la demora de lo inevitable: lo que nadie puede describir ni nombrar.

Los ronquidos de mi abuela son notas inauditas: no hay vocales ni consonantes; es un promontorio de emancipaciones vitales, la vida que en cada latido persiste. La vida no muere, al contrario, insiste, es necia, perdura, prosigue, se aferra. La vida es continuidad y resistencia; en su ideal civilizatorio está ideada para afianzarse. *Cada segundo del tiempo que transcurre implica la cercanía de la muerte y a la muerte se le teme, se le aísla, se le arrumba*, según la mente occidental. Así se refería Walter Benjamin a esa forma en la que nos alejamos de la muerte a través de asilos, hospitales y cementerios separados de nuestra supuesta vitalidad. Pero así nos orillamos al temor, desconocemos que la sustracción es más bien el alargamiento de un presente sin lugar: «*Non ad locum*: no a un lugar», dice Quignard.

La escritura autista de la trilogía de Samuel Beckett hace pensar en el anciano que permanece callado en una silla y espera lo incomprendible: nadie puede ayudarlo en el silencio de las montañas pétreas en las que contempla el abismo; si la escritura grita, lo hace con el eco de la repetición: demencia senil, letanía y rezo, allí habla Dios o nada habla, se trata de la Nada impura del sinsentido o del sentido total, un lugar de paso en el que la totalidad confluye.

La expansión proliferante en Góngora, en cambio, es una ópera de serpientes y rizomas, una fuerza desnuda que atesora laberintos: no hay aparente autismo ni tartamudeo. La repetición es bochornosa y atractiva, el placer del lenguaje en sí mismo, como dice Roland Barthes en «La cara barroca». El habla encriptada que intuimos en el barroco, en esa música de vericuetos repetidos, no esconde nada como solemos pensar, es un discurso traslúcido que se muestra descarnadamente delante nuestro; el significante se exhibe con vileza sin esconder: el habla barroca no disimula el significado porque el significante es transparencia. Oigo la respiración de mi abuela en el cuarto mientras la cuido o la acompaño, o quizá mientras

la espío envejecer; es una brama lenta, música de madriguera, de casa en abandono, de un no sé qué que balbucea...; se manifiesta invisible, me permite ver, me concede observar, atrapar, dilucidar, escuchar la lenta muerte.

La sensualidad incontenible del *Cántico espiritual*, que es el espíritu de la carne en su instrumento de ser el ser, es decir, el adulto frente al anciano, muestra otra música, la música de la escritura en busca de lo inefable. Sin embargo, lo no-dicho está escrito a través de la lengua de los pájaros, como dice José Ángel Valente; se repliega en sus muros, habita el desierto. Sensualidad incontenible y extraña la de lo que no se puede cantar ni decir ni susurrar. La escritura es canto mudo. Espacio de notas inaudibles y secretas que no se parecen al rastro del habla cotidiana, serpiente de sonidos derrochados, concierto de desperdicios, palabras adultas en continuo atropellamiento. El habla cotidiana no es vieja ni niña; es madura y sorda, dudosa y trepidante, soledad esencial y comunidad desbordada. Orquesta tejedora. La música cotidiana es tambor, la escritura es un ámbito singular de colores estridentes y reconoce los ámbitos y los huecos callados que habitan entre lo que decimos para matar el tiempo y el tiempo que supuestamente *verdaderamente pasa*: en realidad *nada* pasa, sabemos del cambio sólo por el movimiento; el vuelo de las aves y las moscas, el polvo imperceptible, el temblor de los animales que nos miran. La vejez atraviesa el espejo cada día, se estanca en la mueca de arrugas y fosas, en los cuencos de los ojos, en los pozos de los oídos, en los miedos y las dudas, en los instantes tartamudos, en las repeticiones y tropiezos. En tu risa.

Escribir es encararse al perpetuo duelo. (La música del duelo es silenciosa: una tumba sin sosiego).

*La hermosura es nuestra muerte, es decir,  
.....  
nuestra respiración atigrada, cada segundo  
.....  
que transcurre, cada momento en que nos  
.....  
salva la melancolía.  
.....*

Música entre los signos: «Junto a los cantos vedados al hombre que está cambiando la voz, están las vocales inefables», dice Quignard. Y las vocales son dulces y se deshacen entre la dureza de las consonantes sordas, obstruyentes, oclusivas, africadas, fricativas, tigres al fin que todo comen, que arrasan con la velocidad y el balbuceo, que pueden atrapar en un segundo la vitalidad de un músculo en movimiento, que nada temen porque son la vileza de vivir, su estado bruto, profundo y absurdo: Álvaro de Campos es el signo de la vitalidad que ruge, el tigre: atrapémoslo y gocemos su instante; movimiento puro, cuchillo de aire. Las consonantes son tigres y, a un lado, mi abuela anciana es una vocal. Sin ella la fuerza no existe, sin ella las consonantes se pudren de piedra, se estancan en la lápida, se empantan: la vocal inefable está escondida en la respiración de la anciana que escribe..., que escribe con su respiración ronca, este texto que balbucea su herida.

Disecar al tigre implica olvidar la música, sepultar la música, abandonar a la nota inaudita.

Los ancianos, en medio de los vivos, se empeñan en coexistir pero, incapaces de hacerlo bien, ineficientes para sostenerse por sí mismos, esbozan la música verdadera que nadie percibe: la del silencio. Atraparon al tigre. Y eso tienen en común con la poesía, es decir, escriben huecos, mapas inútiles, cultivan cactáceas tristes pero vigorosas. Resistir: respiración fascinante. Afanados en transitar el pantano, los ancianos vagan por una lengua viva que ya no los acoge pero la inventan en sus instantes lúcidos. Nadie la ve, nadie la escucha. Música callejera. Escritura marginal, fósiles de olvidos. Sólo se puede recordar cuando el olvido comienza a carcomer, entonces se funda el mundo de sonidos lozanos; la memoria no es de ayer, es de hoy, es nueva.

¿De qué se trata el lenguaje de los ancianos? Es balbuceo, temblor, lengua entrecortada, apenas susurros, palabras cortas, frases truncas, troncos inauditos de voz. Hierbajos. La dicción del cuchillo. Quizá. La lexía de un mundo aparte. Tal vez. La voz vieja se encuentra sostenida, si acaso, por el aire delgado, estambre rojo, serpentina de aliento extinto. El lenguaje de los ancianos no es el mismo que hablan los adultos, fuertes y temibles, contenidos y extasiados en su esfera de comportamientos convenientes, de palabras certeras, de seguridades reflexivas. Tampoco es el de los niños,

vigorosos y tontos, sumergidos en su perfecto egoísmo utópico y ruidoso. No es el de las personas dulces ni el de las amargas ni el de las triviales. Es la música inaudita; es la nota secreta, la vocal inefable, el fondo de lo escrito. No tiene porvenir, aunque un libro vendrá.

El lenguaje de los ancianos es extraño y ronco, una caverna, un templo silencioso y aislado, un espacio de singularidades rocosas: ¿es el claro del bosque? Lenguaje de flores enamoradas: mi abuela repite, una y otra vez, la misma anécdota, el mismo deseo, la misma descripción porque olvida, porque, en realidad, no habla, porque está cantando el eco de la respiración ronca: brama y bruma, brujería del más allá: «El bramido es la añoranza del canto de los hombres. La muda de la voz de los jóvenes no puede superarlo en profundidad y violencia petrificante. Para el hombre, el bramido es el canto imposible. Fue el canto identitario, ya que fue el canto inimitable que confió al secreto invisible del bosque», dice Quignard. La mente de mi abuela es una roca de memoria, es decir, una malversación del pasado, la fundación de una ciudad inexistente, el lenguaje de lo que nunca ha sucedido es lo que tiene lugar cuando habla del pasado.

La escritura es la simulación del lenguaje de los ancianos, a saber, una lección de repeticiones, de infracciones singulares, de atropellos y dudas. El anciano no sabe dónde está, tiene miedo, se aferra a los barandales, a las tonadas viejas, al mismo repertorio de anécdotas: la música tiene una relación rotunda con el miedo, es pavor. Dios Pan, pánico. La música alivia el pánico, mientras en la habitación mi abuela respira y ronca, y la niebla invade el espectro de mis ojos y el silencio penetra mis fosas nasales, y en mis sienas retumba la música que puse en los audífonos para olvidarme de la sombra, de la sombra de esa sinfonía de ruidos largos y átonos. Disonancias de cavernas ancestrales. La hermosura es nuestra muerte, es decir, nuestra respiración atigrada, cada segundo que transcurre, cada momento en que nos salva la melancolía. ¿De qué? De tener miedo, de ser el pánico. La música es la repetición del miedo; la escritura es su partitura hueca. Los balbuceos son el eco de las anticipaciones, el lenguaje profundo, es decir, el de la duda, el no saber dónde se está, qué se come, por qué se detiene y calla el espacio, por qué el ruido y la amenaza, por qué el estrépito del cuerpo, la enfermedad. Tenemos miedo, esa es nuestra música. Y su expansión también es alegre, atigrada, sorda o muy atenta: la escucha de algo incomprensible que impone su dulzura •

# El trino de los muertos

BALAM RODRIGO



**BELLEMENTE PARTÍCULAS** de polvo danzan en el aire, inmersas en compresible flujo, etéreo semen de la creación: browniano movimiento de corpúsculos en convección atmosférica del anfiteatro, como un concierto en escenario inverosímil. Vale decir, pelusas de algodón bailando suspendidas a trasluz del claroscuro, volutas en preámbulo de musicales notas. Amén del corolario sobre el desplazamiento de partículas en suspensión que admiro, abro la puerta de mi gabinete de autopsias y, lo declaro de una vez, hipocráticamente, para cortar luego mi lengua con el agudo bisturí del silencio: creo en Dios, tengo fe en la ciencia, y mi mayor certeza en este mundo físico es la música —la única, la que venero, la del inmortal Johann Sebastian Bach.



**PARA MÁS SEÑAS**, ejerzo cual médico forense, pero me considero artista, quizá el primer experto en necromusicología: confieso indescriptible melomanía tanática. Me explico: mi profesión está en la morgue, trabajo con los cuerpos en la plancha, pero en materia de necropsias desvelo un secundario interés criminalista: ejecuto en el cadáver eufonías, imagino ocultas piezas para orquesta en los órganos humanos, descubro tanatológica música en huesos y tejidos: hermosa partitura es cada muerto.

Retrataré mi afán primario e iré por partes: antes de examinar un cuerpo —o sus mutilados restos—, enciendo las luces del anfiteatro,

sigo el ritual de métodos de asepsia, visto mis manos con látex y respiro hondo tras la gasa del quirúrgico barbijo —afuera paladeo un intenso mar de podredumbres.

Obertura inaugural, lavar el cadáver: llegan entonces, como en desordenado y aleatorio movimiento de cuerdas en aguas de vacuidad, sonando lentísimas, desde la más profunda, siniestra y cortical región de mi cerebro, notas vivas de violonchelo, leves balbuceos de viola da gamba en acordes de breve duración: evoco algunas veces el prelude de la *Suite para violonchelo núm. 6 en re mayor*, y otras, el adagio de la *Sonata en g mayor para viola da gamba bwv 1027*. Ni qué decir del gorgoteo fugaz del agua al pasar por putrefactos tejidos: advierto un látigo bestial de clavicordios al oído, las cromáticas astillas del *Clavecín bien temperado*.

Si Gottfried Benn viviera, también escucharía, como yo, los ensayos de orquesta mortecina y el coro de materia en corrupción: «En cada mesa dos. Hombres y mujeres / crucificados. Cercanos, desnudos y, sin embargo, sin dolor. / El cráneo abierto. El pecho dividido. Los cuerpos / alumbran por última ocasión». Escucho los arpeggios de esa luz última descrita por vos, querido Gottfried, revivo las filarmónicas *post mortem*, escribo sinfonías de disección, hago resurgir la obra de Bach en partituras de carne en defunción.

Luego del fugaz ensayo, me enfoco en los detalles técnicos y nimios: no más que aristas en pentagrama de burocráticas partituras (causa y hora de la muerte, pormenorizada descripción de las lesiones, peso y talla, perímetros de interés, complexión, otros hallazgos, tomar las huellas dactilares).



**ANTES DE INICIAR** la obertura del concierto cadavérico —quizá ejecute alguno de los seis de Brandeburgo— con la apertura y el examen de cavidades, afinaré los orquestales instrumentos de mi necrología musical: la plancha de acero, el escenario; el largo cuchillo de disección, mi enérgica batuta. El cuerpo de un ahogado, como éste, por ejemplo, suena a oboe —y su lengüeta doble parece un bistorí que siega la garganta. Ejecutar su partitura es un arpeggio de agua reverberando las entrañas. Como el virtuoso oboísta, afinó la sangre en los oídos —entono filosas lengüetas de caña doble para el tudel de mi

carnal oboe— y logro así determinar qué obra de Johann Sebastian emana del cuerpo, al compás de las melódicas herramientas de proyección: la inicial incisión con el largo bistorí en la piel —cortar tejido subcutáneo, músculo y tendones— anuncia flautas, violines, violas da gamba, cuerdas. El costotomo —escindir la parrilla costal, la tráquea, los intestinos y el estómago— recuerda el contrabajo y también los espectrales plectros del martinete en clavicémbalo. El actuar del enterotomo —con su apertura de intestinos para alumbrar el lumen— es largo en su silencio de fagot. El cuchillo de disección, al tajar abdomen y seccionar los órganos internos —hígado, bazo, corazón y otros, atenazados con serradas pinzas— sugiere la batuta agitándose en el aire, y al trabajar, los coros graves. La sierra vibratoria, el martillo y el cincel de cráneo —que separan la bóveda y descubren la masa encefálica—, así como el rumor del retractor del esternón, tienen ambos la fuerza rítmica y profunda del oboe, y sí, la de los coros —con sopranos, contraltos, tenores y bajos-barítonos, sin olvidar su juego de solistas: contratenor y falsetistas. Así, inevitablemente claras, brotan dos piezas de Bach de la materia del ahogado que estuvo bajo el mar: *La Pasión según San Mateo* y *Cristo yacía en las cadenas de la muerte*.



**LO SÉ**, disfruto mi trabajo, y a veces introduzco mis propias musicales intuiciones, me atrevo a intervenir, y me disculpo: agrego alguna escala hepática, un semitono renal, una extensa y pericardial zarabanda de varios compases de duración, oscuras tonalidades craneales y acordes torácicos, algún veloz virtuosismo para intensificar los secos acordes y los silencios que brotan de los huesos, bajos arpeggios que ascienden y descienden desde los intestinos, cierta tensión dramática en los tendones, y dudo, como ahora, si el concierto del ahogado será para uno o dos clavicémbalos o si debo ejecutar semitonos cromáticos en otro cuerpo más, en el que hallaré, posiblemente, ricas figuraciones.

Todo cadáver tiene preludios intensamente largos, a excepción de aquellos que fueron desmembrados: saturados de arpeggios breves e intervalos —y escasos de sutilidad tonal—, pero en cada centímetro de su putrefacta partitura busco la total polifonía, la puesta en escena de mi concierto de morgue con la indecible música de Bach: el trino de los muertos •







— — — pero ninguno vio la flor de mi mano. Vi cuerpos que comían carne de otros cuerpos — y siempre las más hábiles en esa faena fueron sus manos — y yo que no quería comer su carne y no deseaba ser tan hábil como ellos, me recogí y dije «benditos sean los muertos» — y enceguecí por una segunda vez. — — — — —

— — — — — Vi una multitud de cabezas entre haces de luz — ya no estaban ni el cielo ni en la tierra — — — — — había un cuerpo que no era un cuerpo, un paso que no era un paso — — — — — tenían la palabra que no se podía oír ni pronunciar. Lo que nunca tuvieron fue vanidad. — — — — —

— — — — — Vieron — la mordedura, el sueño vacío, la distracción el sol que no alumbraba, el don desconocido de la fatiga. — — — — —

— — — — — Oía el alarido de un hombre solo como el alarido de todos los hombres — mientras seguían con su parloteo. — — — Deja mi mesa despejada. — No quiero ruido. — — — — —

— — — — — Empujaré mi cuerpo hacia el Abbadon y tocaré el mundo como la primera vez. — — — — —

— — — — — Miré a lo lejos y me di cuenta de que era mi lejanía. — — — — — Creía que con las palabras habría tenido poder sobre el viento mas las palabras cayeron sobre mí con su violencia. — — — — — La mirada de los demás me aplastó — — — no nací para ser prisionera. — — — — —

— — — — — La liviandad no tiene peso

62 *adagio*

69 *poco ritenuto*

74 *marcato*

83 *andante*

86 *rallentato*

92 *leggiero*

— — — — sólo me levanta del suelo unos pocos centímetros hacia arriba. — — — Me es suficiente para no escuchar su perorata, discursos audaces, las estrategias de la vanidad. — — — — —

— — — — — Mas cuando la mosca muerta cae en el vestido — sitio mi espacio. Lo cierro con baluartes. — — «No entres» te digo. No me ofrezcas un caballo con cabeza de serpiente. No mudes mis cabellos en ortigas. No puedo escucharte. — — — — — A mi boca no hables. — — — — — No te deleites con mi cuerpo. — — No habré muerto. — — — Porque en secreto pequeños insectos traerán aquí mi voz.

99 *ritenuto*

101 *marcato*

### III

Desbordados de rosarios mis cajones. — Mi cabeza se ha confundido en el coro popular. — — Tengo vértigo. Me tiendo a la sombra de la muerte para no morir. — — — Mis orejas no escuchan los lamentos de los muertos. — — — — — He visto tus pies hundirse y te he dicho: «Aléjate y busca tus alas» — «y cuando estés en el aire une mis huesos a los dedos». — — — — —

1 *rallentato*

— — — — — Benditos los senos, bendito el sueño, alivio de la muerte bendito el pubis que sigue engendrando — — bendita la sangre caliente que humea en altar. — — Elohim Elohim no abandones mi morada Elohim acoge mi tiempo, Elohim toma mis ojos que no ven más. — El agua de río se trasmuta en sangre. — — Tiendo las manos al aire mientras las tinieblas cubren mi casa — — — — —

10 *choru con forza*

— — — — — Siéntate: ahora te cuento: cuando mi casa temblaba, mi lecho nupcial zozobró, el río ascendía a lo alto — vi correr en el aire carruajes hacia el oeste, me escondí en un arca púrpura — — — mi cubrí con la piel de una cabra y vi mi

17 *rallentato*

sangre humeante subir al cielo. —

Apareceré en tu sueño y te diré: «Mi nombre sabe tu nombre. — Yo era el cuerpo que sostenía tu cuerpo en su útero». —

— «He llamado a tu padre a la luz de los astros porque tú hiciste que te mirara en el sueño. — Y ahora duerme, duerme, ahora duerme — — — — — ahora que puedo ser este sonido nocturno inalcanzable». —

— — Antes de desvanecerme en el aire te diré: «Pronuncié tu nombre cuando estabas en mi vientre vacío — he pronunciado todo cuanto existe para mostrártelo — — — pronunciarás mi nombre, cuando tornes al vientre de los vientres, las cosas que existen dejarán de existir y las cosas inexistentes comenzarán a existir y estaré allí esperándote». —

— — — — — Delimito el perímetro y sueño un cuerno de animal: «¿Quién vive con el hombre en la tierra?». — — — La mano ha conseguido lo que la boca había negado. — — — — — El espíritu todavía se ocultará. —

— — — — — Te cuento en secreto: — «En labios de mi Rey vi la mentira y mis oídos no quisieron entender — — en los labios de mi Rey vi la mentira y mi corazón no quiso escuchar — — un peso me empujaba de nuevo hacia el Sheol, al fondo de los cuartos interiores de la muerte, descendían mis pies en el agua y el busto empujaba a las alturas. — — — — — Tuve una corona en la cabeza aunque nunca fui una reina». —

— — — — — Yo que me arrojé

23 *leggier*

40 *sostenuto*

48 *andante*

57 *decrescendo*

a los truenos con cabellera de serpientes — — — yo que escupía leche venenosa — — yo que me he perdido como el aire digo:

— — — «Cuanto ha conseguido la luz quedará para siempre igual a sí misma». — — — He caminado en la llanura de los injustos — del polvo espero — el más allá. —

— — — — — «La raíz de tu casa no se moverá» dijo un voz en secreto «Yo seré tu corona». —

— — — — — Crecen plantas silvestres en mi rostro, lo cubren. — — — — — Quiero sólo decirte: «Guarda en la memoria el soplo que mueve los cuerpos celestes — — guárdalo allí hasta que no retorne al lugar del que ha llegado. —

— — — — — Antes que se nublen mis ojos haz que las sombras se prolonguen hasta aquí. — Antes que las puertas se abatan sobre los cuerpos no te confíes al ruido. — — Antes que el sol se oscurezca pronunciaré el secreto». —

— — — — — Ahora que arrojo el pan sobre mi cuerpo alejaré todo el mal. — — — — — Observaré el viento por horas, aquel que mueve el cabello hacia septentrión. Y haré de funámbula sobre la cuerda que separa tus huesos de mi secreto — sutil densidad de lontananza. —

— — — — — Como mi pan. — Y te digo: «Hago entrar el espíritu en los huesos» no temas. — — Y si ves mi rostro cansado bajo el sol, y si observas mis manos lentas sobre las cosas, piensa que todo tiene un peso que llevar —

70 *ritenuto*

82 *leggiero*

una cuchilla que señala sobre el rostro oscuras raíces». — — — — —

— — — — — «¿Duermes todavía?» dije. «Me ejercito para la muerte» respondes. — — — — — Observa mi mirada: está seria — — — — —

— — — — — Mira, el tiempo ha dejado huellas sobre mi piel, jeroglíficos en el cielo. — — — — — Mira: ni siquiera la infelicidad me resulta cómica ahora. — — — — —

— — — — — Puse el pan de su presencia en la mesa. — — — — —

— — — — — Llegó mientras dormía y dijo: «Éstos son mis nombres tenlos en la memoria, repítelos durante el sueño».

VERSIÓN DEL ITALIANO DE ERNESTO LUMBRERAS

## El fin del ruido

Eduardo Padilla

—¿Qué o quién parecía prometer y se ha frustrado?

—Todos. El que no se frustra es el ruido. Está borrando a la realidad.

Se ha apoderado del universo.

—¿De qué y de quién hablaremos dentro de 25 años?

—De nadie. Para los que sigan entonces el ruido no les dejará oír nada.

Sólo oirán ruido. Ruido cósmico. Ruido hasta en el vacío.

FERNANDO VALLEJO,  
en entrevista con *El País*

¿DE QUÉ SIRVE ELEGIR, si al final todo es ruido?

Yo antes veía dos o tres temas frente a mí, bailando alrededor del fuego. Los temas cambiaban de forma y tamaño: vicisitudes para colorear diarios.

Y mientras ellos peleaban, el ruido iba en aumento.

EL RUIDO ES LA NUBE de moscas que tapa tus ventanas.

Tu música<sup>1</sup> es grabada en cinta magnética y guardada en una bodega. La bodega te guarda como una serie de sonidos organizados en sentidos y sistemas.

El ruido, por otro lado, es sólo ruido. Un mar de pelusa donde antes era un palacio. Un vertedero vibratorio. Las células de cáncer que desfiguran tu retrato.

1 Inaudible para Dios, que duerme con tapones.

El ruido es *Leatherface* y nosotros somos su colección de huesos. Nuestra vida es el día de campo que salió mal y fue abandonado cuando se acabó el combustible. Dejamos nuestras maletas en un motel de *baja entropía*. Un motel-experimento montado en una cama de arena. El tiempo corre en un solo sentido y yo escribo sobre un solo tema. El caminito conduce a la granja de los muertos. Un lugar de *alta entropía*. La puerta se cierra tras de ti. Das media vuelta y topas con puerta de metal. ¿Dónde quedó la salida? El verdugo te agarra distraído —el ruido crece y escribe su único tema.

El motel se queda con tus cosas.

**QUIÉN FUERA** Henry Thoreau para nunca tener que escribir sobre el ruido. Yo nací en ciudades y ya me veo muerto en ellas. Mi vecino era de España hasta que murió de un infarto; mi vecino es hoy del lugar a donde las compañías mandan las cintas que ya nadie escucha. Fue amable conmigo cuando yo era niño, pero fui malagradecido al crecer. El ruido que salía de mi cuarto golpeaba directo contra su ventana. Yo sabía que él sufría, pero mi ruido tenía que sonar. Era imperativo hacer ruido. Mi relación con el mundo no podía ser de otra forma.

El vecindario decía que ese hombre odiaba a su esposa y así se explicó lo tétrico que había llegado a ser su rostro. Una mueca de cuero que ni siquiera los guardias podían mirar de frente. Sin embargo, nadie habló sobre el ruido. Y no era yo su único apóstol. Estaba *en todas partes*.

A mi vecino lo mató el ruido, aunque primero lo desfiguró. Una mueca amarga. Una juventud dedicada a la producción de un ruido amoroso desemboca en una vejez destinada a la percepción de un ruido crudo y sin tregua. Las palabras te abandonan. La resbaladilla y el columpio ya no requieren de tus servicios.

El ruido se queda con tus huesos.

**HAY RUIDO EN LA CALLE** ahora mismo. Durante el día la calle se mueve y las construcciones avanzan. La baja entropía se defiende contra la alta. El combate se suma al ruido del mundo. Durante la noche son los perros que ladran de rabia y un pulso, un intervalo punzante. La casa del vecino está vacía pues nadie ha querido comprarla. Y él, muerto, se ha olvidado de desactivar la alarma. Aunque podría ser que el muerto se ha acordado de encenderla. Ha intuido el infarto y la

ha programado como un castigo. La gota de agua en mi oído. Odio a cuentagotas. Una venganza en miniatura, fraccionada en innumerables instancias. Un pequeño palacio de justicia hecho en la playa, con granitos de arena que hacen *bíp* cada diez segundos.

Así que debo usar el ruido como defensa. Dedicarme a la alta entropía y que sus olas rompan contra las calles de un orden trazado en mi contra. Si cierro la ventana y dejo que el ruido corra libre debe entenderse que me refiero a otra clase de ruido. El *buen ruido*. Aquel que me purga y se deja conducir por mi mano; que restalla contra mis enemigos; que me enciende la mecha, digamos, y luego cambia mis sábanas. Ya que no hay tregua debo cuidar mis males.

Y pienso que tal vez, en el fondo, siempre ha sido así. Que nunca he estado a la ofensiva y que mi uso del ruido siempre ha sido una defensa improvisada contra el ruido. Contra el ruido de los demás, quiero decir, contra el ruido del mundo.

No se puede escribir en silencio porque *eso ya fue*; tampoco se puede escribir a la merced del mundo y del fragor del vecindario. ¿Qué se puede hacer? Se puede hacer ruido. *Es imperativo hacer ruido*.

El buen ruido me envuelve cuando busco un nombre perdido en la historia. Busco el método de un rey que se administraba pequeñas dosis de veneno para desarrollar sus defensas. Se sabía asediado por todos. Una ruidosa empalada quería arrancarle el trono.

Mitridates VI y el ruido. El mitridato, la mueca amarga, el antídoto contra el ruido.



**NO PUEDO HABLAR** del ruido sin pensar en Tobe Hooper haciendo fila en la sección de herramientas de una tienda departamental en Lubbock, Texas. Cuenta Hooper que el lugar estaba abarrotado y la multitud lo oprimía. Tobe quería salir de ahí. El destino es un gran facilitador cuando se trata de vender armas; Hooper observó un exhibidor con motosierras y la idea lo golpeó de frente: «Yo sé cómo salir rápido de aquí». En diez segundos vio el esqueleto y los elementos centrales de su obra. Los chicos, el aislamiento, la falta de combustible. El rumor ominoso que va creciendo hasta niveles insostenibles, la anticipación del colapso. El ruido cósmico de la motosierra.

Los terrores de mi infancia —dice Hooper— se guardan en mi mente como armónicos. Ahí quedan vibrando en aislamiento, hasta que se unen unos con otros y producen un nuevo tono. Y eso realmente abre la puerta a una nueva dimensión.

La dimensión del ruido, descrita por un experto. *The Texas Chainsaw Massacre* es una de tres películas que conozco<sup>2</sup> que exploran a fondo la naturaleza subjetiva del ruido —el ruido como catástrofe psíquica— y que buscan entender su fin.

Pero en un universo entrópico ¿cuál podría ser el fin del ruido? ¿La conquista del espacio? Un ruido que busca hacer más ruido y penetrar en todo. Audaz, en busca de un lugar donde ningún ruido ha estado antes. No habría misterio en ello. Sólo habría ruido.

El fin del ruido, por otro lado, *el final de su reinado*. ¿Sería audible? ¿Podría alguno de ustedes llegar tan lejos? ¿Hasta la expansión final del ruido? ¿Hasta su disolución en un estado de perfecta indolencia? ¿Un apagón total? ¿Un nuevo armisticio?

Acaso uno de ustedes será el Buda Cosmonauta; Buda de la aceleradísima dilatación del cosmos y el naufragio de todos los sistemas; Buda al final del ruido, cruzado de piernas en la oscuridad rotunda.

**Y EL ZUMBIDO** de su conciencia me hará temblar y caer de la cama •

2 Junto a *Ven y mira*, de Elem Klímov y *Cabeza borradora*, de David Lynch.

## MARIA GRAZIA CALANDRONE

La poesía es anárquica, responde a leyes sólo propias. no puede  
[ni debe rendirse a nada más que a sí misma.  
su ley interna es ritmo, música absoluta.  
esto explica la conmoción que vivimos al escuchar lecturas de  
[poesía en lenguas que nos son desconocidas.  
tenemos la impresión de comprender  
aun si no entendemos las palabras,  
porque nuestras moléculas se ponen en resonancia con la música  
[profunda de la poesía,  
que es la misma en cada lengua; un ultrasonido, un ruido blanco.  
una lengua invisible, un zumbido nuclear  
traducible por aproximación,  
una sonoridad que se pone en resonancia con la parte más  
[extraña y profunda de nuestras moléculas.  
como cierta música —pienso en *Claro de luna* de Ludwig van  
[Beethoven— es un lenguaje literalmente universal:  
los poetas lo escriben desde siempre, pero los recientes  
[descubrimientos astrofísicos lo confirman  
con rigor científico, ya no sólo intuitivo: el núcleo más profundo  
[de nosotros

~~~~~  
la poesia è anarchica, risponde a leggi solo proprie, non può e non  
deve piegarsi a nient'altro / che a se stessa. / la sua legge interiore è  
ritmo, musica assoluta. / questo spiega la commozione che proviamo  
nell'ascoltare letture di poesia in lingue a noi / sconosciute. /

está compuesto de la misma materia de las estrellas.  
palabras de Margherita Hack: «Toda la materia de la que estamos  
hechos la han construido las estrellas. Todos los elementos,  
desde el hidrógeno al uranio, han sido hechos en las reacciones  
nucleares que se realizan en las supernovas, estrellas mucho más  
grandes que el sol, que al cabo de su vida explotan y se esparcen  
[en el espacio  
el resultado de todas las reacciones nucleares realizadas en su  
[interior».

De los descubrimientos recientes sabemos también que  
la mitad de los átomos que forman nuestros cuerpos es materia  
[producida fuera de la Vía Láctea,  
proviene de una distancia que no se puede medir.  
la vibración de nuestras moléculas se pone en relación material  
[con la vibración del universo,  
hasta el universo desconocido, esta fuerza  
«que mueve el sol y las otras estrellas»  
es la que Dante llama «amor».

abbiamo l'impressione di comprendere / anche se non capiamo le  
parole, / perché le nostre molecole entrano in risonanza con la  
musica profonda della poesia, / che è la stessa in ogni lingua: un  
ultrasuono, un rumore bianco. / una lingua invisibile, un ronzio  
nucleare / traducibile per approssimazione, / una sonorità che entra  
in risonanza con la parte più estranea e profonda delle nostre  
molecole. / come certa musica — penso al Chiaro di luna di Ludwig  
van Beethoven — è un linguaggio / letteralmente universale: / i poeti  
lo scrivono da sempre, ma le recenti scoperte astrofisiche lo  
confermano / con rigore scientifico, non più solo intuitivo: il nucleo  
più profondo di noi / è composto della stessa materia delle stelle. /  
parole di Margherita Hack: «Tutta la materia di cui siamo fatti  
l'hanno costruita le stelle. Tutti gli / elementi, dall'idrogeno  
all'uranio, sono stati fatti nelle reazioni nucleari che avvengono  
nelle / supernovae, stelle molto più grandi del Sole, che alla fine

la poesía intercepta el coral profundo e interrumpido de esta  
[fuerza, entona su voz  
al rombo de las estrellas extragalácticas.  
es un objeto hecho de palabras  
siempre de amor.  
y ya.

*Roma, 8 de octubre de 2017*

**VERSIONI DEL ITALIANO DI RENATO SANDOVAL BACIGALUPO**

della loro vita esplodono e sparpagliano / nello spazio / il risultato  
di tutte le reazioni nucleari avvenute al loro interno.» / dalle  
scoperte ultimissime sappiamo ancora che / metà degli atomi che  
formano i nostri corpi è materia prodotta fuori dalla Via Lattea,  
viene da una / distanza che non si può / commensurare. / la  
vibrazione delle nostre molecole entra in risonanza materiale con la  
vibrazione dell'universo, / fin dentro l'universo sconosciuto. questa  
forza / «che muove il sole e l'altre stelle» / è quella che Dante chiama  
«amore». / la poesia intercetta il corale profondo e ininterrotto di  
questa forza, intona la sua voce / al rombo delle stelle  
extragalattiche. / è un oggetto fatto di parole / sempre d'amore. / e  
basta.

*Roma, 8 ottobre 2017*



# El acorde secreto

ERICK VÁZQUEZ

*Tuve un sueño, y me preocupa no saber lo que significa.*

El rey Nabucodonosor al poeta, Daniel 2:3

**ES EXCEPCIONAL** el mito antiguo que no considera al ser humano portador de la palabra desde su mismo origen: en el pensamiento mítico y en el religioso, la palabra es consubstancial al aliento. El mito del origen del lenguaje como distinto del origen de la especie es moderno; la idea de que, en tiempos muy lejanos y perdidos a la memoria de la escritura, la voz que escapaba del cuerpo signaba mientras concretaba una experiencia del mundo en una expresión rítmica, melodiosa: pensamos que alguien, en el amanecer apenas de la postura erecta, señaló un río, emitió un sonido gutural y cantarino que imitaba el brincar profundo y corriente de las aguas, sus semejantes lo escucharon y a su vez señalaron y repitieron el sonido desde entonces nombrando, comprendiendo, el nacimiento de una alegría inédita en la historia del mundo animal. Imaginamos que, en tiempos remotos, la palabra era música, la música símbolo y cuerpo, danza. Con el paso del olvido y la especialización de los oficios, la música se separaría artificialmente de la palabra, la palabra hablada, a su vez dividida artificialmente de la escritura y la escritura de la concreción material del habla; el mito del origen del lenguaje es el mito genésico de la separación de lo que estaba unido y confuso.

Desde la bifurcación de los oficios y las prácticas, dicen los sabios modernos, hablar es olvidar, la única manera de recordar es creando de nuevo, y para corregir ese misterio hemos inventado la poesía.

En 1814, después de la desastrosa campaña rusa y la subsecuente Batalla de las Naciones, Napoleón abdicó a la corona del Primer Imperio francés. Europa no había visto en toda su historia un movimiento bélico de esa magnitud, y no lo volvería a ver sino hasta exactamente cien años después, con la Primera Guerra Mundial. Al recibir la noticia de la abdicación, Lord Byron compuso y publicó inmediatamente su *Oda a Napoleón*, un poema agresivo como los hay pocos y ejemplar en, por lo menos, dos sentidos: primero, porque es la toma de posición de un poeta con un muy particular uso de la palabra (Byron, en su calidad de *lord*, tenía una silla en el Parlamento, su voz tenía un peso político que claramente dejaba caer del lado del constitucionalismo y la anarquía); segundo, porque es uno de los raros casos en que la poesía moderna se encarga con éxito de un tema político sin que en la empresa se sacrifique la potencia poética en favor de una consigna ideológica. El que la poesía suele marchitarse cuando entra en terreno político significa que la misma, en principio, se encuentra fuera de su elemento cuando se trata de dar un mensaje inequívoco, y es exactamente el mismo problema con el que a su vez se encuentra la música.

En 1942, refugiado en Los Ángeles tras la persecución nazi, Arnold Schoenberg compuso la *Oda a Napoleón* sobre el texto de Byron, un oratorio para barítono, ensamble de cuerdas y piano explícitamente dedicado a Hitler y su intento por conquistar Europa. La indicación de Schoenberg al barítono para el estreno fue imprimirle inflexiones sarcásticas a la voz por sobre una atención a la progresión tonal. No es una instrucción ornamental, viniendo de uno de los revolucionarios en la historia de la música en términos de construcción armónica: Schoenberg estaba tomando una posición clara respecto a las responsabilidades de un artista con su tiempo y su circunstancia, sin por ello ceder terreno a la subversiva invención de un lenguaje. El caso de la *Oda a Napoleón*, por la doble banda entre un poeta y un músico, es la extraordinaria ocasión para pensar el problema de los límites entre música y literatura en la condición más álgida de su encuentro con lo político, el campo franco de las relaciones con los otros.

El poema de Byron extiende una sola oposición simétrica a lo largo de diecinueve estanzas, y esta oposición queda clara desde la primera:

*'Tis done — but yesterday a King!  
 And armed with Kings to strive —  
 And now thou art a nameless thing:  
 So abject — yet alive!  
 Is this the Man of thousand thrones,  
 Who strewed our earth with hostile bones,  
 And can he thus survive?  
 Since he, miscalled the Morning Star,  
 Nor man nor fiend hath fallen so far.*

La grandeza y el poder absolutos, por un lado, contra la categórica ausencia de gloria y honor por el otro, son las dos costas entre las que navega el poema en un vaivén comparativo que describe luminosamente ambas condiciones. Un rey que gobernaba sobre reyes pasa a ser una criatura sin nombre, abyecta, y, sin embargo, con vida. En esta oposición se articula además un acontecimiento particular de la palabra para nombrar un poder sin límites y para nombrar un lugar vacío, generado por una caída comparable a la de Lucifer, *The Morning Star*. Byron —y en esto fue consecuentemente romántico en toda la extensión de su obra— convoca la potencia de la poesía para nombrar lo innombrable. El de Byron y el del romanticismo es el poder de la palabra cuando ya nada puede decirse.

En el poema, en más de una ocasión, Napoleón es nombrado loco, trastornado, homicida y débil en su afán de querer aferrarse al trono y, en la decimocuarta estanza, Byron hábilmente teje la figura del tirano ligada a la de la isla de Elba, en la que entonces fue exiliado.

*Then haste thee to thy sullen Isle,  
 And gaze upon the Sea;  
 That element may meet thy smile —  
 It ne'er was ruled by thee!  
 Or trace with thine all idle hand  
 In loitering mood upon the sand  
 That Earth is now as free!  
 That Corinth's pedagogue hath now  
 Transferred his by-word to thy brow.*

La isla es la metáfora de la soledad precisamente porque la palabra se opone a la infinitud del océano. En la oda, el emperador sin imperio

rodeado de agua es la figura perfecta del símbolo vacío, la palabra sin sentido, la locura volcada sobre un continente convertido en un inmenso cementerio. Son todos estos ecos, sumados sin duda al matrimonio de Napoleón con Josefina de Austria, los que Schoenberg escuchó al componer su *opus 41*, cuando el Tercer Reich se movilizó hacia el Anschluss, la anexión forzosa de Austria que dio inicio a la intención de una conquista militar sobre el resto de Europa.

La *Oda a Napoleón* de Arnold Schoenberg es una obra tardía, de su llamado tercer período —o americano. Hay una buena razón para estas categorías, y es que en Schoenberg es claro que, en sus primeras composiciones, el lenguaje armónico tradicional puede seguirse con precisión; en un segundo período este lenguaje es transformado, abandonado y violentado a favor de uno completamente nuevo, para, al final de su vida, usar todos los elementos a la mano —modernos, revolucionarios, tradicionales— con absoluta libertad creativa. El Schoenberg del *op. 41* es uno que ha atravesado la historia del lenguaje musical en occidente, integrándolo, negándolo y superándolo. Esta experiencia se refleja en general sobre una muy complicada serie de reglas al nivel de la arquitectura armónica, pero, para nuestro caso, se revela también en lo particular de una manera nítida e inédita de entender el uso de la voz.

La línea vocal que canta el poema de Byron está indicada en clave de *Fa* para barítono, y la técnica que famosamente inventa Schoenberg es la del *Sprechgesang*, literalmente *hablar-cantar*. Lo que distingue al *Sprechgesang* de la clásica oposición entre recitativo y aria es que se respeta el ritmo natural del habla, como en el recitativo, pero también se aleja del mismo a discreción por espacios silábicos, como en el aria; el resultado es que, por ser en parte hablada y en parte cantada, la línea melódica resulta que no es habla ni es canción, no es forma ni es mensaje. Curiosa manera de entender el encuentro entre música y poesía, y seguramente una solución perfecta, anular las cualidades naturales de ambas para crear un espacio nuevo de comprensión, asegurando así el sentido sarcástico de las palabras al coserlas inextricablemente a una melodía. Este hecho estético presenta entonces un problema: significa que la literatura es música y la música literatura, sólo a condición de que aceptemos que no son intercambiables entre sí, pues si bien ambas son lenguaje, son intraducibles fuera de su terreno específico; la literatura no puede ser traducida a música sin perder su capacidad simbólica, y el mensaje musical no puede ser expresado en términos del sintagma sin perder las caracte-

terísticas de melodía, ritmo y armonía, que son las que verosímilmente permiten a la música conmover y ser comprendida. La literatura es música y la música literatura sólo a condición de que aceptemos que ninguna de las dos es comunicación al puro nivel del código, porque la música sólo tiene sentido al interior de la obra y la poesía sólo tiene potencia en sus relaciones estructurales con respecto a la lengua que transgrede.

Lo extraordinario de la empresa es que aquí ambas obras nacieron de un claro objetivo político, el campo que se define justamente por ser el espacio donde la palabra se organiza inequívoca y traducible con fines de grupo y no de individuos. No estoy diciendo que no hay arte político, estoy diciendo que el sentido político de una obra de arte sólo es explotable en las condiciones precarias, temporales, del contexto de su concepción (como la oda de Byron) y de su probable renacimiento (como el de Schoenberg sobre el texto de Byron), y que si sobreviven a su contexto histórico es porque lo trascienden al nivel estructural del lenguaje, es decir, porque trascienden su función comunicativa y su particularidad ideológica. Lo extraordinario de la empresa es que, a pesar de esta trascendencia —o más bien precisamente porque es así—, el arte conserva una fuerza que le permite ser escuchado y reinterpretado, un carácter resistente al paso de la historia, equilibrado en que es transmisible lo que no es comunicable.

Es difícil aceptar que la palabra y la música en su factura más cara —cuando se ubican en el rango de las artes— conserven su poder al precio de ser inservibles, es decir, un poder que para usos prácticos no sirve para gran cosa. Pero es este hecho estético el que les confiere su libertad y las protege del abuso de una reducción instrumental al servicio de cualquier otro poder; es también esta distancia la que nos permite imaginar que, en el principio, la poesía era indistinta de la música, mito organizador para descargar la potencia de ambas hasta sus últimas consecuencias. Nabucodonosor es una de las figuras que Byron usa para dibujar la silueta de Napoleón. Nabucodonosor, el rey que, a instancias de la interpretación de un sueño, dejó corona y cordura atrás, olvidó el lenguaje y la escritura, fugado a las colinas para vivir puro como las bestias de la naturaleza, en una regresión sagrada, viviendo como una fiera entre las fieras hasta que la historia le perdió el rastro. Podríamos imaginar que, una vez cumplida su travesía, recuperó lentamente la memoria, volvió a pronunciar palabra en un recuerdo sin duda ligado a las canciones que se cantaban en su corte y en su nombre, y eligió no volver •

# La música, la desaparición, el fondo

**LUIS EDUARDO GARCÍA**

*a partir de Robert Hass*

**Todos los poemas son acerca de la desaparición.**

**¿Qué otra cosa podría estar al fondo? Las palabras,  
[los cuerpos**

**la naturaleza; todo se desliza  
lejos de nosotros. Allá vamos  
trazando caminos con basura  
sobre las superficies, despojados  
y borrosos igual que el paisaje.**

**No pueden salvar nada.**

**Son sólo la música  
de lo perdido, de lo que perderemos.**

\*

**Caminas. Caes.**

**Esperas**

**la música triste y no llega. Incendias**

**los árboles, las cosas. Esperas la música triste  
y no hay nada.**

**Si todo fuera una película  
estaría ahí, persistente**

**en lugar del ruido de los autos. Pero no.**

**Un cuerpo. Dos.**

**La unión involuntaria**

**o el desgaste.**

**No suena.**

**No suena.**

**Ni siquiera eso tenemos.**

\*

**Bailamos**

**sobre finas capas de hielo. La música, la desaparición.**

**[El ruido que surge**

**de lo que ya no está.**

# Ruidohead

LORENA ORTIZ

I

En mi cabeza todavía suena la voz de Thom Yorke, sólo que ahora está mezclada con la melodía de «María Bonita» que toca un cilindrero. Abro los ojos, la habitación me da vueltas, como puedo camino hasta la ventana, me asomo y, justo un piso más abajo, ahí está, el hombre del cilindro concentrado en su oficio.

II

Anoche tuve que salir corriendo del departamento que comparto con Roxana en la colonia Narvarte. Fue muy extraño abrir la puerta y verlo ahí sentado en mi sillón rojo y fajándose a mi *roomie*.

—¡Majo! ¡Pensé que llegarías más tarde! ¿No hubo *after*? —exclamó Roxana cuando me vio en el marco de la puerta.

—No —contesté estupefacta—. Bueno, sí, sí hay, sólo vine por algo que se me olvidó —agregué de inmediato.

—Él es Rigo, ella es Majo —nos presentó Roxana, todavía sentada en las piernas del mequetrefe.

—Mucho gusto —dijo él, como si fuera la primera vez que nos veíamos.

—Igualmente —contesté, cerrando la puerta y dirigiéndome hacia mi habitación.

No había ningún *after* o quizás sí, pero no sabía dónde, nunca se me ocurrió preguntar, la había pasado tan bien en el concierto de Radiohead que lo único que deseaba era llegar a mi cama y dormir. Pero verlo en mi propia casa cambiaba todos mis planes. Casa es mucho decir, vivimos en un microdepartamento, casi un estudio, un *loft*, para que se esuche más sofisticado. Por lo mismo, tenemos una regla de oro: no llevar

visitas. Roxana era un fideo y yo un espagueti, y aun así, a pesar de nuestra delgadez, chocábamos todo el tiempo en ese espacio tan pequeño; por supuesto, tres ya era multitud. Guardé una muda de ropa en mi mochila y salí del lugar sin hacer ruido, aprovechando que el par de tórtolos estaban en la cocina.

### III

—María José, tu habitación es la 304 —me dijo el recepcionista, un chico con tatuajes en los brazos y con una playera de Lou Reed. Me dieron ganas de decirle que «qué chida», pero no lo hice. Él también miró mi playera de Radiohead y tampoco dijo nada.

—Todavía está abierto el bar. Hay descuento para los huéspedes. Es en la terraza, en el último piso —dijo señalando el elevador que estaba atrás de mí.

—Gracias.

No era la primera vez que estaba en ese hotel de la calle Moneda. Años atrás, Laura, Luisa y yo nos hospedamos ahí, luego de un concierto de Café Tacuba en el Zócalo. En ese tiempo todavía vivía en Guadalajara y cualquier pretexto era bueno para viajar a la Ciudad de México, que en ese entonces llamábamos DF.

Pensé en hablarle a Marcela o a David, compañeros de la revista donde trabajaba, para pedirles hospedaje por una noche, pero no estaba de ánimos para ponerme a platicar la historia de Rigo. Así que me instalé en la 304 y luego subí a la terraza.

### IV

El bar está a reventar. En las bocinas suena «La La Love You», de Pixies. Pido una Corona y, como puedo, me acomodo en la esquina del balcón desde donde se puede ver la Torre Latinoamericana. La noche con su música me anima, comienzo a convencerme de que venir aquí ha sido la mejor idea. Enciendiendo un cigarro y como por arte de magia ya tengo amigos.

—Morra, ¿me regalas uno? —me pregunta una chava de cabello rosa.

—Qué manchada, Berenice —le dice un chico con *piercings* en lengua, ceja y nariz.

—Amiga, ¿nos vendes uno? —pregunta el chico.

—Mejor se lo regalo —contesto en tono amigable.

—¡Gracias! ¡Qué buen rollo! —dice Berenice.

—¿Vienes del concierto de Radiohead? —pregunta el chico luego de

mirar mi playera y de darle una calada al cigarro.

—Simón. ¿Ustedes también? —pregunto, imaginando que sí y que tendremos tema para toda la noche.

—No. Venimos de otro concierto más *heavy* —dice Berenice.

—De una banda de *trash metal* con tintes de rock progresivo —agrega el chavo.

—Chido —digo, sin estar muy segura del sonido de esa mezcla.

—Voces de ultratumba, casi rugidos sobre guitarras metálicas —dice Berenice, emocionada—. Son unos batos de Monterrey, se llaman Apocalipsis Ahora.

—Órale, como la película.

—¿Cuál película?

—*Apocalipsis Now*, de Coppola.

—¿Te cae que hay una *movie* que así se llama? —pregunta decepcionado el chico.

—Sí —digo, convencida de mis conocimientos cinematográficos.

—¡Buuh! Y a mí que se me hacía superoriginal el nombre.

—¿De qué año es? —cuestiona Berenice.

—1979.

—No, pues sí, fue primero la *pelí* —dice, desencantada.

### V

Estamos en la Plaza Garibaldi, rodeados de un mariachi que canta «En el último trago»; en la parte que dice «otra vez a brindar con extraños y a llorar por los mismos dolores», Berenice levanta su vaso y empieza a chocarlo con los nuestros diciendo «Salud».

—¡Otra vez esta maldita felicidad! —dice arrastrando la voz.

A nuestro grupo se ha unido una pareja de gringos y una botella de mezcal. Los encontramos en el camino, estaban perdidos. Rafa, el chico de los *piercings*, se ofreció a traerlos hasta acá. Ésa es la razón por la que llegamos aquí, se suponía que íbamos a una fiesta, pero los extranjeros, en agradecimiento, nos invitaron una copita de mezcal, aunque, a decir verdad, casi nos terminamos la botella.

### VI

Estoy vomitando junto a la estatua de Pedro Infante. Berenice y Rafa están a unos metros, dándose un faje de aquéllos. Cuando termino de sacar todo me voltean a ver.

—¡Hey, morra! ¿Cómo estás? ¿Ya más aliviada? —pregunta Rafa.  
—Dos, dos —le digo—. ¿Ya nos vamos al hotel?  
—¿Al hotel? ¿Cuál hotel? —pregunta Berenice.  
—¿Cómo cuál? El de la calle Moneda.  
—No me digas que estás hospedada ahí —dice Rafa.  
—Sí. ¿Ustedes no?  
—No. Nosotros vamos para la Guerrero.  
—¿Y eso dónde queda?  
—Aquí en corto. ¿Quieres ir? Te puedes quedar en mi casa —dice

Berenice.

—Pero ¿qué no tienes casa? —cuestiona confundido Rafa.  
—Sí, pero no puedo llegar hoy. Es una larga historia.  
—Pues como quieras. Puedes ir con nosotros o regresar al hotel.  
—Gracias, mejor regreso al hotel.  
—¿Te acuerdas cómo llegar?  
—Sí —les digo sin estar muy segura.  
Nos despedimos con un abrazo efusivo.  
—Nos ponemos en contacto. Búscanos en *face*: estamos como Bere Trash-nochada y Señor Metal. Nos vemos pronto —me dice Berenice, al tiempo de que me da un beso en la mejilla.  
—Sí, claro —les digo con la certeza de que no nos volveremos a ver.

## VII

Todo me da vueltas. Le doy un trago largo a la botella con agua que llevo en el bolso desde que terminó el concierto de Radiohead. Como puedo me incorporo y empiezo a caminar hacia el hotel. Ya está amaneciendo, seguramente cuando llegue a la habitación 304 ya estará el sol pegándome en la cara. Odio llegar de día a mi cama. ¡Ya están esos malditos pájaros cantando! ¡Qué mal me caen los pájaros!

Tomo un pequeño atajo y salgo a la Alameda, es el mismo camino por el que llegamos a Garibaldi. Es domingo, pero ya están los barrenderos haciendo su labor. Además de ellos no hay nadie. La ciudad todavía duerme. Algún trasnochado pasa a toda velocidad por la avenida Juárez y desde su Peugeot se alcanza a escuchar «Lust for Life», de Iggy Pop. La luz a medio salir me parece maravillosa, y en Bellas Artes me detengo a sacar una foto con mi celular. Me doy cuenta de que un perro me viene siguiendo desde no sé dónde. Cruzo el Eje Central todavía con el semáforo en rojo para peatones. Me siento libre y dueña de las calles. A la

altura del Sanborns de los Azulejos veo a dos tipos caminando en sentido contrario al mío. Pienso que ya valió madre y que me van asaltar. Conforme se van acercando me doy cuenta de que uno está más borracho que yo. Camina en zigzag y va diciendo incoherencias, el otro tiene cara de preocupación. Imagino que son hermanos y que llegando a casa su mamá los va a regañar. Sigo mi camino por Cinco de Mayo. A la altura de Isabel la Católica veo a otro errante deambular hacia mí, se trata de un transexual entaconado de melena rubia. Cuando está más cerca, se quita la peluca y me dice con voz ronca:

—Cuidado, chula. No es seguro caminar por estas calles a estas horas de la mañana.

La chica mide como 1.90, tiene los brazos marcados y unas manos gigantes. Abre el cierre de su bolso y ahora sí pienso que sacará una pistola, una navaja, gas lacrimógeno o de menos un cortaúñas y me asaltará. Para mi sorpresa, saca una cajetilla de cigarros y un encendedor.

—¿Quieres uno?

—No, gracias.

—¿No fumas?

—Sí, pero ya fumé demasiado.

—Si vas atravesar el Zócalo hazlo con precaución, en sus rincones se esconde lo más podrido de la humanidad. Suerte.

Por unos segundos me quedo ahí inmóvil. La veo alejarse. Sus tacones retumban en todo el Centro Histórico. Mi compañero canino me abandona y se va detrás de esos pasos sonoros.

El Zócalo luce despejado. Camino más rápido de lo normal. La tarjeta de débito la he sacado del bolso y guardado en el bolsillo de mis jeans, lo mismo hago con la credencial del IFE. Me parece eterno cruzar hasta el otro lado, por fin llego a la calle Moneda. Hasta ahora nada amenazador. Seguramente hasta lo más podrido de la humanidad también descansa los domingos. Llego a la habitación 304. Efectivamente, el sol me escupe en la cara. Corro las cortinas y me tiro sobre la cama.

## VIII

Son cerca de las tres de la tarde. Tuve que salir corriendo del hotel. Me quedé dormida y se me pasó la hora del *chek out*. Afortunadamente, el chico de la recepción fue muy amable y no me cobró otro día.

## IX

Estoy parada frente a la puerta de mi departamento. He tomado la decisión de contarle todo a Roxana, sin importar las consecuencias. Abro la puerta. Desde la cocina se escucha «Sound and Vision», de David Bowie. Entro con cierto temor de volver a encontrarme con Rigo.

Todo luce en perfecto orden hasta que me tropiezo con una pata del librero y caen al piso varios discos y libros.

—¡Hey, llegaste! —dice Roxana, saliendo de la cocina.

—Lo siento, me tropecé —expreso, al tiempo que recojo algunos libros.

—Déjalo. No pasa nada —señala Roxana, secándose las manos en el delantal—. Entonces, ¿estuvo bueno el *after*? —pregunta con una sonrisa.

—En realidad no fui a ningún *after*. Pasé la noche en un hotel. Roxana, tengo que decirte...

—Me lo ha contado todo —dice, interrumpiéndome—. No te preocupes. Es un imbécil.

—Pero entonces...

—Se ha ido.

—¿Qué dices?

—Sí, desde anoche. Yo misma lo llevé al aeropuerto.

—¡Apenas puedo creerlo! ¡Qué bien!

—Y para celebrar... —dice, caminando hacia la cocina.

—¿Qué? —pregunto siguiéndola.

—He preparado chilaquiles rojos con pollo. Porque supongo que no has desayunado.

—Supones bien —le digo, al tiempo que sirvo el café.

—Por cierto, hace rato te vino a buscar el vecino del 5.

—¿Quién? ¿El de la banda *punk*?

—Sí, ése.

—¡Genial!

Es una tarde tranquila y placentera en la colonia Narvarte. No hay nadie en las calles. Desde la ventana de un departamento de la avenida Xola se escucha a unas chicas conversar. La música fluye al ritmo de sus risas.

*I will sit right down,  
waiting for the gift of sound and vision  
and I will sing, waiting for the gift of sound and vision  
drifting into my solitude,  
over my head.*●

# La lengua de los pájaros: sonido y formación del sujeto en la poética de Marosa di Giorgio

## ADALBER SALAS HERNÁNDEZ

*Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, qu'il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute.*

JACQUES ATTALI

EN *AGAMENÓN*, la primera de las piezas de Esquilo que conforman la llamada *Orestíada*, ocurre en cierto punto un intercambio singular entre Clitemnestra, esposa de Agamenón, y Casandra, princesa traída como esclava desde la Troya arruinada. Clitemnestra interpela repetidas veces a Casandra sin obtener respuesta alguna, con furia, celosa de la relación erótica que su esposo ha establecido con la prisionera de guerra. Finalmente, luego de tanto silencio, exclama:

*Does she talk only «barbarian» —those  
weird bird sounds?  
Does she have a brain?*

En estas dos preguntas exasperadas se sortea toda una noción de inteligibilidad. Para la reina Clitemnestra, así como para la cultura a la que pertenecen su figura y sus reelaboraciones sucesivas, las lenguas de los *bárbaros*, de los no-griegos, pertenecían al ámbito del sinsentido, de la cacofonía. Es bien sabido que el sustantivo *bárbaro* era aplicado a los

1 «¿Sólo habla “bárbaro” —esos / extraños sonidos de pájaros? / ¿Acaso ella tiene cerebro?». En *An Oresteia*, volumen que reúne piezas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Faber & Faber, Nueva York, 2009, traducción de Anne Carson.

extranjeros en general y era una onomatopeya formada a partir del sonido *bar*. Así pues, podría decirse que los *bárbaros* eran aquellos que hablaban produciendo vocablos incomprensibles, aquellos que hablaban pronunciando ruido —sonido sin sentido. De ahí que Clitemnestra se pregunte si Casandra está dotada de inteligencia. Pero es la superposición entre la lengua bárbara y el lenguaje animal lo que resulta más llamativo. Ante la mudez de la cautiva, el coro declara:

*Of an interpreter she seems, this stranger, to  
have need.  
For her way of turning is that of a  
neweaght animal's*<sup>2</sup>

Como extranjera, como bárbara, Casandra encarna una forma de otredad que sólo puede ser codificada a través de la figura del animal. Su decisión de callar, así como sus gestos, son leídos de este modo. Tanto Clitemnestra como el coro parecieran esperar que trinos salgan súbitamente de su boca. El intérprete que sugiere el coro no sería un intérprete común: su labor no consistiría en asegurar el paso del sentido de una lengua a otra. Antes bien, se trataría de un intérprete singular, uno que pudiera franquear el paso del sentido de un régimen ontológico al siguiente: de lo animal a lo humano, del ruido al sonido.

Es justamente éste el paso que se lleva a cabo en la obra poética de Marosa di Giorgio. Sus textos, a pesar de formar un conjunto bastante extenso, presentan una impresionante unidad de estilo, una recurrencia de formas y construcciones metafóricas. Sus poemas —la abrumadora mayoría en prosa y carentes de título—, estriados de elementos narrativos, conforman un universo cerrado sobre sí mismo, donde elementos infantiles, escenas domésticas rurales y figuras fantásticas se cruzan, esbozando un paisaje a la vez familiar y siniestro, una suerte de inocencia cruenta. Lo vegetal y lo animal traspasan los límites de lo humano, haciéndose indistinguibles. Y en medio de todo, como un hilo conductor entre los distintos escenarios y relatos, el elemento sonoro, el cual participa de modo excepcional de esta fluidez de signos y rasgos. Cabe pensar, por ejemplo, en un breve pa-

2 «Pareciera de un intérprete, esta extraña, / tener necesidad. / Pues su manera de voltear es la de un / animal recién atrapado».

saje de su primer libro, *Poemas* —inicialmente llamado *Poemas y visiones*—, en el cual se relata el paseo de una niña por el bosque:

*Un pájaro amarillo, deforme, con un enorme pico, da un silbo.  
Ella, alegremente, responde con otro.*<sup>3</sup>

Esta poética construye espacios donde lo sonoro sirve para garantizar una suerte de unidad entre la naturaleza y lo humano. Que la niña sobre la que habla este poema pueda responder al pájaro en su propia lengua implica una operación que se realiza en numerosas ocasiones más. En algunos casos, son otros los que pueden hablar el lenguaje de las aves, como en uno de los poemas que se encuentran en el libro *Magnolia*:

*En Cerro del Árbol todos eran alegres y silenciosos y felices. Aquellos  
hombres y mujeres labraban la tierra, y hablaban una sola voz y como  
trinando.*

El modo en que estos labradores abandonan el silencio para trinar puntualmente recuerda de manera aguda el silencio sacudido de Casandra y la expectativa, por parte de quienes la rodeaban, de que rompiera a gorjear. En otros casos, el tránsito se invierte: el animal ingresa a la esfera discursiva, como sucede en uno de los poemas de *Clavel y tenebrario*:

*A veces, llegaba un loro, todo verde y rojo, como hecho con malvones;  
y hacía un gran discurso.*

En todos estos breves episodios, la capacidad de los pájaros para manejar un código sonoro se convierte en la posibilidad de franquear los límites que separan lo animal de lo humano. A pesar de que la obra de Di Giorgio despliega una naturaleza que resuena incansablemente —como se verá en breve—, la sonoridad de las aves tiende a repetirse con mayor frecuencia, y no en vano: después de todo, las intrincadas y múltiples cadencias que producen los pájaros pueden

3 En *Los papeles salvajes*, de Marosa di Giorgio, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008. Todas las citas de la obra de Marosa di Giorgio provienen de este volumen.



sugerir una afinidad o, en todo caso, una analogía con el habla humana. Y ello desde hace siglos. Así, Aristóteles puede hacer afirmaciones como ésta en el libro cuarto de su *Historia de los animales*: «Birds can utter voiced sounds; and such of them can articulate best as have the tongue flat, and also such as have thin delicate tongues. [...] Viviparous quadrupeds utter voiced sounds of different kinds, but they have no language. In fact, this is peculiar to man. For while whatever has language has voice, not everything that has voice has language».<sup>4</sup> Evidentemente, Aristóteles se esfuerza por realizar un corte nítido entre la posibilidad de hallar secuencias de sonido en el reino animal y la capacidad para dotarlas de significado, la cual atribuye exclusivamente al ser humano. Sin embargo, que esta exhalación sonora sea denominada *voz* deja abierto un resquicio, una grieta a través de la cual se filtra la materia terca de lo ambiguo. Justamente en esa ambigüedad medra la poética de Di Giorgio: reconoce en aquella voz una filiación que le permite difuminar la frontera que demarca la exclusividad de lo humano. El lenguaje de los pájaros, no obstante, participa de una extrañeza inexpugnable, un gramo de ininteligibilidad que se confunde con el horror. Así lo formula el *yo* poético que construye Di Giorgio —siempre femenino, no pocas veces anclado en una infancia fascinante y alucinada— en otro de los textos de *Clavel y tenebrario*:

*Oigo los teros de la infancia, allá sobre el maizal que mi padre inventó,  
que él hizo, mata por mata, que regó y adoró.*

*Estoy, de pie, al lado de la casa. Pasan máscaras, la de los  
teros, la del maíz, la de Dios, ésta es la más rara y la más fina.*

*Y baila, allá, sobre las colinas,  
aquello atroz.*

Al escuchar el tero —ave también conocida como *teruteru*, denominación que es una transposición onomatopéyica del llamado que

4 «Los pájaros pueden emitir sonidos voceados; y entre ellos pueden articular mejor los que poseen la lengua plana, y también los que poseen lenguas delgadas y delicadas. [...] Los vivíparos cuadrúpedos pueden emitir sonidos voceados de distintos tipos, pero no tienen lenguaje. De hecho, éste es peculiar del ser humano. Pues, mientras que todo lo que tiene lenguaje tiene voz, no todo lo que tiene voz tiene lenguaje». En *The Complete Works of Aristotle*, Jonathan Barnes (ed.), Princeton University Press, Princeton, 1995, traducción de esta sección: A. W. Thompson.

emite— la infancia entera aparece, inundando al sujeto que habla en este poema. Y con la infancia llega el interminable carnaval de las formas, en el que cada criatura es a la vez otra, cada apariencia una máscara que da paso a una metamorfosis constante. *Aquello atroz*, algo que horroriza al sujeto con el poder que sólo pueden tener los miedos infantiles, se manifiesta a través del llamado de los teros, gravita sobre el paisaje, *sobre las colinas*, justo como ese sonido. Algo cuya crudeza se agazapa, sedimentada, tras todas las máscaras.

Entre la voz y el sujeto que escucha se establece una relación inmediata. Una relación que consiste, antes de cualquier significado articulado, en la promesa de un sentido. El sonido marcado por cadencias, el sonido ritmado, sugiere ya una intención, contiene de antemano la posibilidad de un mensaje. Que efectivamente este mensaje esté presente o no pertenece a un movimiento posterior. La voz alcanza al sujeto sin que éste pueda escoger cerrar los oídos; con sus modulaciones promete un otro que tiene algo que decir.

«The relation between the voice and the ear then implies a *zoé*, a particular notion of life that involves addressing different conceptions of the human and the boundaries between the human and nonhuman», apunta con precisión Ana María Ochoa en *Aurality*.<sup>5</sup> No son necesariamente la vista o el tacto los sentidos que permiten el reconocimiento y la delimitación de otras formas de vida; son las inflexiones de la voz las que permiten recortar de la enorme *zoé*, de la vida inabarcable, la figura de la *bios*, la vida individual, inteligible. Es la voz, con sus variaciones, la que decide el borde de la vida. Casandra, la princesa bárbara, pertenecerá al más allá indeterminado de la *zoé*, a *aquello atroz*, en la medida en que hable la lengua de los pájaros.

En el compacto universo delineado por los poemas de Di Giorgio, la *zoé* está separada de la *bios* apenas por una piel porosa. Entre una y otra hay un tráfico intenso que da cuenta de una noción bastante flexible de lo humano. Y como ya he señalado, con bastante frecuencia es el sonido el material conductor. Así, por ejemplo, sucede con ciertos hongos en *Historial de las violetas*:

5 «La relación entre la voz y el oído implica entonces una *zoé*, una noción particular de vida que implica tomar en cuenta diferentes concepciones de lo humano y los límites entre lo humano y lo no humano». Ana María Ochoa, *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Duke University Press, Durham, 2014.

*Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros con un breve alarido, un leve trueno.*

El trueno, sin duda, pertenece al ámbito de los fenómenos naturales; no así el alarido, que es potestad del reino animal. Sin embargo, ambos han colapsado en un mismo fenómeno sonoro que da cuenta del nacimiento de un hongo —organismos del reino *fungi*, distinto del animal, el vegetal y el mineral. Estos sonidos poseen una cualidad intercambiable: todas las criaturas y eventos del mundo natural tienen acceso a ellos, como si en el caudal sonoro se hallara una hermandad secreta que los anudara. Algo similar sucede en un pasaje de *La guerra de los huertos*, cuando la niña que parece ser una formulación en tercera persona del *yo* poético escucha atentamente a la vegetación que la rodea:

*Pero, la enredadera de «trompas de fuego» abría adentro sus flores que se abrían rezongando, silbando. Oyó también a las rosas; les sintió el aroma —a vino— y rompió a llorar.*

En la enredadera brotan flores que se estiran rezongando —vocablo cuyo origen también es onomatopéyico—, es decir, refunfunando, una actividad propiamente humana. Además, silban, y es precisamente este silbido el que nos remite de nuevo a los pájaros: la lengua de éstos es la concreción emblemática de toda una multitud de resonancias que van y vienen, ordenando este mínimo cosmos.

En los poemas de Marosa di Giorgio todo es audible. Lo sonoro se transvasa de un cuerpo a otro, sin pausa; ningún cuerpo es sordo. Sólo se requiere un oído suficientemente atento. La potencia significativa de todo sonido, además de servir de hilo conductor entre seres y eventos, alcanza a transformar efectivamente la realidad. Acontece así en uno de los textos incluidos en *Poemas*, en el cual la hablante se extravía en el bosque y termina por encontrar a una pareja teniendo relaciones sexuales en un río:

*Se encontraba perdida. Pasó entre arbustos y arbustos, entre sombras. Se detuvo un poco. Entonces, fue que vino el grito. Vino como a clavarse en la raíz misma de la vida. Temblando abrazó algo. (¿O habría sido una carcajada?).*

El grito, a medio camino entre la voz y el ruido, potestad por igual de lo humano y lo animal, alerta de inmediato al *yo* poético. Como siempre que el sonido aparece en la obra de Di Giorgio, su comprensión es bifronte: se entiende y a la vez no, es inteligible y desconocido al mismo tiempo. El grito pronto se transforma en un sonido netamente humano: la mujer en el río reía. *Una risa que iba volviendo para siempre otros, la tierra, el río y el cielo*, dice el poema. De este modo, el grito, que tiene su origen en la naturaleza, en la *zoé* —se clava en la raíz misma de la vida—, deviene risa, carcajada que a su vez retorna a la esfera de lo natural, permeando la tierra, el río, el cielo. Lo sonoro es aquello que no puede ser contenido, aquello que irremediablemente fluye, que no puede ser traído de vuelta, atrapado, confinado. La naturaleza que pulula en la obra entera de Di Giorgio está sumida en una metamorfosis insomne; en ella, todas las criaturas y los acontecimientos se derraman unos sobre otros. Y precisamente aquello que garantiza esta especie de mutabilidad ontológica es la interminable variabilidad del sonido.

También en *Poemas* podemos encontrar otro grito, éste mucho menos placentero que el anterior —de hecho, su exacto negativo. El *yo* poético recorre —como tantas otras veces en estos libros— el bosque; en esta ocasión, se topa con un hombre sentado junto a una fogata:

*Yo tomé una astilla y saqué una mariposa colorada. La puse sobre el hombre. Saqué una mariposa verde y la posé sobre el hombre. Y luego, otra mariposa colorada. Las mariposas revolotearon y proliferaron. Él dio un grito largo, aullado, negro. Un grito como un ciprés. Pero la boca se le llenó de mariposas. Y el grito se le llenó de mariposas. Y hasta el alma se le llenó de mariposas.*

Una vez más, el tránsito entre las formas se da con extrema facilidad: el fuego se vuelve mariposa sin dejar de ser fuego. Sobre la camisa de tela del hombre, las llamas proliferan, pero exclusivamente bajo la efigie del insecto. El hombre suelta un grito que a la vez es un árbol, un grito oscuro que se le ilumina con el revoloteo de estos fuegos. El sonido es palpable, delimitable, incluso visible: no solamente como vibración —como fenómeno físico precisable, medible—, sino asimismo como lugar, un espacio que puede llenarse de mariposas.

El ámbito de lo natural admite una permeabilidad total entre los sonidos y los cuerpos. Es así como Di Giorgio se vale del sonido para construir el lugar donde ocurren sus poemas. El elemento sonoro vertebró su noción del espacio. En otros términos: para esta poética, no hay espacio posible sin sonidos.

En cierto pasaje de *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy juega con la parcial superposición de los sentidos de *entendre* —entender o atender— y *écouter* —escuchar u oír— para efectuar una distinción entre el acto de aprehender un significado y el de hallarse a la escucha del mismo: «Si “entendre”, c’est comprendre le sens [...], écouter, c’est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible».<sup>6</sup> Este «estar tendido hacia un sentido posible» implica no poseerlo, ni necesariamente buscarlo de modo activo; implica, en todo caso, aguardarlo, dejarlo desplegarse en su *tempo* justo, permitirle resonar. Se trata de una actitud en las antípodas de toda voluntad de conquista del sentido, lejos de todo deseo de precisarlo. Escuchar, en estos términos, es permitir que el sentido permanezca como posibilidad, con su medida indomeñable de otredad.

En la poética de Di Giorgio, todo fenómeno sonoro conserva esa extrañeza, la despliega como parte fundamental del sentido al que apunta, nunca dejándose definir de manera unívoca. Singularmente el nombre, vocablo que se descuelga del *continuum* sonoro y cae en el texto, produciendo toda suerte de ecos con el impacto.

Y es que el sonido y el sentido se presentan ante el sujeto mostrando la misma estructura refleja: ambos implican un sentirse sentir, una toma de conciencia de que se está percibiendo algo. Sonido y sentido remiten el uno al otro y, además, envían al sujeto a sí mismo. El espacio que delinean es el del *sí mismo*, la región donde, finalmente, todo pensamiento especular es posible. Es decir, donde la subjetividad adquiere su primera forma.

El fenómeno sonoro por excelencia, en este caso, es el llamado. Sólo éste genera con certeza el espacio que requiere el *sí mismo* para pensarse: es un sonido que arranca al sujeto de la indiferencia de las cosas, de manera análoga a como el mismo llamado surge de entre los

6 «Si “entender” es comprender el sentido [...], escuchar es estar tendido hacia un sentido posible, y en consecuencia no inmediatamente accesible». Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Galilée, París, 2002.

ruidos hormigueantes del mundo. El llamado no puede ser general: tiene que dirigirse a cada quien de manera individual, individuante. En otro de los poemas que se encuentran en *Poemas*, el llamado adquiere un cariz siniestro que, a decir verdad, es constante en las instancias apelativas que aparecen, una y otra vez, en esta obra. La niña en la cual se traspone el *yo* poético se encuentra perdida durante la madrugada en su propia casa cuando, de golpe, una voz se dirige a ella:

*Una voz llegó de lo hondo de las habitaciones, llamándola. Una voz que tampoco conocía, una voz humana, horrible porque era humana.*

Lo que hace horrible a esta voz es que se encuentra desplazada, fuera de su lugar de origen usual. Como el trino de los teros que lleva hacia lo atroz, este llamado, realizado por una voz humana, obliga al sujeto a contemplar la posibilidad del sonido dislocado, de la voz desencarnada, del llamado que existe casi por cuenta propia, como una suerte de entidad que no requiere de cuerpo —como el deseo, que convoca al sujeto y lo arrastra.

El bosque y la chacra son los espacios donde suelen acontecer muchos de los eventos de esta poética; no obstante, la casa hace aparición igual número de veces. Pero la casa es el lugar que resulta invadido. De manera bastante tradicional, el espacio doméstico sirve de metáfora para una interioridad más bien infantil —y su asedio y conquista tienden a significar el fin de la inocencia.

Resulta valioso leer este rasgo tan importante de la poética de Di Giorgio a partir de algunos de los pensamientos que consigna Emmanuel Lévinas en *Alterité et transcendance* —por ejemplo, cuando afirma: «Derrière la venue de l’humain, il y a déjà la vigilance à autrui. Le moi transcendantal dans sa nudité vient du réveil par et pour autrui».<sup>7</sup> Este *yo* trascendental al que alude Lévinas es el sujeto que abandona cualquier posición autista, extendiéndose, estirándose hacia el otro, hacia el prójimo —por el cual y para el cual existe, gracias a que ha sido reclamado por él. En ello consiste su desnudez: su indefensión en estado puro ante el otro es la fragilidad de quien se encuentra de

7 «Tras la venida de lo humano, ya está la vigilancia del prójimo. El yo trascendental, en su desnudez, proviene de la vigilancia por y para el prójimo». Emmanuel Lévinas, *Alterité et transcendance*, Fata Morgana, París, 1995.

algún modo recién nacido, recién tocado por el agua lustral que es la voz ajena y el rostro que viene con ella.

En uno de los poemas de *Druida*, la hablante expresa su miedo ante una criatura del bosque que la anda buscando para seducirla:

*Pero, desde hacía un largo tiempo, yo rogaba a mi madre que me dejase dormir en su alcoba, porque un rumor, una extraña ala, una vida que vivía apasionadamente por un instante y se callaba después, me tenía fuera de mí.*

Esta misma criatura reaparece en varios de los libros de Di Giorgio, bajo distintas formas, siempre de atributos que la remiten a la esfera de la naturaleza. Es ella la que alza la voz durante la noche, exhortando al *yo* a salir, a exponerse —a existir, en suma. En *La guerra de los huertos* aparece bajo la forma de un gigante que ronda la chacra donde la hablante vive con su familia. El día de su octavo o noveno cumpleaños, se dirige a ella con una intimidad significativa:

*En cierto modo custodiaba la huerta, molestaba poco, casi siempre en su pequeño predio dentro del nuestro en su trabajo de hornos; [...] ese día se acercó demasiado, me miró, creo que hasta dijo algunas palabras como golpes dados con las ramas.*

Por el azoro del *yo* del poema, se entiende que esas palabras *como golpes dados con ramas* tienen por objeto la seducción, justo como aquel *rumor*, esa *extraña ala* —nuevamente las aves se insinúan— suscitaba una pasión exasperante en el poema anterior. No es de extrañar que el llamado del otro cruce por la seducción. Después de todo, no se puede reclamar al otro sin transmitir, con ello, deseo. Es el contacto con la voz erotizada del otro, con el sonido deseante, lo que arranca al sujeto del entramado de la vida indiferente, sin conciencia de sí, para traerlo al descampado de la subjetividad.

De allí que la criatura que la interpela, que detenta la voz, se encuentre a medio camino entre lo natural y lo humano, entre la *zoé* y la *bios*, y los sonidos que emite señalen la transformación de ruidos en vocablos. La criatura que efectúa el llamado, en su apariencia física, en su anatomía, recrea la transición que demanda del sujeto. En *Mag-nolia*, por ejemplo, hace aparición desempeñando el papel del novio

de la hablante, que ronda su casa —mostrando por la ventana sus *astas largas, azules*—, buscándola para casarse con ella:

*los ojos le brillaban demasiado, hablaba un raro idioma del que, sin embargo, entendíamos; palabras como hojas de tártago trozadas por el viento, hongos saliendo de la tierra; mi nombre sonaba en sus labios de una manera alarmante.*

En el llamado hay una medida insoslayable de misterio, una opacidad que le es central. Y es que el ente que interpela al sujeto —y, con ello, lo forma como tal— es siempre la encarnación misma de lo desconocido. El llamado que alza es a la vez reconocible e indescifrable. Y el sujeto, cuando es nombrado, accede al mundo de la diferencia: se vuelve distinto a su entorno y, sobre todo, distinto a sí mismo. No puede ser de otro modo, ya que la subjetividad es reflexiva: el fenómeno sonoro, el haber sido llamado y denominado, introduce en el sujeto un clivaje. A partir de entonces, se conoce y se desconoce al mismo tiempo. El nombre —como el sujeto, como el llamado, como el ruido— puede ser indescifrable, pero nunca insignificante. La voz que clama por el *yo* será siempre, en última instancia, desconocida. El torrente sonoro vital se estrecha, se cuaja. La lengua de los pájaros se transforma en palabras humanas •



# Falsa memoria

ZEL CABRERA

**Decir que algo es falso o verdadero,  
no importa —no demasiado—  
lo importante es la intención,  
lo importante es decirlo,  
aunque lo digas mal  
repetir algo hasta que sale bien,  
ensayar la palabra como cuando  
aprendí a hablar y dije «mamá»  
y la repetí por toda la casa,  
descifrando mi origen,  
dándole peso a las palabras  
como ahora la memoria se reconfigura  
al intentar ponerle un orden a las fechas,  
a las anécdotas, no fallar en esta narración,  
en este cúmulo de datos biográficos,  
en esta fotografía familiar.**

**Decir por ejemplo que tengo cinco tías,  
siete primas y una abuela,  
decir que fueron viudas, solteronas,  
mujeres que trabajaron.**

**Darle sus nombres al pasado,  
alimentarlo,  
repartirlo en alientos,  
en oraciones que conformen**

**las que fuimos,  
las que somos.**

**En esta memoria caben todas las fotos viejas,  
las anécdotas de mis tías,  
sus miedos, los míos,  
la jacaranda que mi bisabuela les regaló a sus hijas  
y que ellas sembraron en medio del patio.  
Aquí empieza la vida, les dijo, aquí empiezan ustedes.  
Y poco a poco la vida se les fue desmadejando  
como un carrete de hilo  
que se extiende por los años hasta llegar a mis venas.**

**Palpo el hilo y palpo la costura,  
transparente, impregnada de sudor,  
noches en vela, calores, menopausia,  
lágrimas, muerte.**

**Palpo el hilo,  
juego a enredarlo con un mechón de mi cabello,  
recuerdo que mi abuela era rubia  
y tenía muchos lunares en la espalda  
como un helado con chispas.  
Mi abuela era un postre de grosella,  
era fácil amar su generosidad  
más allá del dolor o la pobreza,  
pues donde comían dos,  
comían tres o cinco o todos.  
Dulce como las pasitas,  
uno la podía amar con todos los dientes.  
Quiero decir, era muy fácil amar a mi abuela;  
su dulzura de pan de caja  
y polvorones recién horneados  
para día de muertos.**

**Palpo el hilo deshilachado,  
el hilo de la sangre,**

esta vez pienso en Oralia,  
la joven del retrato sepia,  
con la sangre vieja.  
Quiero decir: la tía de la leucemia.  
La tía que murió en Los Ángeles,  
que estuvo veinte días congelada  
—la muerte poco entiende  
de trámites migratorios,  
de visas o boletos de avión.  
La muerte entiende de adioses,  
de despedidas, de pérdidas—

*no es más que un hasta luego,  
no es más que un simple adiós,  
muy pronto allá en el cielo,  
nos reunirá el Señor.*

#### Palpar el hilo

es palpar a mi tía,  
nombrarla, mirar su retrato  
colgante en la pared  
y pensar en sus 27 años,  
en su sangre.

«Oralia se iba a casar,  
pero no le dio tiempo»  
repiten mis tías  
y miro las madejas  
que ruedan por el suelo.

A los 27 años yo también me iba a casar,  
pero una noche se rompió todo.  
No, no fue el tiempo,  
no, no fue la muerte.  
A mí me congelaron las palabras,  
las maldiciones, los insultos.  
Un hombre me sepultó con la palabra «puta»

en la frente, en el antebrazo,  
en las mejillas, en la espalda,  
en los tobillos:                   puta, puta, puta puta,

como una sentencia  
de puño y letra  
que borro ahora  
—como quitarse un anillo  
del dedo anular—  
y correr para que no me alcance la muerte  
para que no me alcance nunca más,  
el amor de hombre infeliz,  
hasta el tuétano.  
No, que no me alcance  
no,  
que no,  
no quiero  
un matrimonio a la fuerza,  
un compromiso conveniente.  
Así no quiero estar casada,  
no, no,  
no quiero estar con un hombre  
que me llame puta  
y que me estruje la garganta,  
porque está borracho  
y olvidó su nombre  
y quiere apagar el mío  
como la muerte apagó a mi tía.  
Retratar la memoria  
y volverla a nombrar  
—¿quiénes somos?  
—¿para qué?  
pero nombrar no basta,  
nombrar es acostarse sobre la milpa,  
sin recordar que antes de milpa fue  
semilla,  
tierra,  
agua.

**Yo nombro a las mujeres,  
a las tías,  
a las viudas,  
a las primas,  
a mi abuela.**

**Me nombro,  
con su apellido,  
con sus historias,  
con lo que les duele.**

**Ellas son el árbol  
de estas líneas,  
hasta aquí la jacaranda crece,  
extiende las raíces por debajo de nosotras.**

**La jacaranda se bifurca,  
en dos  
en tres,  
en cinco,  
en todas las que somos  
y ocupamos esta tierra,  
para crecer, para hacernos de un lugar propio.**

**Estoy de pie, enfrente de esa jacaranda  
mirando lo alto que llegaron las ramas,  
viendo florecer cada uno de los tallos.  
—Esto no es falso,  
repito en voz alta,  
—Esto no es falso,  
grito muy fuerte.**

**La falsedad es otra cosa,  
es una falta de nombre exacto  
en el que todas las cosas se olvidan.**

# **El silencio en la Luna**

**RICARDO E. M. TATTO**

**I**  
**TENÍA DOS SEMANAS SIN LUZ.** No era falta de dinero lo que le impedía pagar el servicio. Podría haberle pedido la suma a su padre. Sin embargo, una reticencia extraña, un orgullo que era casi un capricho, le impedía alargar la mano.

Este pequeño cambio en su existencia, esta nueva condición, azuzaba su curiosidad. F. registraba el desarrollo de sus impresiones como quien espera un desenlace triunfal. Disfrutaba la oscuridad con el mismo abandono al que se entregan los que descubren un nuevo placer. La imposibilidad de forjarse a su antojo, con un clic, un día artificial, el reto de sobrellevar el silencio, le daban a F. la impresión de haber descubierto en sí mismo una fuerza vital, de haber iniciado un desafío de la voluntad.

Con la iluminación inconstante de las velas, sin distracciones pueriles, F. se dedicaba exclusivamente a lo que creía ser su vocación. Pudo avanzar sin interrupciones sus lecturas, concentrarse en lo que consideraba serio, importante, lo que marcaría el término del tiempo infantil y tendería un sólido puente a la vida adulta; para alguien como él, de naturaleza indolente y desobligada, la ausencia de electricidad, con sus imposibilidades y negativas de recreación, fue recibida como un llamado al deber: una oportunidad para abrazar un ascetismo forzado y dejarse de juegos.

**II**  
**AL CUMPLIR NUEVE AÑOS** le habían comprado un telescopio. Lo emplazaron en el techo de la casa de su abuela, allá en su provincia, pues el

reducido departamento de su padre no era propicio para esos menesteres. Esto significó que sus pequeñas ambiciones cósmicas podrían satisfacerse un solo día a la semana. F. recuerda pasarse los días anhelando el fin de semana. Los sábados adquirieron para él un colorido especial. Esas noches significaban silencio, paz ininterrumpida, el cuerpo desvestido, como entregado, del firmamento; la calma que sólo una contemplación inútil, abocada exclusivamente a la curiosidad y la belleza, puede proveer. A F., solo en la azotea, vigilando los astros, lo asaltaba una sensación vibrante, como si su actividad fuera algo ilícito y secreto. Como si espiara un enigma prohibido. Durante la semana, en lo que llegaba el día, se entretenía imaginando su telescopio: fantaseaba cómo se vería apuntando su lente a la noche, como esperando a que llegara él para recobrar la vista. Le agradaba la visión de su telescopio desocupado bajo las estrellas.

### III

**PASADAS LAS PRIMERAS SEMANAS**, comenzó a temer el regreso de la escuela. A la hora de salida, un domo gris y hermético ya cubría el cielo y reposaba sobre toda la extensión que abarca la vista. F. aplazaba lo más posible su travesía. Insistía en alargar con C. conversaciones que ambos consideraban insípidas, hasta irritantes. F. notaba la exasperación de C. La expresión distraída, las respuestas monosilábicas. No le era posible callar. Como si la amenaza del silencio que lo aguardaba en su departamento, la soledad infranqueable, no fuera tan peligrosa si le arrancaba a C. algunas palabras, que atesoraba y llevaba consigo antes de partir.

Entonces F. experimentaba esa clase de odio contra sí mismo, de no poder ser quien se quiere ser, la injusticia de no poder actuar con precisión sus emociones, la humillación de ser malentendido. F. encontraba imposible comunicarle a ella la magnitud de esa energía que pujaba por salir de él y estrecharla. Ella permanecía, ante sus efusiones, fría e inmune, ajena. En sus ojos, que evitaban la intensidad de los suyos, se formaba la seña del desconcierto, de la incompreensión.

F. no podía deshacerse de ella. En el salón de clases, la ondulación blanca de su cuello lo acosaba. Sentía esa curvatura como imbuida del aura de dolor y belleza que le da la música a las formas, cuando las toca. El relieve blanco que comienza en el hombro y sube hasta rozar

las puntas acariciantes del cabello, esa sinuosidad suave y vertiginosa, le transmitía un anhelo inquietante, la proximidad blanca de su piel lo asediaba, le escocía el pensamiento. Aquella imagen ardía dentro de él como una proyección ineludible y su quemadura se extendía por todo su organismo. Lo aturdí y lo azuzaba. Como un tema recurrente va tomando fuerza a medida que se desarrolla y repite, F. se sentía profundizar, con cada mirada, en la sensación.

Imposible hurgar el fondo del dolor. Siempre hay más cantidades reservadas, uno se sumerge cada vez más bajo, a honduras más lejanas, más oscuras.

### IV

**LA PRIMERA VEZ** que usó el telescopio fue un acontecimiento. Vio los cráteres de la Luna y sintió una pena inmensa. Nunca antes se había encontrado ante una soledad tan implacable, tan pura. Una soledad de orbe circundado por la más infinita penumbra, un silencio mortecino. Esa quietud parecía descender hacia él y le vaciaba de ruidos la cabeza. Pasaba horas inclinado, empuñando la cola de su telescopio, embebido en esa visión imposible de lejanía, de territorio inasible.

### V

**LA DIMINUTA ESFERA** de claridad, como la que irradiarían en un cuarto oscuro tres luciérnagas clavadas a tres mechas, se esforzaba por reducir la penumbra que oscurecía a los dos amigos. Las ventanas resistían los tumbos fríos del viento que la noche azotaba contra ellas; sin embargo, las tres tiras de fuego dispuestas sobre la mesa negra serpenteaban enigmáticamente. Un hálito indeterminado, sin origen, huérfano, ponía en movimiento sus cuerpos centelleantes.

El continuo vaivén de luz desfiguraba el rostro de F., que parecía flotar sobre tinieblas; a cada segundo las centellas le esculpían facciones insospechadas, le ponían en la cara un nuevo rictus, que le dotaba de cierto aspecto monstruoso e irreconocible, como inacabado; lucía a cada instante una máscara diferente, hecha de claridad y sombra.

Era imposible, en cambio, adivinar los gestos de M.; él se balanceaba sobre su silla más allá del alcance de las velas. La penumbra lo ocultaba y F. se divertía consintiendo la inquietante idea de que hablaba solo. Pero la fantasía quedaba arruinada cuando M. encendía un cigarro o tomaba su cerveza.



—Me alegra que la vida sea absurda. El sentido es la forma más baja de conocimiento.

Después de la carcajada ebria, salvaje, un silencio incómodo; el silencio del borracho que ya no sabe lo que dijo. F. reacomodó su postura. Un destello fugaz, producido por el aleteo de una de las velas, le permitió a M. reconocer en F. la inconfundible mueca que anticipa en él una perorata. M. esperó, como quien aguarda lo inminente, que F. vulnerara el silencio.

F. tomó un largo trago. Pero no dijo nada.

Pensaba en lo que habría de ocurrir esa noche. En las miles de posibilidades que podrían configurarse y manifestarse. Trataba de considerar cada una, como si el hecho de anticiparlas descartara su turno ante el destino.

## VI

**AL SALIR DEL BAR**, un peso oscuro le oprimía el estómago; un ardor frío que comienza en la nuca y recorre toda la espina, como una mano helada, lo atenazaba y le escocía la piel. Quiso fulminar la tortura con alguna distracción espuria, con un grito, con un aullido que lo distrajera del dolor, pero presintió su futilidad y su ridiculez. El borracho gritando en la calle. El cliché.

Lo consumía un deseo sombrío, contradictorio, como el de aplastar algo insignificante o desbaratar algo bello; al principio fue una rabia sin objeto, sin rostro que se ofreciera para deformarlo. Pero poco a poco se fue formando, en su interior, la silueta de alguien. Una imagen hilada por un tenso nervio a una sensación insoportable. Se encontró azotado, a fegonazos intermitentes, por la morbosa imagen de ella con el otro. La visión se repetía con ineludible insistencia, su filo agudo hiriéndole el pensamiento, cada vez. Le era imposible parar el torrente de fantasías malsanas que su conciencia, sin piedad, le arrojaba.

Entonces lo acometió el impulso de aplacar el dolor, de cegar las proyecciones de su imaginación enfermiza, de aplastar el aparato que te hace sentirte contenido en tu cuerpo, preso en piel viva y encendida...; miró, como a través de la óptica de un sueño, a su alrededor; el toldo gris e invidente del cielo, que ocultaba las estrellas; la brisa gentil, incierta, en la copa de los árboles; en la altura de un edificio, una ventana exhibía una masa carnosa restregándose, punzante, contra ella; una risa, o un estertor, confundidos con los tumbos violentos de

alguna música monorrítmica; miradas pequeñas, brillantes y maliciosas, con la pupila hinchándose de deseo; niños descalzos que con el desamparo en los ojos alargaban sus manos hacia él.

De pronto lo dominó la sensación de una violenta libertad. Ya todo había terminado. Como cuando el hipocondriaco finalmente contrae la temida enfermedad y puede, al fin, descansar de sus tribulaciones, dejar de angustiarse por el horror de la amenaza.

Tambaleándose, sonriendo como si algo finalmente se hubiera desprendido y resuelto, dejándolo en paz, se dirigió a su departamento. Con alivio, con alegre brutalidad, se percató de que vivía un momento cumbre. En su interior, la máquina de sus impresiones trenzaba y destrenzaba un sentimiento para dar a luz una nueva idea. Ya todo estaba como consumido, consumado. Entonces hizo ante sí mismo uno de esos juramentos que produce la inspiración súbita, que son más sentimiento que voluntad.

## VII

**—EN EL OMBLIGO** del sistema solar gira el Sol. El Sol se retuerce en un arrabal perdido de la Vía Láctea, con su cortejo de planetas. En el centro de la galaxia arde algo aun mayor, radiante y colosal. Toda esta materia orbita a merced de otro cúmulo casi inimaginable, y que, a su vez, es dominado por otro de medidas inconcebibles. Millones de galaxias, suspendidas en la vacuidad del espacio, compactas por la gravedad aplastante de su núcleo, cada una con su séquito de soles rotando en su vientre constelado, ahítas de polvo cósmico y nubes de gas, atrayéndose y repeliéndose, cautivas en la vastedad del universo...

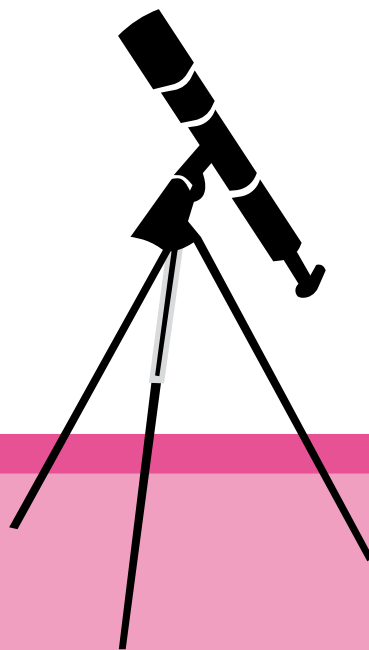
M., sumido en sueños, no escuchó una sola palabra.

La luz pálida, azul naciente, del amanecer, hacía contraste con el fulgor cálido de las velas. F., hipnotizado por su danza enigmática, por el vaivén sin causa de aquellos tres jirones de fuego, no pensaba en nada. Lo adormecía su movimiento pausado, su aleteo silencioso. Entonces, indolente, alargó el brazo frente a la vela y pudo sentirlo: un hilillo de aire, una corriente diminuta, ligera y juguetona, haciéndose bolita en la palma de su mano. Se levantó y, siguiendo el trazo del soplo, se dirigió a la ventana. Divisó, debajo de la manija, que un pedazo de vidrio estaba roto.

A través de su ventana, como haciendo un saludo tímido, las copas de los árboles también se bamboleaban.

La materia gris, poluta, de la noche citadina, era lentamente reemplazada por un azul sin fondo, que ganaba intensidad cada segundo. Y en la más lejana altura, como amenazando con desaparecer de tan pálida, la Luna. La misma Luna de siempre, desde hace siglos la misma. Las mismas antiguas cicatrices, las mismas huellas de sombra.

Entonces se fue a acostar con la imagen de esa gran bola blanca en el pensamiento. La visión, cálida y casi tangible, del satélite, arrullaba su sueño. Deseó, ya casi dominado por el cansancio, soñar con un viaje a la Luna. Soñar que su cuerpo ingrávido daba saltos sin esfuerzo sobre su superficie polvosa, inmensa, deshabitada. Le rogó a su inconsciente esa pequeña misericordia: un sueño sereno, alucinante, envuelto en quietud. Antes de caer rendido, pensó en la Luna que acababa de ver, con la feliz certeza del cumplimiento de su anhelo. Había, por lo menos, un diminuto consuelo, una pequeña seguridad: en la Luna habita siempre el mismo silencio •



## A la sombra de la **catedral**

PATRICIA CARRILLO COLLARD

**El Luisillo llegó a la fonda** y se sentó en la mesa de siempre. No habían pasado ni cinco minutos cuando llegó el Nacho.

—¿Ontabas anoche, bato? —preguntó el Nacho, dándole la vuelta a la silla y sentándose a horcajadas, con los brazos sobre el respaldo.

—¡N'ombre! Si yo te contara...

—Pues desembucha —le dijo el otro, volteando a ver a la mesera—. Mija, dos Tonicos, por favor —pidió, revisándole las piernas mientras ella se alejaba.

—Ónde que al suegro de mi patrón le llegó un anónimo.

—¿Un anónimo? —la palabra captó la atención del Nacho—. ¿A don Guillermo? —preguntó con voz incrédula.

—Sí.

—¿Y qué decía?

—¡Nomás de pensarlo me dan ñañas! —contestó el Luisillo, simulando un escalofrío—. Ya ves cómo a don Guillermo le encantan las muchachas...

—¡Pos a quién no! —exclamó el Nacho, sonriendo a quien les servía los refrescos.

—¿Y ustedes van a comer? —les preguntó ella, con los puños recargados en las caderas—, ¿o nomás vinieron a vernos?

—¡Pos a las dos cosas, mija, que por ver no se paga! —se rio el Nacho—. A mí tráeme un asado a la plaza. ¿Y tú, Luisillo?

—Pos un pescado zarandeado, que traigo mucha hambre.  
La muchacha se dio la media vuelta y el Nacho le clavó la mirada en las nalgas.  
—Ni le buigas, Nacho, no te ande pasando lo que a don Guillermo.  
—Pos es que a mí también me gustan mucho las muchachas —repeló el Nacho, con una sonrisa pícaro—. ¿Y qué decía el anónimo? —preguntó, empinándose la botella de Tonicol.  
—Que si don Guillermo no les daba dinero, se lo iban a quebrar.  
—¡Ah, chingado! ¿De plano?  
—Le decían que no le fuera a avisar a la chota, porque se iban a dar cuenta. Y que le sabían lo suficiente pa' hacerlo chiras ante su hija y sus nietas.  
La muchacha regresó con dos platos y se los puso enfrente. El Luisillo le exprimió un limón al pescado y el Nacho virtió caldo sobre su asado. Se hizo el silencio mientras los dos comían.  
—¿Ya ves ónde tiene don Guillermo su oficina? —preguntó el Luisillo, sacándose una espina de pescado de entre los dientes.  
—A espaldas de la catedral, ¿no? En el escaparate ése.  
—Pos según el papel tenía qu' estar anoche a las doce, parado en la puerta, con una bolsa llena de dinero.  
El Nacho meneó la cabeza y le puso más caldo a su asado.  
—¡Y el patrón que es de pocas pulgas! —dijo el Luisillo, llevándose a la boca otro pedazo de pescado.  
—¡Ya me imagino cómo se habrá puesto!  
—Yo estaba arreglando un güincho en el taller, cuando vi llegar a don Guillermo en su Valiant azul. Venía como siempre, todo alicuzado, pero traía cara de pocos amigos. Cosa rara, ya ves lo carrilludo que es él. Se fue derecho a ver al patrón. De pura chiripa los estaba guachando cuando don Guillermo le enseña una carta. ¡N'ombre! ¡El patrón se ha puesto una enchimacada! Yo nomás lo vi voltiar, todo malencachado. Tenía la cara colorada y parecía que se le habían parado los pelos de las cejas.

—¡Hay que estar pendejo pa' hacer esas cosas! —exclamó el Nacho, metiéndose a la boca la última cucharada de asado.  
—El patrón fumó toda la tarde como chacuaco. Pero eso sí, pa' pronto armó todo el tatole. Que si tú, Luisillo, te escondes en la ventana de la sacristía, al cabo queda justo enfrente de la oficina de don Guillermo. Ya hablé con el obispo y nos dio permiso. Tú, Mario, te paras en la esquina con la Benito Juárez, y el Catotas del lado de la Guillermo Nelson. Ya nos tenía a todos bien repartidos. Nos quedamos de ver en la oficina de don Guillermo temprano, p' agarrar nuestros lugares. Pero les hicimos chanchuyo a los fulanos, porque en vez de que estuviera don Guillermo parado en la puerta, mi patrón estaba adentro de la oficina, con la luz apagada y la puerta abierta.  
—¡Ah, qué el Luisillo! Así que anduvistes de justiciero... —bromeó el Nacho.  
—Pos ahí estuve achinquechado en la ventana de la sacristía, pa' que no me fueran a ver. Hoy amanecí todo tronchado, me duele hasta la rabadilla —dijo el Luisillo, sobándose—. Eso sí, le dije a mi patrón: Yo veo que le van a hacer a usted algo y me los carraqueo desde la ventana.  
—¿Sacaste la fusca y todo? —preguntó el Nacho, mientras empujaba el plato vacío hacia el otro lado de la mesa.  
—Pos una 38 Súper que me prestó el patrón —explicó el Luisillo. La mesera regresó a recoger los platos.  
—¿Tienes bolis, mija? —preguntó el Nacho, mirándola de lado.  
—Nomás de leche.  
El Nacho ladeó la cabeza, como preguntándole al Luisillo si quería uno.  
—Yo mejor un ráscale de nanchi —contestó él.  
La muchacha se retiró, llevándose los platos sucios.  
—Despuésito de las doce vemos que pasa una pulmonía frente a la oficina —continúa la historia el Luisillo—. La iba manejando un fulano más güilo. Llevaba una camisa que le quedaba toda guanga. Me llamó la atención porque se le movía con el aire. Pero a un lado suyo iba sentado

un bato bien guatón —el Luisillo dobló el brazo izquierdo, sacando el bíceps—. Pasaron despacito y voltiando pa' todos lados. Yo estaba como achillado a la ventana. Creo que hasta dejé de respirar.

La mesera regresó con el raspado y el boli. El Nacho mordió la esquina de la bolsita y escupió el pedazo de plástico al piso. Luego empezó a chupar.

—Después de un ratito regresó la pulmonía. Se detuvo frente a la puerta y se bajó el bato guatón. El güilo se quedó con el motor encendido, voltiando p' acá y p' allá. El otro entró a la oficina. Yo ya lo tenía en la mira con mi fusca cuando lo veo salir corriendo desolotado. No atinó ni a subirse a la pulmonía, sino que corrió onde estaba el Catotas. Salí de la sacristía hecho la mocha, pero el Catotas ya lo tenía bien apergollado del pescuezo. ¡Tuvo que salir el patrón a decirle que no lo fuera a ahogar!

—¿Y qué pasó con el de la pulmonía? —preguntó el Nacho, apachurrando la bolsita y sorbiéndole al boli.

—Al muy pazguato se le chisporrotearon los pedales, se le arrancó la pulmonía, y antes de que pudiera arrancar ya tenía al Mario sentado por un lado.

—Y luego, ¿qué hicieron con ellos?

—Pos el Catotas, qu'es bien atrabancado, ya se los quería enfriar ahí mismo, pero el patrón dijo que no. Así que los subimos a su troca y nos los llevamos p'al cuartel, con los guachos —el Luisillo rascó el hielo de su raspado y le dio un sorbo con el popote—. ¡Ésos no vuelven ni por la feria! —terminó.

—¿Y don Guillermo? ¡Ha de'ber estado con el Jesús en la boca! —exclamó el Nacho.

—¡N'ombre! ¡Don Guillermo estaba dormidito en su cama! Se enteró de todo lo que había pasado hasta la mañana de hoy... ●

## Mix: la radio, Kid Koala y yo

GABRIELA BAUTISTA

**Cuando era niña grababa** la radio en cassettes. Me la pasaba esperando una canción que me gustara, y cuando el locutor la anunciaba, yo apretaba ferozmente los botones de *record* y *play*. Mi hermana y yo teníamos una grabadora pequeña color gris. Cuando mi hermana cumplió doce años, un primo mayor le regaló el disco *Ghost in the Machine*, de The Police. Ahí nacimos musicalmente hacia un mundo de libertad sonora. La grabadora gris nos acompañaba todo el día, la poníamos para dormir y sabíamos que la noche había comenzado en serio cuando el lado del cassette se terminaba y botaban los botones. Cuando se agotaban los cassettes nos pegábamos al radio y grabábamos lo que nos gustaba. Odiábamos cuando una canción se interrumpía por la «marca de agua» de la radio: sonaba la canción favorita y, de repente, la identificación de la estación ¡sobre la canción! Pero nosotras seguíamos grabando y coleccionábamos los momentos en que nuestros grupos favoritos eran tocados, pedazos, comentarios, un momento radiofónico sobre otro, comerciales, muchas voces. Gritábamos cuando sonaba nuestra canción favorita, subíamos el volumen del radio en el coche de mis padres. Los locutores preguntaban: ¿por qué escuchas la radio? Todos contestaban: por la música y porque es un medio para todos. Comencé a llamar a una radio para contar chistes, pero radiofónicamente nació cuando en el radio de nuestra grabadora sonaba por las noches «Another One Bites the Dust», de Queen, y yo me escondía entre las sábanas con mucho miedo; esa canción me parecía misteriosa, intensa, horrorífica: los sonidos al revés, las voces potentes, el bajo profundo y ronco. También escuchaba las

grabaciones de la radio en mis *cassettes*, sonidos sin relación que daban forma a un *soundtrack* de mi vida cotidiana desde la radio, cuando no sabía que años después una compañera de la prepa me diría que mi voz era muy radiofónica y que fuera a Radio UdeG a que me hicieran una prueba. Yo tenía quince años.

Una tarde me llamaron de la radio para decirme que, como mi voz era linda, conduciría un programa de *jazz* cuya conductora se había ido. Me dijeron que no me preocupara, que los programadores de la radio harían guiones para mí y elegirían la música; yo sólo tenía que leer esos guiones y poner mi linda voz. La radio es la mejor ventana de sonidos: la palabra, la música, las formas sonoras de los objetos, se combinan para hacer explotar, al infinito, la potencia retórica de lo sonoro, el poder absoluto de las emociones hechas sonido. Yo no sabía nada de *jazz* y los radioescuchas se dieron cuenta, a pesar de los guiones, los discos, el programa preparado y mi puntualidad en la cabina; comencé a darme cuenta de que el *jazz* era considerado un arte mayor, la gran música del siglo XX, la complejidad de los músicos, la complejidad del tiempo en el que los hombres y las mujeres decidieron ser libres por medio del sonido para improvisar. Los radioescuchas llamaban exigentes a cabina y pedían nombres, los programadores dejaron de darme discos y guiones y pronto me vi sola al aire con un programa de música complejísima, sin nada en mis estudios sobre el *jazz* y con una consola blanca de controles que bien dejaba pasar al aire tanto lo bien dicho como lo mal dicho.

En los controles de cabina hay un botón que se llama CUE. Indica que puedes escuchar una canción en las bocinas del estudio antes de que salga al aire; así elegimos los momentos importantes de las canciones para lanzarlas con toda voz al espacio. Una noche del programa de *jazz* yo estaba aprendiendo a operar esa consola cuando asomó el operador y me dijo: «No te asustes, pero hay algo mal al aire... ¿qué es?». Yo grité, él me dijo: «Calma y busca». Encontré que la canción que llevaba siete minutos sonando ¡estaba en CUE!, lo que quiere decir que lo que salía al aire era solamente silencio, siete minutos de silencio. Caí en pánico, el ingeniero rio y me ayudó a regresar la canción al principio para ponerla al aire. Recuerdo bien esa noche porque era una pieza de Miles Davis, y en cuanto empezó a sonar, ahora sí, al aire, llamó un radioescucha. Me dijo: «Te propongo llevar discos y prestarte libros sobre *jazz*». A partir de ese día, los

radioescuchas comenzaron a llevarme música a la radio en todos los formatos disponibles en ese tiempo: vinil, *cassette*, disco compacto, cinta. Cayeron los libros y hasta un grabado de Louis Armstrong que un radioescucha hizo para mí.

Con el *jazz* se sabe: hay un tema y una persona libre. El tema puede ser complejo o no, la persona también. El tema puede ser memorable o no, pero la persona debe ser memorable siempre: ha de poner su propia voz en el momento en el que el tiempo de la música lo indica: volar, sonar estrepitoso, feroz, veloz, enorme; es por ello que los músicos de *jazz* deben ser forzosamente una fuente de sonido. Por eso sólo hay un Armstrong, un Ellington, un Davis, un Parker, una Holiday, una Fitzgerald, un Brown, un Metheny. Nosotros, los que escuchamos, abrimos los oídos, esperamos, se detiene nuestro corazón: «¡Alguien va a *jazzear!*».

El *jazz* puede ocurrir hasta con los sonidos del entorno. Imaginen la calle y su vibración cotidiana, como un gigante dormido, con cadencia, ronquidos. Un automóvil sale de esa armonía, otro coloca un sonido distinto arriba. El *jazz* y la música pueden ocurrir con cualquier objeto. El *jazz* abrió mis oídos.

Cuando escuchamos música puede parecer que los días son uno solo. No recuerda uno si es de día o de noche, cuántas horas han pasado, cuántas veces hemos regresado la misma canción: el tiempo se expande infinitamente, se pone nombre sonoro al tiempo que nos atraviesa. Imaginen lo que sentí cuando escuché que alguien tocaba pedazos de las piezas de Duke Ellington o de Louis Armstrong con un *scratcheo* de vinil. No sólo la trompeta y el piano, el saxo o una guitarra, sino que los sonidos iban y venían con cadencia creando un sonido nuevo. Después, las palabras que yo también había escuchado en la radio: discursos de astronautas, libros de superación, cursos de idiomas, todo combinado en una sola canción. Yo ya no tenía el programa de radio de *jazz* (la antigua conductora había vuelto y los radioescuchas dejaron de ir a la cabina a salvar a la conductora), pero me había reencontrado con un gran amigo que me llevó la colección de discos de *jazz* de su papá al programa y me explicaba que ahora era *DJ* y que tocaba esos discos en las tornamesas. Ese amigo y yo ahora tenemos programa de radio nuevo dedicado a la tornamesa, a la música *sampleada*, a los *loops*, y a posibilidades aun más libres y enormes que rompían incluso las barreras del *jazz*. Nuestro programa

terminaba a la una de la mañana y recuerdo la emisión en que programamos lo que yo haría si fuera músico: pedazos de canciones, pedazos de voces, pedazos de sonidos, ritmos, batería, golpes, risas, sonidos melancólicos, programas de radio de otras partes del mundo, y lo que ya les dije: Armstrong, Monk, Parker, Ray Ellis, Gilda Radner; como si alguien hubiera tomado mis cassettes de pequeña y los hubiera mezclado; como si hubieran venido todos los radioescuchas que me ayudaron con sus colecciones y pusieran recortes de sus discos, uno tras otro, vertiginosamente, pero con ritmo. El autor de estas canciones era Kid Koala y tenía veinte años. Yo volví a nacer radiofónicamente porque se abrió mi curiosidad. ¿Cómo lo hacía? ¡Y además con todos los sonidos que a mí también me gustaban y me habían llevado a la radio! Kid Koala es de ese tipo de artistas que ya no tienen un solo espectro: no nada más es pianista (aprendió desde los cuatro años), sino que además es tornameista (aprendió a los doce años) y artista gráfico. Sus producciones ya no son discos solos, sino también combinaciones de música con narrativa gráfica, con cine, con juegos de mesa, con videojuegos, con aplicaciones, con interacción: un planeta nuevo.

La radio es el medio más intenso: permite el encuentro de las voces. Permite equivocarse mucho, permite tomar cada día el pulso de los tiempos. Como ventana, nos trae a los personajes más influyentes del mundo. Leí que a la ciudad venía Kid Koala y pedí a mi productor que lo buscara para nuestro programa (mi amigo DJ ya es muy famoso y ya no viene a la radio y yo ahora tengo un programa matutino). Kid Koala vino a cabina como esos radioescuchas que venían con su música bajo el brazo. Yo grité al aire: «¡Aquí está Kid Koalaaaaa!». Un sueño hecho realidad. Como tener a mi propio Miles Davis en cabina.

La radio no sólo es música y palabras, sino que el conjunto de fuentes sonoras que combina la hacen una voz. Cada radio es una voz diferente: de esa voz brotan toda clase de colores sonoros. No es una orquesta: no hay orden en los sonidos que vienen y van. Es corazón de todo lo posiblemente sonoro. El sonido se puede ver sólo cuando empuja un medio elástico. Si pudiéramos ver la música de Kid Koala veríamos a un hombre con traje que nos vende cocinas, otra persona por la calle eructa, Louis Armstrong se derrite mientras toca su trompeta, a Ella Fitzgerald se le *pixelea* la cara mientras canta, un

hawaiano melancólico toca sin cesar la misma nota sentado en una banqueta, una sección de cuerdas interpreta tonos mayores y nos pone de buen humor, batería cadenciosa, regreso en el tiempo, *scratch*, discurso religioso, *scratch*, discurso político, voz deformada, ritmo 4/4 sube, bajos, un Korg, un Theremin, otro estornudo, *scratch*, nuevamente Louis Armstrong, curso de francés repite la misma voz, tributo a Monk, a los Beastie Boys, The Cure, *scratch scratch scratch*, lento, disco a 33 rpm, disco a 45 rpm, melodía, ritmo hacia arriba.

Kid Koala espera afuera de cabina para entrar a mi programa de radio, un día histórico para mí; con la vuelta a todas mis referencias sonoras, toda mi vida de sonidos reunidos en música, le pregunto emocionada: «¿Cuándo descubriste la potencia de lo que podías hacer?». Me cuenta que tocó la música, es decir, la tuvo en sus manos, la moldeó, la deformó, la amasó y salió su propia voz. No sabía que estaba participando de la creación de un género nuevo. Hay algo importante en este género: no debe incluir prejuicios sonoros, cualquier cosa es una fuente de sonido, hay energía humana detrás de cada grabación que ha sido creada y ha de ser remezclada. Por ello nos deja ver la dimensión de su propuesta musical: no existe producción de Kid Koala que no involucre al escucha. Por ejemplo, el espectáculo llamado *Sattelite Concert* contempla cincuenta y una tornamesas. El primer complejo de tornamesas (de tres) lo toca él, pero el público toca las otras cincuenta. O el espectáculo *Nufonía Must Fall* le da vida a la novela gráfica del mismo nombre en el escenario de un teatro: cortometraje que se realiza con títeres, cámaras, música en vivo y diseño sonoro completamente en los ojos y oídos del espectador. O un tercer ejemplo, el *show* llamado *66 Wheels Bicycle Tour*, que implica que el público y él recorran una ciudad en bicicleta. Cuando bajan a descansar en algún establecimiento, Kid Koala ameniza con su música el descanso. Hay una clave en la propuesta de este artista: la reciprocidad, la narrativa de los usuarios. Hablamos de los héroes musicales y vuelven los nombres: Billie Holliday, Louis Armstrong y, principalmente, Thelonious Monk, quien toca un instrumento de quinientos años de antigüedad, pero puede sacarle sonidos nuevos.

Si nos preguntan qué caracteriza al sonido de este siglo, diremos que la electricidad, la grabación, la manipulación del audio, el recorte y el encuentro de la voz propia por medio del audio y las voces de los

otros. Le digo a Kid Koala que al programa de madrugada en el que poníamos tornamesas vino Mad Professor, otro gigante de la remezcla y la libertad sonora. Kid Koala me dice que, de haber sabido, se habría traído las tornamesas a mi *show* y que por eso le gusta la radio: porque involucra energía humana. Yo comparto: desde ese primer cassette de The Police hasta ahora, tengo cuatro mil discos. Pero no hay música sin respuesta. No hay programa radiofónico sin participación. Hacer una investigación es un trabajo arduo. Se busca conexión. Por eso la otra fuente de sonido de un artista como Kid Koala es la radio: el encuentro de las voces, el venero abundantísimo de opiniones, instantes, *clicks* de sonido que pueden estirarse y recomenzar una nueva música.

Guardo en una caja roja algunos cassettes que grabé de niña y que fueron mi boleto de entrada al mundo del sonido. El audio es el sonido transformado en onda electromagnética. Todos estos artistas sonoros que somos, somos el audio en persona. Yo imagino a Eric San (1974), Kid Koala, como ese niño que amasa el sonido y luego lo convierte en su propia voz. Donde hay error sonoro también hay expresión. Y si van juntos todos esos sonidos nace una historia nueva.

Mi cabina de radio tiene cables, amplificadores, conectores, botones, micrófonos, grabadoras, computadoras, pedestales, espuma aislante, mi boca y mis orejas. De vez en cuando pienso en Paganini. En Charly Parker. En Mozart. En Jimi Hendrix. ¿Limpiarían ellos mismos sus instrumentos? ¿Se quedarían hipnotizados ante un sonido? ¿Buscarían sin cesar el instrumento ideal? ¿Admirarían el canto de algún pájaro o del silbato de un barco? ¿Y qué habría hecho Bach de encontrarse con la radio? Porque para nosotros, los que hoy creamos sonidos, el mundo está repleto de fuentes sonoras que atesoramos. Gaston Bachelard descubrió la radio y le dedicó un ensayo en el que la compara con una pequeña casa y dentro de esa casa hay un fuego cálido que enciende nuestras ideas ●

## y me y te (una cuestión metapoética, de amor y demás)

MICHELE FIANCO

y tú me dices, yo te digo, es la misma cosa en el fondo,  
la misma cosa, en el fondo, que se ha, o nos hemos,  
reanudado el tiempo en su cuarta dimensión.

(la tarde, el mar y aún demás cosas que no estoy aquí  
para especificar), andando, hablando, un poco aquí, un poco allá  
perdiendo esa alma veloz, acaso, adentro,

que así, si no el todo, al menos la nada,  
que ahora tú me pides y que yo me busco aún,  
pero ha sido un exilio para reír, digo lo nuestro,

---

### E MI E TI (UNA QUESTIONE METAPOETICA, D'AMORE E D'ALTRO)

e tu mi dici, io ti dico, è la stessa cosa in fondo, / la stessa cosa, in fondo, che  
si è, o abbiamo, / riannodato il tempo alla sua quarta dimensione // (la sera,  
il mare ed altro ancora che non sto qui / a specificare), andando, parlando,  
un po' qua, un po' là / perdendo quell'anima veloce, forse, dentro, // che  
coglieva, se non il tutto, almeno il niente, / che ora tu mi chiedi e che io mi  
cerco ancora, / ma è stato un esilio da ridere, dico, il nostro, // da riderci  
sopra, ora, senza distanze da non so, / né antidepressivi di quelli che ti  
allontanano, / un minuto almeno, io da me e tu da te, // ma mi sa di strano

para reírnos encima, ahora, sin distancias que no sé,  
ni antidepresivos de los que te alejan,  
un minuto al menos, yo de ti y tú de mí,

pero me parece extraño estar aquí, o casi, de tantos mundos a jirones  
que no se puede decir de uno, no se acaba nadie, que,  
abajo abajo, al medio, abajo, más o menos oculto, al medio  
o bajo, más allá del otro, después de mí, cerca, o antes,  
más allá del otro, decía, una pizca del yo, del yo perdido,  
que en tanto perdido ya no es el yo y tampoco el esputo,  
del yo perdido, de esta hemorragia, mía, de mí, me marchó,  
o al menos eso quisiera, de un pensamiento negativo que piensa  
sólo en sí mismo y que ni siquiera siente el eco y el peso y los pasos  
hasta el hueso (ajeno) y más allá, me marchó, o al menos eso quisiera,  
y tú lo sabes, pero me parece extraño estar aquí, o casi, cada vez,  
de tantos yos ausentes y a jirones, de tantos mundos que  
al recordarlos, como recuerdas, no se puede recordar,  
que al recordarlos luego, como me dices, no se logra decir,  
pero dejó encendido todo, que luego, mientras, abandono,  
a la espera, quizás, de un final de efecto, del tipo:  
en el ecuador de tantos parloteos que nos (y a mí y a ti)

---

qui, o quasi, di tanti mondi a strappo / che non si può dire di uno, non si  
finisce nessuno, che, / sotto sotto, in mezzo, sotto, nascosto più o meno, in  
mezzo / o sotto, oltre l'altro, dopo di me, circa, o prima, / oltre l'altro,  
dicevo, un pezzetto dell'io, dell'io perduto, / che in quanto perduto non c'è  
più l'io e nemmeno lo sputo, / dall'io perduto, da quest'emorragia, mia, di  
me, me ne vado, / o almeno vorrei, da un pensiero negativo che pensa / solo  
se stesso e che ne sente pure l'eco e il peso e i passi / fino all'osso (altrui) e  
oltre, me ne vado, o almeno vorrei, / e tu lo sai, ma mi sa di strano qui, o  
quasi, ogni volta, / di tanti io assenti e a strappo, di tanti mondi che / a  
ricordarli, come tu ricordi, non si può ricordare, / che a raccontarli poi,

gira alrededor, si un nudo (esta tarde, en la playa) hemos hecho  
es un nudo de agua, que me gusta, en el fondo, eso  
de tirarnos adentro, en un silencio piensa en decir lo ya dicho,

al dividir el múltiplo multiplicando la unidad,  
¿pero qué haces tú? ¿me esperas acá? bajo esta uña  
de luna caída de punta, aquí en medio de la noche,

las tres y media de la madrugada, en extraño discurso,  
partido ya, pero ya vuelto,  
¿no por esto se puede decir acabado?

en todo caso, podría decirte de todas las cosas, de una cuestión  
improbable, por ejemplo, sobre el hecho que me lo susurro  
y me vocifero el pensamiento que pienso, que tomo, he tomado,  
en préstamo por no sé quién o qué, y que me poco me importa,  
que a nadie pertenece, como todo pensamiento, a nadie,  
y para mí que me amo, más o menos, piensa si pensase  
que fuese yo el pensamiento que pasase, no me sería  
tampoco ya de mí mismo, dijese, pero yo lo pienso y,  
de lograrlo, diría siempre de lo que no sé, pero de lograrlo,

---

come tu mi dici, non si riesce a dire, / ma lascio acceso tutto, che poi,  
intanto, smetto, / in attesa, forse, di un finale ad effetto, del tipo: /  
sull'equatore di tante chiacchiere che ci (e mi e ti) // gira intorno, se un nodo  
(stasera, al mare) abbiamo fatto / è un nodo d'acqua, che mi piace, in fondo,  
questo / buttarci dentro, in un silenzio, pensa in un dire il già detto, // nel  
dividere il molteplice moltiplicando l'unità, / ma tu che fai? mi aspetti qua?  
sotto quest'unghia / di luna caduta di punta, qui in mezzo alla notte, // le tre  
e mezza di notte, in questo strano discorso, / partito da, mai più ritornato,  
/ non che per questo può dirsi finito? // in ogni caso potrei dirti di ogni cosa,  
di una questione / improbabile, ad esempio, sul fatto che me lo sussurro / e



pero de amor no te hablé, ¿recuerdas?, antes de  
no sé qué, del extraño giro de las orejas  
y los cabellos que descubren, con un final, creo,

sobre la posibilidad de mí por ti (que eres un poco improbable,  
¿lo sabes?), no recuerdo cómo, pero de amor,  
de algún modo, te he hablado y pienso, pues,

que no hay nada que comprender, pero por favor, comprende, este  
largo discurso, esta metáfora extraña,  
algunas intuiciones en cadena que, ¡puta!, ya no las tengo

por un buen rato, pero aquí, por lo demás, nadie es mejor  
que sí mismo, en esta periferia que no existe  
en estos minutos de espera antes de no sé (acaso) qué,

advertir el final: pero yo estoy hecho así y me lloro hoy  
el llanto de ayer que ayer lloraba y la espera, mañana  
me la acabo desde hoy,  
o aún: que se vive así una vida así, a las apuradas,

preparando un espacio donde se muera también así, encima,  
no acabándose nunca,  
o bien reescribiendo el todo en pocos, últimos versos:  
y creo, así, mientras, entonces, acaso, que:  
no se parte de, ni se llega a  
y yo estaré lo que está al medio después,  
emputado  
de pie  
desilusionado  
en esta especie de foto de grupo en que yo.  
nuevamente yo,  
dígotte y repítote,  
soy un poco todos;  
¿pero no te basta esto para buscarme?

**VERSIÓN DEL ITALIANO DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO**

me lo strillo il pensiero che penso, che prendo, ho preso, / in prestito da non  
so chi o che cosa, e che poco mi frega, / che a nessuno appartiene, come  
ogni pensiero, a nessuno, / e per me che mi amo, più o meno, pensa se  
pensassi / che fossi io il pensiero che passasse, non mi sarei / nemmeno più  
di me stesso, dicessi, ma io ci penso e, / a riuscirci, direi sempre di ciò che  
non so, a riuscirci però, // ma d'amore te ne ho parlato, ricordi?, prima di /  
non so che cosa, dello strano giro delle orecchie / e i capelli che lo scoprono,  
da un finale, credo, / sulle probabilità di me per te (che un po' improbabile  
/ mi sei, lo sai?), non ricordo come, ma d'amore, / in qualche modo, ti ho  
parlato e penso, dunque, // che nulla è da capire, ma ti prego, capisci, di  
questo / lungo discorso, di questa metafora strana, / di alcune intuizioni a

catena che, cazzo!, non le ho più // da un pezzo, ma qui, del resto, nessuno  
è il meglio / di se stesso, in questa periferia che non esiste / in questi minuti  
d'attesa prima di non so (mai) che cosa, // notare il finale: ma io sono fatto  
così e mi piango oggi / il pianto di ieri che ieri piangevo e l'attesa, domani, /  
me la finisco da oggi, / o ancora: che si vive così una vita così, in punta di  
tempo, / riallendendo uno spazio dove ci si muoia anche così, addosso, / non  
finendosi mai, / oppure riscrivendo il tutto in pochi, ultimi versi: / e credo,  
quindi, intanto, dunque, forse, che: / non si parte da, né si arriva a, / e io  
sarei quello che sta in mezzo poi, / incazzato / in piedi / o deluso / in questa  
specie di foto di gruppo in cui io, / nuovamente io, / dicoti e ripetoti, / sono  
un po' tutti; / ma non ti basta questo per cercarmi?

# **Sounds of Silence**

**LIA VILLAVA**

**Hay sonidos que me traen paz. Despertar con el canto de las aves, el ronquido de mis huéspedes y la escoba haciendo su trabajo en las manos de Zenaida, provocan que el orden de la vida me dé los buenos días.**

**El radio a lo lejos, la regadera y tu voz en mi oído, junto con el beso, crean equilibrio.**

**Esos sonidos fueron lo que más extrañé durante el secuestro.**

**Despertaba lejos de casa, con el miedo clavado a mis huesos, y hacía un enorme esfuerzo por imaginar una mañana cualquiera en la seguridad de nuestra habitación.**

**Más de una vez creí haberte visto cruzar la celda, aunque mis ojos estuvieran vendados. Sentía tu aroma y cómo acercabas tu cara a mi mejilla diciéndome: Esto también pasará, mi amor.**

**Llegué a sentir tu beso de despedida. Con esa imagen bastó para sobrevivir los dos meses de cautiverio.**

**Bendigo los ruidos caseros que me devuelven la paz, incluyendo el ritmo pausado de los latidos de la rutina •**

# **JORGE ORTEGA**

## **DIARIO DE LIVERPOOL**

**No más sonido que la rodadura suave y veloz de un coche sobre la carretera, el pájaro invisible en el laurel intonso que lo abraza, la pulsión de la sien contra la almohada.**

**El sol recorre el césped y los follajes rumian, se atraviesa una nube y los follajes callan.**

**Intermitencias: suspensión del viento o viento desatado.**

**La soledad extiende sus alfombras.**

Día, noche, día  
en el jardín desierto,  
en el verde desierto del jardín,  
palestra de infinito.

Falta el desorden, la espiral del caos  
para salir del pasmo, para salir del paso, moverse

o

quedarse

a vivir

en la pausa.

#### LIBRO DE LOS RELATOS NO CONTADOS

La casa es una esponja.  
El ruido que la puebla  
hace nido en sus muros.

La estela de los dichos y los hechos,  
cometa repentino  
fluctuando por las grietas  
de un dovelaje mudo que refrenda  
la pulverización  
de los blasones.

Portazos, tonos confesionales, tintineos  
de cucharas y platos,  
campanillas,

consolas, pianos, voces  
de múltiple volumen y espesor,  
retumbos de mudanza.

Mas un buen día la casa  
se anima a declarar  
por la infinita boca  
de sus porosidades.

«Aparecidos», dicen unos,  
y otros  
«emanaciones de energía».

Lo cierto es que hay murmullos  
en la red del silencio  
cuando el trajín escampa y los salones  
muestran un palimpsesto  
lavado por la ausencia de inquilinos.

Compendio de alusiones, testimonios  
para solaz de nadie.

#### NOCTURNO DEL ALBAICÍN

El agua es la sangre de la tierra  
—seguramente ya se ha dicho antes.

El agua es la sangre de la tierra  
y viaja desde lejos,  
por debajo,

para surgir del centro de la piedra:  
hidrante mineral de las edades,  
profundo corazón.

Y viaja  
desde lejos o cerca  
para volcar su curso  
al pie de nuestra sed.

Mira el dorso del río  
tatuado con las hojas del castaño;  
míralo y queda curado,  
recobra la vista una vez más.  
Oye la fuente allá, con su continuo  
monólogo de dios que se desangra  
pero que nunca llega a doblarse,  
sino por el contrario,  
que adiestra nuestro oído  
para el cantar del pozo.

Es medianoche y alguien sigue hablando  
entre las parras y la hiedra oscura.

Suave dicción del agua que no cesa  
de transcurrir detrás de los postigos  
como una serenata primitiva.

Danos, oh numen, el punto de apoyo  
para sobrellevar este prodigio  
aunque no comprendamos su lenguaje.

# Lullaby

NELY VALENTINA GODOY CHAVARRÍA

El café ahora está frío

Está quieto, está vacío

El café ahora está atorado

En la garganta, en mi garganta

¡Fuera de ahí muchacha!

Fuera de mi pesar

¡Te vas a quemar!

Te vas a quemar...

Y es que, aunque latente, es tan frío

Su propio sol a esta hora cae

*Lullaby, lullaby*

Alto niña, que te vas a quemar

Con ese cristal húmedo

Con la frágil cortina de paz

*Lullaby, lullaby*

Duerme menina, duérmete ya.

# La máquina del mundo\*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Y como recorriese vagamente  
un camino de Minas, pedregoso,  
y al atardecer una ronca campana

se mezclase con el ruido de mis zapatos  
que era pausado y seco, y aves se cerniesen  
en el plúmbeo cielo y sus formas negras

lentamente fuesen diluyendo  
en la oscuridad mayor, venida de los montes  
y de mi propio ser desengañado,

la máquina del mundo se entreabrió  
para quien rompiéndola ya se esquivaba  
y sólo de haberlo pensado se dolía.

Abrióse majestuosa y circunspecta,  
sin emitir sonido que fuera impuro  
ni resplandor mayor que lo tolerable

---

\* Este poema fue escogido como el mejor poema brasileño de todos los tiempos por un grupo significativo de escritores y críticos convocados por el suplemento *Mais*, del diario *Folha de São Paulo*, a comienzos del año 2000.

por las pupilas gastadas en la inspección  
continua y dolorosa del desierto,  
y por la mente exhausta de mentar

toda una realidad que trasciende  
la propia imagen suya dibujada  
en la faz del misterio, en los abismos.

Se abrió en calma pura e incitando  
a cuantos sentidos e intuiciones quedaban  
a quien habiéndolos usado ya los perdiera

y ni desearía recobrarlos,  
si en vano y para siempre repetimos  
los mismos sin rumbo tristes periplos,

invitándolos a todos, en cohorte,  
a aplicarse sobre el pasto inédito  
de la naturaleza mítica de las cosas,

así me dijo, no obstante voz alguna  
o soplo o eco o simple percusión  
declarase que alguien, en la montaña,

---

## A MÁQUINA DO MUNDO

E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa, / e no fecho da tarde um sino rouco // se misturasse ao som de meus sapatos / que era pausado e seco; e aves pairassem / no céu de chumbo, e suas formas pretas // lentamente se fossem diluindo / na escuridão maior, vinda dos montes / e de meu próprio ser desenganado, // a máquina do mundo se entreabriu / para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia. // Abriu-se majestosa e circunspecta, / sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável // pelas pupilas gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto, / e pela mente exhausta de

a outro alguien, nocturno y miserable,  
en coloquio se estaba dirigiendo:  
«Lo que buscaste en ti o fuera de

tu ser restricto y nunca se mostró,  
aun fingiendo darse o rindiéndose,  
y empero a cada instante retrayéndose,

mira, observa, ausculta: esa riqueza  
que sobra a toda perla, esa ciencia  
sublime y formidable, mas hermética,

esa total explicación de la vida,  
ese nexo primero y singular,  
que ya no concibes, pues tan esquivo

se reveló ante la búsqueda ardiente  
en que te consumiste... ve, contempla.  
abre tu pecho para agasajarlo».

Los más soberbios puentes y edificios,  
lo que en los talleres se elabora,  
lo que pensado fue y pronto alcanza

distancia superior al pensamiento,  
los recursos de la tierra dominados,  
y las pasiones, impulsos y tormentos

y todo lo que define al ser terrestre  
o se prolonga hasta en los animales  
y llega a las plantas para abreviar

en el sueño rencoroso de los minerales,  
da vuelta al mundo y vuelve a hundirse  
en el extraño orden geométrico de todo,

y el absurdo original y sus enigmas,  
sus verdades más altas que todos  
los monumentos erigidos a la verdad;

y la memoria de los dioses, y el solemne  
sentimiento de muerte, que florece  
en el tallo de la existencia más gloriosa,

todo se presentó en ese instante  
y me llamó a su reino agosto,  
el final sometido a la visión humana.

mentar // toda uma realidade que transcende / a própria imagem sua  
debuxada / no rosto do mistério, nos abismos. // Abriu-se em calma pura, e  
convidando / quantos sentidos e intuições restavam / a quem de os ter usado  
os já perdera // e nem desejaria recobrá-los, / se em vão e para sempre  
repetimos / os mesmos sem roteiro tristes périplos, // convidando-os a todos,  
em coorte, / a se aplicarem sobre o pasto inédito / da natureza mítica das  
coisas, // assim me disse, embora voz alguma / ou sopro ou eco ou simples  
percussão / atestasse que alguém, sobre a montanha, // a outro alguém,  
noturno e miserável, / em colóquio se estava dirigiendo: / «O que procuraste  
em ti ou fora de // teu ser restrito e nunca se mostrou, / mesmo afetando

dar-se ou se rendendo, / e a cada instante mais se retraindo, // olha, repara,  
ausculta: essa riqueza / sobrando a toda pérola, essa ciência / sublime e  
formidável, mas hermética, // essa total explicação da vida, / esse nexos  
primeiro e singular, / que nem concebes mais, pois tão esquivo // se revelou  
ante a pesquisa ardente / em que te consumiste... vê, contempla, / abre teu  
peito para agasalhá-lo.» // As mais soberbas pontes e edifícios, / o que nas  
oficinas se elabora, / o que pensado foi e logo atinge // distância superior ao  
pensamento, / os recursos da terra dominados, / e as paixões e os impulsos  
e os tormentos // e tudo que define o ser terrestre / ou se prolonga até nos  
animais / e chega às plantas para se embeber // no sono rancoroso dos

Pero como yo me resistiese en responder  
a llamado tan maravilloso,  
pues la fe había declinado, y aun el ansia,

la esperanza más mínima –ese anhelo  
de ver desvanecida la tiniebla espesa  
que entre los rayos de sol aún se filtra,

como difuntas creencias convocadas  
rauda y vibrantemente no se produjesen  
para teñir de nuevo la neutra faz

que voy por los caminos demostrando,  
y como si otro ser, ya no aquel  
habitante de mí hace tantos años,

pasara a controlar mi voluntad  
que, ya en sí voluble, se cerraba  
semejante a esas flores reticentes

en sí mismas abiertas y cerradas,  
como si un don tardío ya no fuese  
apetecible, más bien despreciable,

bajé los ojos, incurioso, laxo,  
desdeñando tomar la cosa ofrecida  
que se abría gratuita a mi ingenio.

La tiniebla más densa había ya caído  
sobre el camino de Minas, pedregoso,  
y la máquina del mundo, rechazada,

se fue poco a poco rehaciendo,  
mientras que yo, evaluando lo perdido,  
seguía vagaroso, sin hacer nada.

VERSIÓN DEL PORTUGUÉS DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

minérios, / dá volta ao mundo e torna a se engolfar, / na estranha ordem  
geométrica de tudo, // e o absurdo original e seus enigmas, / suas verdades  
altas mais que todos / monumentos erguidos à verdade: // e a memória dos  
deuses, e o solene / sentimento de morte, que floresce / no caule da existência  
mais gloriosa, // tudo se apresentou nesse relance / e me chamou para seu  
reino augusto, / afinal submetido à vista humana. // Mas, como eu relutasse  
em responder / a tal apelo assim maravilhoso, / pois a fé se abrandara, e  
mesmo o anseio, // a esperança mais mínima — esse anelo / de ver desvanecida  
a treva espesa / que entre os raios do sol inda se filtra; // como defuntas  
crenças convocadas / presto e fremente não se produzissem / a de novo

tingir a neutra face // que vou pelos caminhos demonstrando, / e como se  
outro ser, não mais aquele / habitante de mim há tantos anos, // passasse a  
comandar minha vontade / que, já de si volúvel, se cerrava / semelhante a  
essas flores reticentes // em si mesmas abertas e fechadas; / como se um dom  
tardio já não fora / apetecível, antes despiciendo, // baixei os olhos, incurioso,  
lasso, / desdenhando colher a coisa oferta / que se abria gratuita a meu  
engenho. // A treva mais estrita já pousara / sobre a estrada de Minas,  
pedregosa, / e a máquina do mundo, repelida, // se foi miudamente  
recompondo, / enquanto eu, avaliando o que perdera, / seguia vagaroso, de  
mãos pensas.

# ANA BLANDIANA

## ELEGÍA MATINAL

Al principio prometí callarme, y después, por la mañana,  
Os vi aparecer con la ceniza ante las puertas  
Sembrando, como se siembra el trigo, la ceniza  
*Y no pude más, y grité: ¿Qué hacéis? ¿Qué hacéis?*  
¿Para vosotros he nevado toda la noche sobre la ciudad,  
Para vosotros he blanqueado toda la noche?: ¡Oh si supierais  
Lo difícil que es nevar!  
Anoche, en cuanto os fuisteis a dormir, llegué hasta el horizonte,  
Allí era de noche y hacía frío. Tuve que volar  
Hasta el punto único en que  
El vacío hace girar los soles a su alrededor y los apaga  
*Y tuve que titilar un momento más en aquel ángulo*  
Para volver a nevar entre vosotros.

## ELEGIE DE DIMINEAȚĂ

La început făgăduisem să tac, dar apoi, dimineața, / V-am văzut apă-  
rând cu cenușa în porți, / Semănând cum se seamănă grâul, cenușa, / Și  
n-am mai putut, și-am strigat: Ce faceți? Ce faceți? / Pentru voi am nins  
toată noaptea deasupra orașului, / Pentru voi am albit toată noaptea: o,  
dacă / Ați pricepe ce greu e să ningi! / Aseară de cum v-ați culcat am  
ieșit în văzduh. / Era întuneric acolo și frig. Trebuia / Să zbor până-n  
punctul unic în care / Vidul rotește în jurul lui sorii și-i stinge / Și eu  
trebuia să mai palpâi o clipă în unghiul acela / Ca să mă-ntorc ningând  
printre voi. / Orice fulg l-am gândit, cântărit, încercat, / Modelat, lus-

Cada copo lo he pensado, pesado, probado,  
Modelado, pulido con la mirada,  
*Y ahora me caigo de sueño y de cansancio y tengo fiebre.*  
Os veo sembrar el polvo del fuego muerto  
Sobre mi obra blanca y sonriendo os revelo:  
Tras de mí vendrán nevadas más copiosas  
*Y todo el blanco del mundo nevará sobre vosotros,*  
*Intentad entender su ley desde ahora,*  
Vendrán inmensas nevadas tras nosotros,  
*Y no tendréis suficiente ceniza,*  
*Y los niños aprenderán desde niños a nevar*  
*Y lo blanco cubrirá vuestro débil rechazo*  
*Y la tierra entrará en la rotación de las estrellas*  
Como un astro ardiendo de nieve.

## DEBERÍAMOS

Deberíamos nacer ancianos,  
Llegar sabios al mundo,  
Pudiendo decidir nuestro destino en el mundo,  
Conocer los caminos que nacen del cruce primigenio  
Y que sólo sea irresponsable el anhelo de caminar.  
Luego, ser más jóvenes, y más jóvenes, para llegar  
Maduros y fuertes ante la puerta de la creación,  
Cruzar y entrar al amor adolescentes,  
Ser niños cuando nazcan nuestros hijos.

truit cu privirea, / Și acum cad de somn și de oboseală am febră. / Vă  
privesc semănând praful focului mort / Peste alba mea operă și zâm-  
bind vă destăinui — / Or să vină ninsori mult mai mari după mine / Și  
tot albul din lume va ninge pe voi, / Încercați să pricepeți legea lui de pe-  
acuma, / Or să vină uriașe ninsori după noi, / Și nu veți avea destulă  
cenușă, / Și copiii de mici învăța-vor să ningă, / Și-o să-acopere albul  
slaba voastră tăgadă, / Și intra-va pământul în rotirea de stele / Ca un  
astru arzând de zăpadă.



Entonces serían más ancianos que nosotros,  
Nos enseñarían a hablar, nos acunarían para dormirnos,  
Nosotros disminuiríamos hasta desaparecer  
Como una uva, un guisante, un grano de trigo...

### GENEALOGÍA

Alguien sueña con nosotros  
Soñado a su vez  
Por otro  
Que es el sueño  
De un determinado sueño.  
Absortos por la somnolencia  
También soñamos con un mundo  
Salvajemente atormentado en el sueño.  
Soñando  
Somos el eslabón tierno  
En la fila sin comienzo que no ha de acabar  
Nunca,  
Aunque  
Bastaría  
Un solo grito  
Lo bastante fuerte como para poder despertar  
A medias

### AR TREBUI

Ar trebui să ne naștem bătrâni, / Să venim înțelepți, / Să fim în stare  
de-a hotărî soarta noastră în lume, / Să știm din răserucea primară ce  
drumuri pornesc / Și iresponsabil să fie doar dorul de-a merge. / Apoi  
să ne facem mai tineri, mai tineri, mergând, / Maturi și puternici s-  
ajungem la poarta creației, / Să trecem de ea și-n iubire intrând  
adolescenți, / Să fim copii la nașterea fiilor noștri. / Oricum ei ar fi  
atunci mai bătrâni decât noi, / Ne-ar învăța să vorbim, ne-ar legăna să  
dormim, / Noi am dispărea tot mai mult, devenind tot mai mici, / Cât  
bobul de strugure, cât bobul de mazăre, cât bobul de grâu...

Al primer Señor  
Del sueño,  
El que duerme  
En los cimientos de los mundos  
Soñados.

### CADA MOVIMIENTO

Cada movimiento mío  
Se ve  
En varios espejos a la vez,  
Cada una de mis miradas  
Se encuentra a sí misma  
Varias veces,  
Hasta que  
Olvido  
Cuál es la verdadera  
Y quién me imita.  
Señora,  
Temo al sueño  
Y me avergüenzo  
De ser.  
Para mí  
Cada amanecer  
Tiene un número desconocido de soles  
Y un solo  
Día  
Adormecedor.

### GENEALOGIE

Suntem visați de cineva / Visat la rândul său / De altul / Care e visul  
unui vis / Anume. / Cuprinși de somn / Visăm și noi o lume / Sălbatec  
zvârcolită-n somn / Visând, / Verigă fragedă suntem / În șirul fără  
început / Ce nu se va sfârși / Nicicând, / Deși / Ar fi destul / Un singur  
țipăt / Puternic doar cât să poată trezi / Pe jumătate / Primul domn / De  
somn, / Pe cel care doarme / La temelia lumilor / Visate.

## TENGO SUEÑO

Tengo sueño así como  
Tienen sueño los frutos en otoño,  
Tengo sueño y me siento bien  
Soy buena, soy cálida,  
Las abejas zumban  
En mi pensamiento,  
Mi cabeza se desplomaría sobre mi hombro  
Pronto,  
Así como cualquier fruto  
Caerá de una vez  
Y empezaría a pudrirse  
De lado sobre la tierra.  
Me duermo  
Y mi cabeza se pudre  
De sueños,  
Se destilan suavemente  
Alcoholes dulces,  
A su vez un ángel-gusano duerme  
Y empieza a soñar  
Mientras se pudre.

## FIECARE MIȘCARE

Fiecare mișcare a mea / Se vede / În mai multe oglinzi deodată, / Fiecare  
privire a mea / Se întâlnește cu sine / De mai multe ori, / Până / Uit care  
/ Este cea adevărată / Și cine / Mă-ngână. / Stăpână, / Mi-e frică de somn  
/ Și rușine / A fi. / Pentru mine / Orice răsărit are / Un număr necunos-  
cut de sori / Și-o singură / Adormitoare / Zi.

## MI-E SOMN

Mi-e somn așa cum li-e somn / Fructelor toamna, / Mi-e somn și mi-e  
bine / Sunt bună, sunt caldă, / Îmi zumzăie albine / În gând, / Capul mi  
se va prăvăli pe umăr / În curând, / Așa cum orice fruct / Ajunge o dată  
să cadă / Și începe să putrezească / Pe partea dinspre pământ. / Adorm

## MI BELLEZA ME HACE DAÑO

Mi belleza me hace daño,  
Más desconocida que la luna  
Pasando de espejo en espejo,  
De agua en agua,  
Siempre icono  
Sin desprenderse,  
Pero sin caber  
Del todo en el sueño.  
Pasando de un mundo a otro mundo  
Como si  
Fuera yo misma,  
Pero más de humo  
Para que  
Siga siendo icono  
Siempre,  
Inexistente como la luna en el agua.

/ Și capul îmi putrezește / De visuri, / Alcooluri dulci / Se distilează  
blând, / La rândul lui un înger-vierme adoarme / Și-ncepe să viseze /  
Putrezind.

## FRUMUSEȚEA MEA ÎMI FACE RĂU

Frumusețea mea îmi face rău, / Mai necunoscută decât luna / Trecând  
din oglindă-n oglindă, / Din apă în apă, / Icoană întruna, / Fără să se  
desprindă, / Dar fără să-ncapă / Întregă în somn. / Trecând din lume-  
ntr-altă lume / Ca și cum / Aș fi tot eu / Dar mai de fum, / Anume / Ca să  
rămân icoană / Totdeauna, / Inexistentă ca în apă luna.

## SÍLABAS

A veces quisiera rezar  
A mi voz, como un ciervo  
Que escondiera, incomprensible,  
Un escudo de unicornio

Oigo cómo se transforma, con asombro,  
Mi torpe pensamiento en dioses y monarcas  
Y con ellos se comunica  
En una lengua ya olvidada.

Extrañas, se juntan en mi pecho  
Las sílabas, sin mi intervención,  
Despiadadas y altivas.  
Ya no me asombro.  
Escucho, espero,

Cuento su escaso y frío goteo,  
Alejadas como entre las estrellas,  
De mi boca redonda  
La muerte y mi vida eterna.

VERSIONES DEL RUMANO DE VIORICA PATEA Y NATALIA CARBAJOSA

## SILABE

Adesea-mi vine să mă rog / Glasului meu, precum un cerb / În care-a  
fost ascuns un herb / Neînțeleș, de inorog. // Ascult uimită cum se  
schimbă / Cându-mi stângaci în regi și zei / Înțelegându-se-ntre ei /  
Într-o de mult uitată limbă. // Silabe mi se strâng în piept / Străine, fără  
să mă-ntrebe, / Neiertătoare și superbe. / Nu mă mai mir. / Ascult, aștept,  
// Număr cum picură rar, reci, / Îndepărtat ca dintre stele, / Din  
rotunjirea gurii mele / Moartea și viața mea de veci.

# La vida no vale nada

FERNANDA MELCHOR

*Y vámonos muriendo todos  
que están enterrando gratis.*

PEDRO INFANTE,  
en *La vida no vale nada*

**PARA NO HACERTE LARGO** el cuento, la cosa estuvo así: un par de días después de la balacera de la iglesia del Cristo (ya sabes cuál, Fer, ésa en donde achicharraron a granadazos a unos batos que se venían correteando con los militares) y después de que saliera a la luz el video ese que apareció con unas cabezas afuera de Televisa, ¿te acuerdas? (en donde unos encapuchados salían con dos batos, encañonados, soltando todita la sopa: los nombres de la gente que estaba involucrada con Los Zetas, con el Cártel del Golfo, y hasta decían los apodos de los comandantes de la policía que tenían en la nómina, y los periodistas que trabajaban con ellos, todo, antes de matar a los dos batos y degollarlos), como a los tres días de la balacera, no me acuerdo bien qué día, pero ni la semana había pasado, vaya, cuando el Gordo me llamó y me dijo que aquéllos le habían hablado, que querían vernos y hablar con nosotros, no mames, a mí se me subieron los huevos aunque, la verdad, ya medio me lo sospechaba, porque desde mayo sabíamos que había una lista; un bato de una mesa del juzgado cinco nos había contado que había una lista, que supuestamente Los Zetas habían hecho, de puros abogados que trabajaban el tema del narco, puros delitos contra la salud, portación ilegal de armas, uso exclusivo del Ejército, todo eso, ya sabes, y que nosotros por haber llevado el caso del Andrés estábamos en esa lista, que tuviéramos mucho cuida-

do porque nos iba a llevar la chingada, y por eso tenía yo un chingo de miedo, al chile me estaba cagando, pero de todos modos le dije al Gordo que les dijera que sí, que sí íbamos, porque se me hizo que sería peor no aparecernos, y el Gordo, bien pinche cuate me dijo: *¿Qué pedo, viejita? Si quieres voy yo solo*, pero le dije que nel, que yo jalaba, que cómo iba a dejarlo solo con ese pedo, después de todo lo que el bato había hecho por mí, porque era gracias al Gordo que yo estaba chambeando. (¿Te acuerdas que te conté que ese pinche Gordo me sacó del fango, que fue el único que me tendió una mano en la peor racha de mi vida? Cuando me quedé sin chamba por culpa de la crisis económica, sin casa y sin vieja, y para no morirme de hambre trabajaba en un Italian Coffee del centro a quince varos la hora, viviendo a base de puro lechero y de los panqués que me robaba cuando la gerente de la sucursal se distraía, del nabo, y fue el Gordo el que me sacó de ese pedo, el que me ofreció chamba, el que me propuso que hiciéramos mancuerna para coyotear afuera de los juzgados: él se encargaría de conseguir clientes y lidiar con los pendejos de las mesas y del ministerio público, y yo me encargaría de las estrategias legales, de redactar los oficios, ya sabes, lo que me gusta, para lo que siempre he sido bien verga, desde que estaba estudiando la carrera: *Jóvenes, ésta es una apelación y no mamadas, vaya*, decía uno de los rucos que me daban clases, uno de los profes más perros, mientras sostenía mi trabajo final ante la clase, para envidia de la bola ésa de fresas pendejos e ignorantes con los que estudié en el Colón, gente bruta como ellos solos, pero con dinero, y con influencias, que después de salir de la carrera entraron a chambear en el Poder Judicial y en los despachos más acá del puerto mientras yo servía cafés a quince pesos la hora, pinches dramas de la vida, y todo por culpa de la crisis económica, y de la culera de mi vieja, y de toda esa gente que según eran mis amigos pero nomás me volteaban la cara en la calle y hacían como que no me conocían y seguro a escondidas se burlaban de mi desgracia, y de toda esa pinche banda ojete el único que me hizo el paro fue el Gordo, él fue el único que me apoyó y me sacó de la mierda, Fer, y nunca dejó de creer en mí ni de decirme: *Tú eres bien capaz, carnalito, ya verás cómo sales de ésta*, porque ni siquiera mis jefes, Fer, mis propios padres, esos dos culeros que me dieron la vida, ni siquiera ellos quisieron ayudarme en esa época, y eso que varias veces les hablé para pedirles dinero, pero siempre me mandaron a la chingada, que porque yo ya estaba

grande, que ellos ya mucho habían hecho con pagarme la universidad, y además privada, y que ya era hora de que me rascara con mis propias uñas, que quién me había mandado a querer ser abogado en vez de entrar al Ejército como mi señor padre, chale, así de culeros, y sólo mi carnal el Gordo me tendió la mano, me vio jodido y me ofreció que fuéramos socios, que le entráramos juntos al pedo de la coyoteada, porque yo era bueno para leer y él para romper madres, y mientras que a mí me repateaba entrar a los juzgados y lidiar con esos ladrones hijos de puta, gente buena para nada, en cambio el Gordo se movía como pez en el agua entre toda esa mierda, y seguro hasta se cogía a las pinches gordas de las secretarias, o quién sabe cómo le hacía para que le hicieran caso, pero todo el mundo lo quería y lo respetaba, y pronto ya nos iba bien chido, y llevábamos varios asuntos y el varo fluía, y después de todo eso, después de su gesto de nobleza, cómo iba yo a dejar que mi carnal el marrano se fuera solo a la cita con aquéllos). Ni modo, yo tenía la obligación moral de acompañarlo, y aunque me estaba cagando de miedo le dije: *Nel, Gordo, vamos los dos, no hay pedo*. Y total, para no hacértela cansada, el bato se puso de acuerdo con ellos y quedó que nos veríamos detrás del penal Allende, en la callecita esa que ya no me acuerdo cómo se llama, donde está Cappezzio's, mero en frente de donde está Cappezzio's, ahí quedamos de vernos con los batos ésos, que finalmente llegaron a la hora que nos dijeron, a bordo de una camioneta Lobo, un camionetón enorme, naranja con negro y llantas mamalonas, cada una fácil costaba como treinta mil varos, de esas chonchas porque seguramente la camioneta estaba blindada, para aguantar el peso. Yo casi me zurro, la verdad, cuando esa madre se paró frente a nosotros y las puertas se abrieron y de adentro se bajaron unos güeyes, sin armas, porque los culeros las dejaron adentro, desde la banqueta yo alcanzaba a verlas, puras M16, no mames. Los tipos se ve que tenían instrucción militar, por el corte de pelo y el parado y la forma en que te miraban, aunque había uno que se veía bien malandro, yo creo que andaba mariguano o bien perico, porque no dejaba de moverse y miraba para todos lados y terminó parándose en la esquina, desde donde saludaba con los ojos y las cejas a todo el mundo: a los vagos de la calle, los franeleros de la esquina, los taxistas que pasaban y hasta a las patrullas de policía, como diciéndole a todos: *Nosotros en nuestro pedo y ustedes en el suyo*. Y total que al final se bajó el preciso, el bato que nos había mandado a

llamar, el que quería reunirse con nosotros: un tipo chaparro, sombrero, de ojo claro y acento norteño. *Buenas tardes, licenciados*, nos dijo el bato, *¿cómo andamos?*, bien amable. *Bien*, respondió el Gordo, *pues aquí, señor, usted dirá*, y me dio un codazo pero a mí no me salía la voz, yo creo que los huevos que tenía aquí me estorbaban. *Usted nos citó, qué se le ofrece*, dijo el Gordo, y al güero como que le dio gusto que el marrano fuera al grano y se puso a contarnos que había estado haciendo investigaciones, preguntando quiénes eran los abogados chingones del puerto, y que le habían dicho que nosotros trabajábamos muy bien, que éramos muy efectivos, y lo que el bato quería era saber si nosotros queríamos entrarle al jale con ellos, trabajar para su grupo, pues. Yo tenía la mirada clavada en las botas del güero, y de ahí nomás subía los ojos hasta la hebilla de su cinturón, que era una bandera mexicana que parecía ondear en el aire, y luego volvía a bajarlos porque no me atrevía a decirle nada, no me atrevía a decirle que no, que la neta yo no quería nada ni con él ni con su gente, que lo único que yo quería era que me dejaran chamber, y que me dejaran vivir en paz, por supuesto, pero tampoco quería desairar al bato, porque él seguía diciendo que le habían dicho que nosotros éramos buenos penalistas, aguerridos, y que ya todo el mundo sabía que habíamos puesto en ridículo al juez y a la secretaria del juzgado cinco, y hasta a los pendejos del ministerio federal con lo del asunto del Andrés, que hasta eso era el único caso, el único, que el Gordo y yo habíamos llevado por delitos contra la salud (el que te estaba contando el otro día, el del trailerero que acusaban de ser vendedor de mota, el bato que no era ni trailerero —más bien chalán y cargador— ni mucho menos narco —aunque sí bien atascado— y que metieron al bote según por narcomenudeo, por vender mariguana, aunque al final resultó que no era cierto, que los pinches dizque investigadores de la AFI le abrieron una averiguación previa sin tomarse la molestia siquiera de armar bien el expediente, y mucho menos de ofrecer medios de prueba suficientes, y que para colmo el pendejo del juez resolvió con sus huevos, cortando y pegando las mentiras de la averiguación previa en el auto de formal prisión; una pinche cochinado, Fer, un expediente de mierda lleno de puras inconsistencias, porque el trailerero este, que se llamaba Andrés, ni siquiera llevaba nada encima cuando lo detuvieron, todo se lo achacaban a lo que encontraron en su casa durante un cateo que hicieron cuando el bato ni siquiera estaba, y en donde los

federales encontraron un tambachito pedorro de mota y unas balas calibre .45 que según el Andrés ya estaban en la casa cuando él se mudó y que por pendejo guardó en lugar de botarlas. Y de todos modos ni pudimos hacer nada por el pobre bato, porque el juez se pasó mi apelación por los huevos y a pesar de toda la chamba que hicimos, toda la labor de detectives que nos tocó hacer para demostrar que su dizque investigación estaba bien pendeja, igual sentenciaron a Andrés a siete años de cárcel, pobre bato, y lo peor de todo es que allá dentro, en el penal Allende, los que mandaban eran aquéllos, Los Zetas, y cuando se enteraron de que Andrés estaba preso por narcomenudeo se la hicieron de pedo y lo madrearon y lo tablearon y creo que hasta lo violaron, y empezaron a darle escuela, y el pobre Andrés, que nunca fue narco ni una chingada, nomás un pobre güey atascado y mari-guano, que se metía sus anfetis para aguantar las chingas cargando tráilers, terminó volviéndose uno de ellos, por cuestión de supervivencia, claro, porque era volverse Zeta o morir suicidado, ya sabes que en ese año se murieron un chingo de presos en todos los penales del estado, dizque se colgaban en sus celdas, pero con unos nudos bien locos, bien complicados, y entonces el Andrés de pronto cambió bien cabrón, fue una transformación radical, un giro de ciento ochenta grados, Fer, porque de ser un bato bien tranquilo se acabó volviendo bien agresivo, bien loco, y la última vez que fuimos a verlo nos amenazó de que cuando él saliera nos iba a cargar la verga, así nos dijo, que por no haberlo ayudado, por no habernos apurado a sacarlo, y total que ni pudimos hacer nada con ese caso, ni pudimos llegar a nada y al final tuvimos que abandonarlo porque además, para acabarla de chingar, después de revisar el expediente y después de investigar cómo estuvo el pedo y desenmascarar las mentiras y las chingaderas de los federales y del juzgado, acabamos descubriendo que la culpa de todo había sido de la pendeja vieja del Andrés, que fue la que en un principio nos buscó y nos contrató para que defendiéramos al bato, y nos pagaba bien porque era maestra y tenía sus negocios en Piedras Negras, y pues al final descubrimos que fue ella la causante de todo porque un día se enteró de que Andrés andaba con otra vieja, con una chava guatemalteca, y de puros celos y para vengarse del bato se le hizo fácil llamar al número de denuncias anónimas de la AFI y decir que el Andrés era narco, que vendía drogas, quién sabe qué estaría pensando la pendeja que nunca se le ocurrió que los federales la to-

marían en serio, y mucho menos pensó que esos cabrones al día siguiente de la llamada se presentarían en la casa del Andrés para chingarlos, pero como no lo encontraron se inventaron que agarraron a un güey que testificó que el Andrés le había vendido un cartón de mota, un testigo que los pinches agentes nunca describieron ni identificaron porque al final resultó que ni existía, y no habían registros del bato ni en el IFE ni en el IMSS ni en el ISSSTE ni en Telmex, ni en ningún lado, y el domicilio que según había dado tampoco existía, pero esa pendeja yo creo que ni siquiera se imaginaba cómo funcionan las leyes en este país, en el Estado de derecho de mierda en el que vivimos, en donde una mentira tiene más posibilidades de convertirse en verdad jurídica que la misma verdad, y al final gana el que engorda más su mentira, o el que más varo reparte, o a veces ni eso, a veces todo depende de los de arriba, de las órdenes que se dictan, y que en este caso era la de armar una cacería de brujas contra cualquiera que cayera en el tambo por delitos contra la salud, para inflar las cifras de detenciones y que así Calderón pudiera justificar su guerrita, su dizque lucha contra el narco, y cuando la vieja ya no pudo seguir engañándonos, cuando al fin nos confesó todo, llorando como Magdalena, que ella había sido la culpable de que metieran a Andrés al bote, porque ella había hecho la llamada falsa que alertó a la AFI, por puro despecho de que el Andrés andaba con otra vieja, el Gordo y yo nomás nos quedamos viendo, porque con eso que la vieja nos estaba confesando, con eso ya teníamos para sacar al Andrés de Allende, pero el pedo era el siguiente: que si Andrés salía del tambo, entonces la vieja tendría que entrar en su lugar, por falsedad de declaraciones, y si a la pendeja la metían al bote, entonces ¿quién chingados nos iba a pagar a nosotros?), y aunque sí le metimos sus putazos al juez, por pendejo, y a la huevona de su secretaria, al final ni pasó nada; nunca conseguimos nada con la apelación que metimos y tuvimos que abandonar el caso, pero eso no se lo íbamos a contar al güero, ¿verdad?, al preciso de la camioneta, que seguía hablándonos ahí a mitad de la calle como si fuéramos cuates de toda la vida, como si estuviéramos ahí por puro gusto, casual, y hasta nos había ofrecido un refresquito, el hijo de la chingada, porque ahí dentro de la camioneta el bato tenía una hielera, y el calor estaba perro y nosotros sudábamos, y el güero: *¿Les ofrezco un refresquito, licenciados?* Y el Gordo le dijo que sí, pinche Gordo pedacero, pero yo nomás menié la cabeza, yo lo único que

quería era largarme de ahí, Fer, tenía un chingo de miedo, y el güero nomás se me quedó viendo muy serio y me dijo, golpeado: *¿Quiere o no quiere?* Y yo así carraspié y le dije que *No, gracias*, y el bato se sonrió y me dijo: *Eso, chingao, así me gusta, que hable como los hombres, no se me achicopale, mi lic.* Y le gritó a uno de sus achichincles: *A ver, Tosco, pásales un refresco a los licenciados*, y total que me dieron uno, en botella de vidrio, aunque yo ni quería, pero al bato que me lo dio se le olvidó destaparlo. *Pinche maleducado*, lo regañó el güero, y el bato tuvo que regresar a destaparnos las botellas con una navaja que se sacó de la pretina del pantalón. Para ese momento yo estaba empapado en sudor, hasta los pinches bóxers los tenía mojados; eran las doce del día y estábamos en pleno rayo del sol y así como que no queriendo le acabé dando un trago al refresco, pal susto, pensaba yo, mientras el güero nos seguía diciendo que no nos chiveáramos, que ahí estábamos entre amigos. Para no hacerte el cuento largo, el bato al final nos dijo: *Entonces, ¿qué? ¿Le entran o no?* Y nos miraba al Gordo y a mí, y yo y el Gordo nos mirábamos entre nosotros y lo mirábamos a él, y entre tanta miradera yo me di cuenta de que el Gordo sí estaba tentado, pero yo, al chile, ya no pude aguantar la presión y le dije la verdad: *Mire, patrón, pinche agachón que me vi, yo la verdad tengo miedo, usted puede ver los asuntos que llevamos, nos gusta chamber, y así, la mera verdad, yo no siento que, las condiciones*, y me puse a cantinflar gacho y el güero se volteó hacia el Gordo, que no dijo nada, y entonces nos soltó: *Pues entonces los vamos a sacar de la lista, pero a cambio de que me hagan un favor. Sí, patrón*, le dije, *usted diga, bien pinche puto. Bueno, pues el favor consiste en que si ustedes llegan a ver que hay un asunto que me interesa, ustedes tienen que abrirse a la verga, a la de ya. Es más, por aquí lo voy pensando yo, y por acá ustedes lo van adivinando, ¿estamos?* El Gordo y yo le dijimos que sí, y el cabrón nos dio la mano y hasta nos abrazó, como si fuéramos los grandes compadres, y luego nos dijo: *Cualquier cosa, aquí andamos*, y se subió a la camioneta con todo y sus achichincles y se largaron, y el Gordo y yo nos quedamos ahí en la calle, parados con los refrescos en la mano, sin saber ni qué pedo, y el Gordo se volteó y me dijo, como siempre me decía cuando nos estaba llevando la chingada, cuando parecía que estábamos en un pedo sin salida: *No vale nada la vida*, como la canción ésa, la de la película de Pedro Infante, y yo, como cada vez que lo oía, le contesté lo mismo que siempre le contestaba: *La vida no vale nada* ●

# Otra vez el Canto v de la *Comedia*

JOSÉ JAVIER VILLARREAL

El Canto v no habla de la humedad en las paredes,  
de las sábanas frías y los goznes que rechinan con una agudeza insoportable.  
No habla de Helena, cuando ésta regresa de Troya en la nave de su marido;  
su marido celebra en el puerto su llegada y ella —sola— se enfrenta a las puertas de su casa,  
les habla, se duele ante ellas, sabe lo que ha vivido y reflexiona —inquieta— por su futuro.

El Canto v de la *Comedia* no habla del mar, de los jóvenes que juegan en la playa,  
tampoco de la noche.

El Canto v es puntual, claro en la intensidad de su trazo,  
en la intención del autor. No repara en paisajes, en personas  
que aparecen y desaparecen con la mayor facilidad. Tampoco habla de la ciudad,  
de las calles

que la atraviesan; y que un día, habremos de transitar.

Me detengo, y el mundo se detiene conmigo.

El Canto v es lo contrario, es la evidencia de que nada se detiene;  
mas toda la belleza que gira en el Canto v de la *Comedia*  
no me toca, permanece como una lección en un libro memorable, un poema de culto,  
una pareja donde ella habla y él calla. Se redactó a principios del siglo XIV;  
desde entonces nos sigue asombrando la voz de ella y el silencio de él.

Giran como polvo, transitan como un autobús  
en medio de la nada. Es un poema exacto y sumamente dramático  
que no deja cabos sueltos: la historia es precisa, la emoción alta y los personajes  
tienen tal estatura  
que el drama, el beso y el asesinato se funden en un clímax que escapa a todo tiempo.  
¿Baja Edad Media, primer Renacimiento? No importa: el cuñado es el cuñado  
y lo hecho, hecho está.

La vida no posee tal limpieza, esa elegancia en el trazo, el peso de los personajes,  
la dimensión que resuena a lo largo de los siglos entre los versos  
de un verdadero poema.

Por eso el Canto v de la *Comedia* no habla de las sospechas de Helena,  
de la ruidosa celebración de su marido,  
del silencio que se desprende de los muros y la puerta de su casa. Es verdad que Helena  
no se arrepiente de nada, pero su desasosiego, su duda, que  
no está en el Canto v de la *Comedia*, la va paralizándolo. Esto no lo soñó ni lo cantó Homero  
que estaba tan preocupado por la dignidad de los vencidos,  
pero a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, un viejo poeta,  
desdeñado y avergonzado por una jovencita de escasos dieciséis años,  
cantó una Helena —casi al final de un largo poema— que jamás tuvo  
esa altiva seguridad con la cual Francesca habría de fascinarnos  
en el Canto v de la *Comedia*

que Dante sí soñó y escribió a principios del siglo XIV  
seguramente horas antes de su salida de Florencia.

# Estuario

MIREILLE DIAZ-FLORIAN

Ella avanzó muy cerca del borde hasta sentir el pulso profundo del río. Combustible regado irisaba la superficie de las aguas lodosas. Un cielo gris borraba los límites del horizonte. Ella había abandonado la ciudad en un alba sucia que anunciaba la lluvia. Había conducido varias horas con la curiosa sensación de nadar a contracorriente.

Su decisión había sorprendido. Lo había anunciado con una voz insegura en el curso de una comida familiar. Sólo su pareja había percibido el sentido de esa partida. Antes de salir, se detuvo frente a la habitación de la niña. Había escuchado su calma respiración. Había abandonado el departamento de puntitas. Una vez en la calle, había visto prenderse una luz en el piso de arriba. Una mano había levantado la cortina. Ella había hecho una señal. Recordó más tarde, solamente más tarde, que tenía la edad de su hija cuando su madre había desaparecido. Pensó en ese momento, en ese momento solamente, una historia muchas veces oída.

Se mantenía de pie, frente al río. Sentía bajo sus pies la arena viscosa que la fijaba a la orilla. Sabía lo que se exigía de sí. Agotaría en algunas horas el recuento del pasado. Tierra y agua perpetuamente integradas filtran persistentes las últimas escorias. El río iba lentamente a fundirse en las aguas del estuario. Olvidadizo de su ruta, mezclaría sus aguas a las de los otros ríos antes de las mareas oceánicas. Ella quería, si no el olvido, esta suspensión apacible en la superficie de su vida. Esperaría el verano austral, tranquila. Lo sabía desde siempre. El instante escogido poco importaba.

El paso de un barco trajo hasta ella una ola sombría. Retrocedió. El agua chocaba con un bloque de cemento hundido y se retiraba con

un ruido de succión. Ella siguió inmóvil. Sentía brotar en ella una cólera de la que nunca hasta entonces había medido la violencia. La consideró incluso como esa misma que había suavizado su vida. Le exigía al río que le mostrara lo que se había tragado.

Conocía todas las etapas de la ejecución. Citábamos el tipo de aviones y el nombre de pilotos que tiraban en pleno vuelo, a los prisioneros vivos. Habíamos encontrado algunos cadáveres sobre la playa. Ella había escudriñado sobre la pantalla el rostro de los torturadores. Al norte de la ciudad, un muro de recuerdo se levantaba sobre las riberas del estuario. Ella había encontrado el nombre de esta mujer que la desaparición volvía definitivamente presente. Una flor roja temblaba, colgada entre los ladrillos. Un hombre al lado de ella había acariciado cada letra de un nombre. Ella lo había mirado alejarse hasta desaparecer en el extremo de la explanada. A ella no le gustaba este lugar. Iría por el borde del río.

Lo fijaba ahora hasta sentir arder sus párpados. Conocía la vida del río. Río arriba, cavaba en la roca, cavidades espumosas. Sus aguas chorreaban en lo más profundo del bosque. Aplastaba incansablemente los troncos putrefactos y los peces muertos. Los hombres se acercaban ahí con respeto antes de empujar con las asas arenosas de finas embarcaciones. Atrapado en las confluencias, se agotaba en terribles remolinos. Más abajo, las ciudades y los puentes trataban de contenerlo. Él perdía en su extensión la memoria de su fuente clara.

Ella cerró los ojos. Escuchaba el susurro del agua sobre la orilla y más lejos el golpeteo ritmado de una corriente poderosa. Se dejó mecer. Esperaría todavía algunos instantes antes de aceptar en ella el silencio. Se hincó para sumergir sus manos en el agua turbia. Sacó de su bolsa un pequeño zapato de niño. Lo puso sobre el agua. Lo miró flotar, luego hundirse rápidamente en un torbellino ●

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO



# ADRIÁN Curiel Rivera

## Contratiempo

Aquella mañana, el funcionario de segundo nivel redactaba a toda prisa una novela clandestina. Aporreaba a dos manos, como un loco, el teclado de la computadora. Su jefe estaría ausente un mes. Estaba harto de ser un funcionario de segundo nivel. Escribiría una obra maestra y se volvería famoso.

Llamaron a la puerta. Cinco mujeres de vestimenta severa y cara hosca.

—Buenos días, somos del Comité Mixto de Seguridad e Higiene —dijo la más fea de ellas—. ¿Tiene algún problema de seguridad o higiene en su oficina?

—Ninguno —replicó con furia contenida—. Salvo mi trabajo.

Una mentira a medias. No estaba trabajando, sólo dejaba que los papeles se apilaran sobre el escritorio. Lo cual era, paradójicamente, un problema de trabajo. Pero estaba decidido. No atendería otra cosa que no fuese su obra maestra. Se volvería famoso. Caminaría sobre la alfombra roja.

—¿Ninguno, está seguro? Filtraciones de agua, moho en las paredes, excrementos de roedores.

—Como le decía, ninguno. Salvo mi trabajo.

A la mañana siguiente, golpearon la puerta con mayor ímpetu. La segunda más fea del Comité Mixto de Seguridad e Higiene le entregó una orden firmada por la más alta autoridad. Debido a su disposición poco colaboradora, a partir de ese momento se procedía al precinto de su oficina y todo lo contenido en ella, para una posterior inspección.

Era imposible que ese cuchitril no tuviera problemas de seguridad e higiene. Ellas representaban al Comité Mixto. A ellas nadie las engañaba.

Las inspecciones del Comité Mixto de Seguridad e Higiene suelen durar cincuenta años. El funcionario de segundo nivel no fue lo suficientemente precavido como para respaldar los archivos de ese brillante texto que lo catapultaría a la bienaventuranza literaria. Además, lo sancionaron destinándolo a otra dependencia. El nuevo jefe no faltaba nunca y tampoco permitía que los papeles se acumularan sobre el escritorio.

Ya se sabe, hay que tener cuidado cuando llaman a la puerta.

## Escapista

Le pasaba a menudo. En los momentos más críticos. Se ponía como lerdito por dentro y excesivamente rápido por fuera. Así llegó a la enercujada en un claro abierto en el bosque. El pecho se agitaba bajo los tirantes rojos; en la carrera se había desecho del abrigo y extraviado el sombrero imitación bombín. Resolvió ser maleante después de innumerables fracasos en sus empeños por convertirse en un cuentista famoso. Ahora no había marcha atrás, la moneda estaba en el aire, era todo o nada. Por fortuna conservaba el portafolios plata en la mano. Otros gánsteres a quienes había traicionado le venían pisando los talones. La policía también corría tras sus pasos, precedida por canes de rastreo. La senda de la derecha desemboca en un despeñadero. La de la izquierda lo conducirá a una zódiac convenientemente camuflada y dispuesta para su fuga a ese paraíso donde podrá resarcirse de todos los infiernos. ¿O era al revés?, no lo recuerda. Mueve la cabeza de un lado a otro, paralizado. Se escuchan los ladridos de los perros, las pisadas detrás de la polvareda que se disipa. Ni siquiera está armado. Opta por el camino seguro, aunque siempre —se lamenta mientras salta contra las rocas— le pase lo mismo •

**Just as Every Cop  
is a Criminal and All the Sinners  
Saints, as Heads is Tails,  
Just Call Me...  
The Rolling Stones  
CÉSAR ARÍSTIDES**

*a Felipe Ramos, Érik Ramírez, Xavier y  
Juan Montiel, Fernando y Óscar Gil,  
Érick Roberto y Juan Marcos Cruz:  
Stoned de mi adolescencia...*

aúllan las anfetaminas en los sótanos  
iguanas lascivas en el júbilo del cementerio  
sus bocas de lava remuerden la noche  
retumban sus dardos en miradas cerúleas  
relámpagos tercos en vulvas y tráqueas  
erizan la queja la gruta y el trueno  
eléctricos soles encarnan lo oscuro  
la bruma filosa la espalda del miedo  
fractura de seda y gemido al barranco  
es hora enervada del pálido rito  
y cuando al fin gemido las rocas crascitan  
las nubes violetas dibujan los cuernos

el cielo es requinto de hielo en la fiebre  
y ninfas pasmadas navegan la hiedra  
dónde las esquirlas y la luna anaranjada  
en qué crepúsculo beben las dagas sortilegio  
si el amor es un perchero esquizofrénico  
cuando la música tropieza en sus fisuras  
ronda en el mareo la cadera del recuerdo  
así la voz desbarrancada en los presagios  
destaza el terciopelo de la nostalgia

el ronco gemido resbaló por calabozos  
susurro quebrado es bengala noctívaga  
vodka son daga en la piel de alborada  
cuando al fin el lecho es un pantano  
y las mortajas entibian a los cadáveres  
gruñen los espejos a los pétalos trabados  
se desboca el piano lame los barrancos  
eleva sutil su aldea de perdularios  
árboles de lumbre deliran en lo obscuro

han pasado cinco décadas de truenos  
turbas raspadura y torbellinos  
jeringas en la duda alcoholes en los muslos  
y la vida es ansiolítico de moscas  
han pasado sirenas condolidas en el humo  
los escombros son rostro en la distancia  
oda huesuda invoca el rasguño de la cocaína  
aletean sobre tambores los espantapájaros  
y un latido volcánico de criptas  
de gusanos tornasoles en el celo  
eleva su cantata para duendes y cerezos  
su danza troquelada por la rabia

saben los reptiles que son anhelo sucio  
indolencia azul mecida en la botella rota  
donde colmillos audaces dibujaron resplandor  
son mueca hastiada de alcohol viejo  
lo saben en cada canción despeñada  
brebaje espeso que aturde a calaveras  
en días de lluvia azoro y ventanas irascibles  
son alfiler helado sobre el musgo del vientre  
rumor de sapos zafios en zafiros y zumbidos  
degradan la promesa calcinan el silencio  
son vinagre helado en labios de la melancolía  
las satánicas majestades vestidas de dragón  
son décadas rudas de fulgor intoxicado

# Súplica

NOÉMIA DE SOUSA

¡Quítennos todo,  
pero déjenos la música!  
¡Quítennos la tierra en que nacimos,  
donde crecimos  
y donde descubrimos por primera vez  
que el mundo es así:  
un tablero de ajedrez...  
Quítennos la luz del sol que nos calienta,  
su lírica de xingombela<sup>1</sup>  
en las noches mulatas  
de la selva mozambicana  
(esa luna que nos sembró en el corazón  
la poesía que encontramos en la vida),  
quítennos la choza — la humilde barraca  
donde vivimos y amamos,  
quítennos la machamba<sup>2</sup> que nos da el pan,  
quítennos el calor del fuego  
(que nos es casi todo)  
¡pero no nos quiten la música!

<sup>1</sup> Danza tradicional para jóvenes, originaria de Mozambique.

<sup>2</sup> Campo de cultivo.

Pueden desterrarnos,  
llevarnos a tierras lejanas,  
Vendernos como mercancía, encadenarnos  
a la tierra, de sol a luna y de luna a sol,  
¡pero siempre seremos libres  
si nos dejaran la música!  
¡Allí donde estuviera nuestra canción  
aun esclavos, señores seremos;  
y aun muertos, viviremos,  
y en nuestro lamento esclavo  
estará la tierra donde nacimos,  
la luz de nuestro sol,  
la luna de los xingombelas,  
el calor de fuego,  
la choza que vivimos,  
la machamba que nos da el pan!  
Y todo de nuevo será nuestro,  
aun con cadenas en los pies  
y aun azotes en la espalda...

---

## SÚPLICA

Tirem-nos tudo, / mas deixem-nos a música! / Tirem-nos a terra em que nascemos / onde crescemos / e onde descobrimos pela primeira vez / que o mundo é assim: / um tabuleiro de xadrez... / Tirem-nos a luz do sol que nos aquece, / a lua lírica do xingombela / nas noites mulatas / da selva moçambicana / (essa lua que nos semeou no coração / a poesia que encontramos na vida), / tirem-nos a palhota — a humilde cubata / onde vivemos e amamos, / tirem-nos a machamba que nos dá o pão, / tirem-nos o calor do lume / (que nos é quase tudo) / — mas não nos tirem a música! /

¡Y nuestra queja  
será una liberación  
derramada en nuestro canto!  
—Por eso pedimos,  
de rodillas pedimos:

¡Quítennos todo...  
pero no nos quiten la vida,  
no se lleven nuestra música!

VERSIÓN DEL PORTUGUÉS DE RENATO SANDOVAL BACIGALUPO

Podem desterrar-nos, / levar-nos / para longe terras, // vender-nos como  
mercadoria, acorrentar-nos / à terra, do sol à lua e da lua ao sol, / mas  
seremos sempre livres / se nos deixarem a música! / Que onde estiver nossa  
canção / mesmo escravos, senhores seremos; / e mesmo mortos, viveremos, /  
e no nosso lamento escravo / estará a terra onde nascemos, / a luz do nosso  
sol, / a lua dos xingombelas, / o calor do lume / a palhota que vivemos, / a  
machamba que nos dá o pão! / E tudo será novamente nosso, / ainda que  
cadeias nos pés / e azorrague no dorso... / E o nosso queixume / será uma  
libertação / derramada em nosso canto! / — Por isso pedimos, / de joelhos  
pedimos: // Tirem-nos tudo... / mas não nos tirem a vida, / não nos levem a  
música!

# Mal partido

JORGE MORTEO

LLEVAS LAS CALCETAS un poco más debajo de las rodillas. Tienes costuras que parecen caparazones de insecto. Todo es conciencia en el campo de juego. Ése es el problema que tienes: la conciencia: no tanto los reflectores fulminantes ni las escleróticas de los asistentes desperdigados en las gradas (pero estás lo suficientemente consciente para saber que no eres una superdotada del deporte, que tu velocidad es mediocre, aunque no sufras de callos o uñas enterradas).

Las jugadoras forman una media luna cerca de la banca descascarada. Tú y las jugadoras chapeadas de sol, cachetes rojos como chile, todas quemadas menos Willy, tan moreno, que recuerda un caballo de carreras (aunque nunca has visto de cerca un caballo). Las venas de Willy se hinchan al dar instrucciones o proferir groserías.

—Muchos huevos es lo que necesitamos para ganar.

Willy lanza un escupitajo al césped y aplaude para darse ánimos.

Las futbolistas se escarban la nariz o se muerden las uñas, o miran al cielo, tan azul que parece camiseta. Sus cuerpos han mutado desde el año pasado. Disciplina de entrenamiento no precisamente espartano, bajo soles carburantes y tierra dura que al pisar se siente como concreto recubierto por una película de polvo parchada por azarosos oasis de pasto. Todo está separado. Multidivido. El campo. La familia.

En las gradas, la asistencia es escasa y atomizada, y refleja la abulia postpandrial vespertina. No puedes distinguir al hermano director, J. J. Sardá, ni tampoco a Piernaschulas, compañera de clases y calentamientos (tu razón principal de haber entrado al equipo de fútbol).

Willy empieza a fumar un cigarrillo rubio, a pesar de ser un partido oficial, a pesar de todos los mensajes moralistas incitando al de-

porte colgados en el muro de reja ciclónica que contiene al campo irregular, ligeramente abombado en el centro (donde quien se pare tiene otra distancia, otra vista y otros tamaños). Todo es cuestión de perspectiva.

El entrenador Willy muestra su incisivo cariado. Menciona a las elegidas para batirse en la refriega próxima. Faltan minutos para el pitido bélico.

Del grupo llama a las más aptas, algunas de las que cargaron con el equipo hasta las semifinales, pero esto fue el año pasado.

De esos nombres fueron los goles y la fama, aunque la escuadra terminara sucumbiendo: todos estuvieron satisfechos, hasta tú, incluso se ofició una misa en la capilla del colegio, en lugar de la clase de Introducción a la Físico-Química (IFQ), cuya maestra psicótica afirmaba que la velocidad de la luz no es una constante universal, sino un concepto caprichoso y subjetivo, cosa rara, te pareció, por la que la despidieron más tarde, no sabes si con liquidación de por medio o bajo las amenazas de un *outsourcing*.

Algunas futbolistas, por cierto, se emborracharon por primera vez y exploraron las nudosidades del cuerpo, las cavernas y humedales.

El equipo contaba con mejores jugadoras la temporada pasada: niñas todas bíceps que parecían subidas en zancos (aunque la centrocampista faltaba mucho a los entrenamientos, y cuando asistía se quedaba parada en el banderín de *corner* con su sujetador amarillo de licra, los hombros con hematomas sospechosos y Willy decía que estaba medicada con Prozac, aunque casi nadie supiera qué era el Prozac, tú sí, porque lo buscaste en el diccionario, antes de las computadoras).

Te daba gusto pertenecer al colegio (a pesar de la espiritualidad exacerbada y la religiosidad anudada como cordón umbilical en el cuello de algunos maestros que te daban clases). Pero ya se dijo que eso fue el año pasado, ahora tu equipo está en una situación metamórfica: las piernas en proceso de ser más musculadas, los senos en ebullición constante, emergiendo a borbotones, como los tuyos, y eso que ni siquiera son demasiado exagerados, si se promedian con el resto de los brasieres espándex, aunque los tuyos responden a medias, como el resto del cuerpo, y aun con esa nueva fuerza te sientes más incómoda y, de una manera paradójica, menos poderosa.

Sientes alivio al no ser mencionada por Willy: no es fácil jugar sin los consejos de tu padre, una cifra más en la estadística de migración.

Además, piensas en el martirio de correr en el campo con aquel par de protuberancias torácicas, una mutación o un premio biológico que no llegas a asimilar del todo, del que no vislumbras sus alcances o taras (todavía). Pero puede ser peor: cuando menos, antes de salir te aplicaste suficiente desodorante Axe en aerosol, tanto que el frío te quemó las axilas, como si aplicaras hielo sobre la piel. Tuviste quemaduras de primer grado.

Willy, el redentor de dentadura con caries, Willy imbuido en su sempiterna nube de tabaco rubio, te dejó en la banca, y con esta decisión te desengañaste de la creencia solipsista-adolescente de que la Tierra existe por ti y para ti y que, desde las gradas de cemento, las miradas brotan imantadas sólo para observarte. Lo más temible es esa suerte de ebullición adolescente que desborda tu cuerpo de no-niña (y que más allá no existe nada, sólo la vacuidad idealista del mundo esperando a ser formada por tu presencia: produce vértigo, como si te hallaras al filo de un trampolín metafórico).

Tu posición la ocupan Carla y sus caderas desproporcionadas, esas caderas que recuerdan a microondas. Imaginas cómo será correr con la carga de un aparato en el trasero (piensas en *trasero*, porque la palabra *culo* expresa algo más lascivo que conocerás poco tiempo después).

En la banca queda la reserva, preadolescentes con lentes de alta graduación, niñas de escasa calistenia, con barros y forúnculos y oftalmólogos de cabecera. Pero Piernaschulas no está en el parque: te dijo que tenía una gripe atroz. Te sientes bastante boba y traicionada por haber entrado al equipo por ella, y a menudo te sientes boba e incómoda por otras situaciones.

La compañera a tu lado es dolorosamente huesuda y no recuerdas su nombre. Huele a suavizante de ropa, sospechas que, por el modo en que se lleva las manos al vientre, tiene cólicos o SPM.

—El puto de Willy nos volvió a dejar fuera —dice la compañera.

Una voluta se levanta cuando la compañera patea el césped en el área que rodea a la banca, que, por cierto, está llena de polvo y tierra grumosa.

—¿Querías jugar hoy? ¿Contra ellas?

—No —dice tu compañera.

El sol plomizo de la tarde cae sobre las elegidas, en una especie de bautismo de fuego. Algunas hacen visera y esperan el pitido del árbitro, un tipo con piernas velludas, de aspecto árabe. Tras apenas unos

minutos de juego, tu sustituta, Carla, trota con la lengua de fuera: Carla te recuerda más a un ser recientemente bípedo, fuera de su elemento acuático, que a una futbolista de escuela religiosa.

—Sus papás cenan todos los fines en casa del hermano J. J. Sardá —dice la compañera flacucha a tu lado, y todavía no estás segura si es tu idea o sufre realmente dolores, por esa expresión ambigua en el rostro.

Acaso sólo sea la resolana.

La compañera muerde su casaca fosforescente, a veces se escarba la oreja en busca de cerilla: le contestas que no estabas enterada.

—Son abogados o alguna de esas profesiones de traje y corbata —agrega—. La meten sin que tenga condición. Por eso perdemos contra esta pinche bola de marimachas.

Mientras tanto, ves que Willy ronda el área técnica, impaciente. Se lleva el cigarro rubio a la boca, con una mirada de pantera en cautiverio. Te preguntas cómo le permiten fumar en un partido oficial.

Antes de acabarse el cigarro, el entrenador las mira a todas, midiendo algo invisible que sólo él puede percibir, tal vez Willy tiene la habilidad de asomarse al interior de ustedes o a otra especie de cavidad menos evidente, algo casi sublime que está naciendo.

—Necesitamos otra guardameta —dice.

Algunas de las reservistas se miran desconcertadas.

—Una que sea alta.

Cuando Willy les comenta que la guardameta pasa por una situación imprevista, más de la mitad de la banca no entiende el eufemismo menstrual y hemorrágico. Tú sí, porque mamá Sinusitis te ha explicado mediante diagramas ciertos aspectos de la condición humana.

Un tordo cerca de la portería picotea la tierra en busca de gusanos. De la avenida aledaña al campo llega el zumbido de los motores de los coches y motocicletas, destellantes a esa hora en que la tarde se derrite antes de apagarse totalmente hasta la próxima reconexión.

Después de rumiarlo unos segundos, Willy posa su mirada negra y te elige entre todas las niñas amilanadas: aduce que eres la más espigada, que cuentas con las agallas o huevos suficientes para pararte bajo el travesaño sin ser amedrentada por las rivales, cuyo aspecto ligeramente troglodita es un poco descorazonador.

Al cruzarte, la guardameta te propina una mirada cargada de un agradecimiento penoso. No hay intercambio de palabras, todo es mensaje implícito, lenguaje corporal. La guardameta te da una nalgada.

Los guantes te quedan grandes y están húmedos, y se sienten como deben de sentirse las entrañas de una bestia. Una especie de calor inusitado te golpea, una oleada diferente a la sensación gelatinosa del mundo que te orilla a colocarte más aerosol Axe que el recomendado por tu madre (desde que sufriste las quemaduras). A los pocos segundos de pararte en la portería te parece que la masa gregaria en las gradas te escudriña, y posa sobre tu cuerpo con chipotes una suerte de tercer ojo metafísico y radiográfico.

Lo haces por Piernaschulas y tal vez también por tu madre, Sinusitis, para que vea que los engranajes de la vida siguen girando, incluso sola, sin un marido en el que apoyarse tanto. Acá sigue la vida.

Al colocarte bajo el travesaño, recuerdas a tu padre. Su recuerdo se siente como una aguja hipodérmica. Un migrante, como tantos migrantes que se hallan perdidos en el mapa inmenso del país del norte. Pero tu padre, el Selenita, les telefona de vez en cuando, por lo tanto, no está del todo perdido, su ausencia te habla con una clase de voz lejana y palpable, y por lo tanto más dolorosa.

Un airecillo caliente galopa a ratos sobre la cancha. La surada le saca ruido a las cosas, a la basura acumulada en los rombos verdes de la reja ciclónica, desde donde caras morenas las miran.

Te enfocas en el momento, juntando oxígeno, midiendo los átomos a tu alrededor, con los ojos cerrados o abiertos pero a otra realidad que vienes descubriendo de un tiempo a la fecha. Cuentas la respiración, los latidos cardiacos con intervalos cada vez más cortos en tu pecho. A la escuadra no le ha ido muy bien este año, lo tienes demasiado presente (eres consciente de eso, demasiado, casi como el condenado que siente la soga). Un par de empates, tres derrotas inesperadas y una sola victoria pírrica contra un colegio de monjas, colegio con ciertos alumnos prófugos después de haber abusado sexualmente de una compañera. Algunos padres de familia culpan de las derrotas a Willy, que siempre se pasea con su sempiterno cigarro; los padres menos comprometidos o interesados no se enteran o no les importa el vaivén azaroso del binomio impostor, victoria/derrota, dos caras de la misma moneda. ¿Eran la mala defensa o la salida de jugadoras vitales las que habían impreso el golpe de gracia al equipo? ¿Impacta la ausencia de tu padre, el Selenita, ausencia que crece y que de manera misteriosa te permea y, por extensión, permea el aura entero de la escuadra?

Regresas a la cancha, a esa supuesta realidad objetiva, y te dan ganas de diluirte ante tantos ojos esclerotizados de los alrededores, que el campo te acoja, volverte un avestruz, esconder la cabeza bajo la tierra caliente.

Los reflectores se encienden de manera automática. Forman vigas de luz paralelepípeda. El campo lleno de sombras crecientes se te figura hostil. Te sientes vulnerada, sin las pantorrillas superdesarrolladas de tu amiga. No está Piernaschulas para protegerte, tampoco estás arropada por las tácticas de tu padre, el Selenita, desde el otro lado de la reja ciclónica (palabras que, hace años, te ayudaban a sortear la novatez de los partidos iniciales).

El silbato truena una vez más, después de marcar una falta. Algo se desgarra más allá del campo enrejado y de los curiosos, mirones aburridos por la escasa actividad, por la ausencia de sangre que mantenga afilada su atención (porque ya nadie sabe aburrirse y estar aburrido: a la aburrición se le huye, como si fuera una especie de peste bubónica).

Los tordos vuelan en busca de almendros, producen gorjeos ligeramente análogos a los de un manicomio.

A veces escuchas esas mismas voces en la cabeza. Y al oír las te das una bofetada.

Aprietas los guantes y mides el espacio que te separa de los postes descarapelados (el espacio, en una hipérbole momentánea, te parece casi tan inmenso como la ruta que debe de haber recorrido tu padre, el Selenita, pero no seas dramática). El espacio se puede palpar, y ese aparente vacío no es vacío, todo está habitado por una sustancia caliente, como el aliento de un briago. ¿Por qué se fue y para qué? ¿Se fue en busca de qué? ¿Un peregrinaje a La Meca económica? ¿Qué habría sido de ti en caso de seguir sus pasos? ¿Vislumbras las arborescencias de esa otra vida factible en los Estados Unidos, más allá de la frontera? ¿Ves la intrincada superautopista de las posibilidades? ¿Te sofocas? ¿Necesitas otra bofetada?

Mientras meditas todo esto, te sorprendes de que tu sombra sobre el césped tenga un ligero aspecto arácnido (nunca te habías visto así y te preguntas si aquella epifanía es un símbolo de algo).

Las compañeras batallan en la delantera, con aquellos chongos de coliflor yendo y viniendo. Ves un semillero de manchas, corriendo como cúmulos arrítmicos. Vas a necesitar anteojos.

El equipo contrario se defiende más metódicamente y aprovecha un contraataque. El esférico flota hasta tu zona, parece detenerse en

el aire, en cámara lenta, por cosa de algunos segundos. Casi parece que el caucho inhalara y exhalara, bebiera del calor atmosférico de la cancha.

Una jugadora con insinuación de bigote acorta la distancia hacia ti: la constitución de la delantera rival es ligeramente andrógina. Cruza la media luna, ella y otra rival. Atrás quedan cuerpos sudoríparos menos veloces, menos musculados (aunque nada como Piernaschulas, quien tiene unas extremidades hermosas, siempre enfundadas en licras de gatitos o mezcilla de colores poco habituales, como salmón o tórtola).

El balón vuelve a flotar en el cielo, como una extraña ave esférica, casi natural e incorruptible, y, aunque no estás segura, sospechas que observas toda la escena con la boca abierta.

¿Cómo será viajar a Estados Unidos en avión y no por carretera, o sobre el techo de un tren, en compañía de hordas centroamericanas?

¿Qué habría allá, en aquel país del que tanto cacarean, para que valga la pena dejarlas a ti y a tu madre Sinusitis y arriesgar la vida? (Te preguntas cuánto vale el dólar, es decir, el precio real, acaso inmensurable por ciertos estándares macroeconómicos: piensas en la conversión de la sangre, el tipo de cambio, cuestiones imponderables).

La delantera rival pateo la pelota con una fuerza inesperada, fuerza procedente de su nueva nubilidad en ascenso.

Cuando regresas a la cancha, el esférico reposa en la tierra, dentro de tu propia portería y la de todo tu equipo.

¿Y qué estaría haciendo tu padre mientras te dejas anotar un gol? Aprender inglés con una vikinga gringa no, porque es malísimo y no pasa de las conjugaciones verbales más simples. ¿Tendrá una nueva familia? ¿Habrá otra tú viajando en autobús, una *Doppelgänger* chicana al norte de la frontera? Todo es posible.

La banca rival festeja. Las jugadoras aplauden de manera moderada, algunos espectadores con caras de tragedia ática se cubren del sol en descenso: los pocos que aplauden lo hacen por inercia: realmente están desconectados.

¿Qué pensarán de ti después del gol las compañeras del club Capablanca de Ajedrez? ¿La organización de yudocas? ¿Los hermanos-maestros religiosos? ¿Y en el caso hipotético de que te mandaran a Dirección, a la oficina con olor a naftalina, del mandamás, hermano J. J. Sardá, hombre con tupé y con una constelación de lunares en la frente que recuerda vagamente a la constelación de Casiopea?

El lunes, toda la escuela hablará de su derrota, de tu culpa bajo los postes; pero exageras, porque a nadie le importan las tribulaciones adolescentes de la escuadra femenil de fútbol, ni siquiera a la misma parentela, desperdigada abúlicamente en el graderío, algunos hipnotizados por la tecnología telefónica que hipnotiza como ciertos ofidios.

¿Y Piernaschulas?

¿Y Sinusitis, una madre de arrugas recientes que permanece impertérrita ante la partida del esposo? ¿Y tu padre, el Selenita, que aparece en la cancha como una suerte de fantasma etéreo pero más real que los fantasmas de los videos en internet?

Una voz gruesa aúlla desde las gradas a tu izquierda. La voz no te llama a ti, se dirige a una de las defensas de tu propia escuadra, la fatigada Carla con caderas similares a un microondas (de la que ya te habías olvidado). A juzgar por el enorme parecido del energúmeno, debe de tratarse del padre de la susodicha.

Buscas en las gradas, pero Sinusitis ni siquiera se percató del gol: posee una antiexpresión a medida que mira un nuevo espectacular de colchones ergonómicos, irguiéndose más allá del campo de juego y la reja ciclónica.

—Ya te dije que no salgas del perímetro. Te están rompiendo la cadera.

Tu padre, el Selenita, jamás te pondría en evidencia de una manera tan canallesca (partió a Estados Unidos a los pocos días de tu octavo cumpleaños, sí, pero estabas mejor preparada, todo era más sencillo entonces, porque tu cuerpo, ahora lleno de bulbos estorbosos, te respondía a cabalidad).

—¿Para qué sirven tus clases de cardio? —grita el energúmeno a tu izquierda.

Es raro estar ahí parada, sin que escuches la voz aflautada de papá apoyándote desde la reja: en su lugar tienes a este simio que manotea y que parece a punto de sufrir alguna especie de apoplejía deportiva.

—¿Vas a dejar que te gane esa enana? Ni siquiera trae espinilleras, coño.

Ser abyecto nada parecido a tu progenitor (y, sin embargo, el Selenita no está, o tal vez sí está presente, en una especie de estado cuántico entre la carne y lo otro).

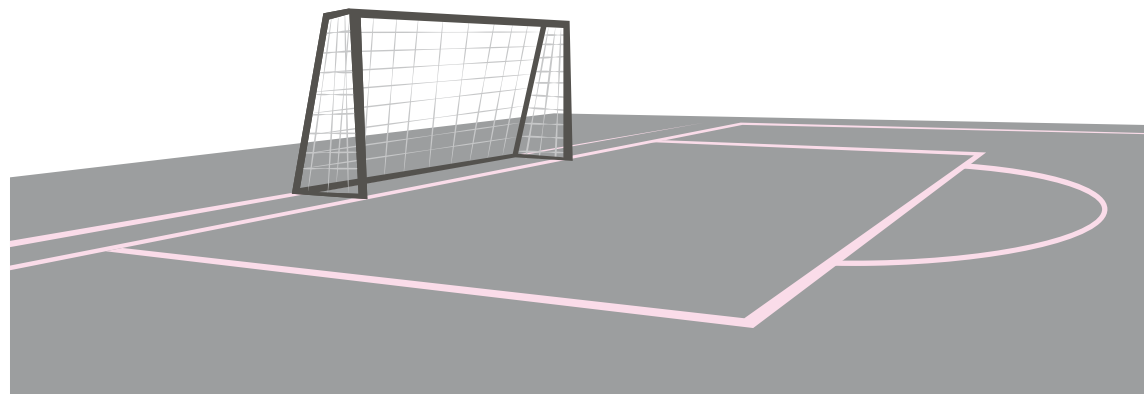
El campo de juego te parece contener demasiada información; sufres una sobredosis. La cancha se te figura un teatro geométrico de alegrías y decepciones; mientras tu madre ve epicúreamente anuncios

de colchones, la bilis del energúmeno se derrama trágicamente. Te das cuenta de que Willy también está distraído atendiendo una llamada telefónica, mientras Carla corre por ambas bandas, abandonando la posición habitual, espoleada por el trinchete verbal del padre (la escena penosa se alarga por más de cuarenta minutos, hasta que pita el árbitro árabe).

Pierden el partido: el saldo final no pasa de los clásicos moretones multitudinarios que se van enfriando y duelen, los ganglios linfáticos inflamados de tanto gritar, y la moral adolescente vapuleada.

Sinusitis y tú van directo al coche. Al salir del parque coinciden con el padre de Carla, a quien ahora se le ve muy feliz. Lleva a la hija de los omóplatos e incluso las saluda con un movimiento de cabeza y una sonrisa de chacal (el pelo hirsuto en el pecho que sobresale de su camisa de cuello cubano te parece asqueroso, incluso te dan ganas de depilárselo con una navaja bien afilada).

En el trayecto a casa hablas apenas de manera monosilábica, acaso por el resabio amargo de la decepción en la boca, acaso porque cualquier palabra que emerja saldrá envenenada. Le pides a Sinusitis pasar a un McDonald's porque necesitas proteínas y carbohidratos que te alcen el ánimo. Mañana le contarás todo a Piernaschulas, compañera de extremidades exquisitas, dignas de devoción: la adoras y no es exagerado: incluso con todo y su gripe falsa, incluso la primera vez que llevó *short* al entrenamiento y viste una cicatriz producto de la quemadura del escape de un coche, cicatriz ligeramente maquillada. El lunes le contarás todo a Piernaschulas, en el receso, bajo otro tipo de miradas. Tal vez le confieses las dudas que experimentaste en el campo de juego. Tal vez le preguntes si no cree que estás loca por tu conciencia, por tomarte todo tan a pecho, y por *todo* te refieres a esto que se expande aquí: la vida ●





# La oración más amarga

GIORGIO LAVEZZARO

**ESCRIBO ESTO** con la esperanza de no perder la cordura.

Conocí a Eufemio Ron Hartar cuando intentaba hacer un texto en torno al poemario de Efraín Huerta *La rosa primitiva*. Hartar me contactó por un amigo mutuo, a quien conoció hace al menos cuarenta años: Romo. Hacía algunas semanas que, por coincidencia, Romo me había llamado para saludar; recordé que él había conocido a Efraín Huerta y pensé que podía ayudarme. Le hice llegar un ensayo inédito de Manolo Mugica acerca de una posible interpretación del poemario sobre el que quería basar mi texto.<sup>1</sup> Sin consultarme, Romo le pasó mi contacto a Eufemio y éste se comunicó conmigo algunas semanas después. Romo me comentó luego, cuando le pregunté el motivo de su gesto, que Eufemio R. Hartar era un amigo suyo interesado en la literatura y particularmente en Efraín Huerta. Hartar refirió que tenía algunas notas que podrían servir para mi trabajo, pues había conocido de cerca a Efraín Huerta y a Blanca Estela Pavón. Propuso que nos encontráramos en el café La Habana.

Desde entonces esa conversación no se quita de mi mente.

Cuando arribó me sorprendí por su estatura, pero mucho más por sus dimensiones corporales; era sumamente obeso y, a pesar de contar con más de ochenta años, su piel no parecía colgar de ningún sitio, como si la grasa debajo de la dermis hiciera que ésta se estirara. «Tu

---

<sup>1</sup> El ensayo en cuestión ofrece una exégesis posible sobre el poemario y la coincidencia con la muerte de la actriz de cine Blanca Estela Pavón, donde, a través de los elementos que se repiten en el poema y las figuras recurrentes, se trata de decodificar el poemario como una elegía en torno a la muerte de Blanca Estela.

trabajo va bien», me dijo, «pero necesitas saber algunas cosas sobre Efraín Huerta y su relación con Blanca Estela, antes de que esto se publique: ellos jamás tuvieron una relación amorosa». Quise interrumpirlo y decirle de dónde provenían las ideas del ensayo inédito, pero parecía no escuchar nada de lo que yo decía. Era como si fuere una máquina o un autómatas. Quedé hipnotizado por la hermenéutica que ofrecía y resolví escucharlo. Había algo en su voz que me parecía muy familiar. Saqué una pluma y comencé a garrapatear en mi cuaderno algunos fragmentos de la conversación y, sin que me viera, coloqué una grabadora bajo la mesa.

En su exégesis de *La rosa primitiva*, Hartar ofreció una conexión de varios poemarios de Huerta que sugerían un romance entre Blanca Estela y Efraín Huerta que, al mismo tiempo, se esforzó siempre por negar. Los libros en cuestión son *Estrella en lo alto* (1956), *Para gozar tu paz* (1957) y *La rosa primitiva* (1950), al que se refería como *La elegía del aire* y del que, según dijo, tenía la edición original —que incluía dos poemas que no estaban en la versión final: «Los nombres del alba» y «Despunte de la aurora». Además, para mi deleite numérico-obsesivo, me ofreció una relación de elementos que se repetían en forma simétrica: nueve figuras que aparecían insistentemente nueve veces (las tardes, las estatuas, el verbo *ser*, el sueño, el clavel, la rosa, la noche y el aire que, según él, representaba tanto a Efraín como a Blanca y que, por ello, aparecía dieciocho veces, esto es, dos veces nueve). Como ejemplo me dio estos versos: «El sueño de la tarde en que la luz brilla más alto, / el sueño nocturno en que tu seda se despierta, / el sueño mínimo en que el botón de rosa sobrevive, / el sueño del aire derramado en las pupilas, / el sueño del sueño, / el sueño virgen en que aún no nacemos, / el sueño perdido que se gana con insomnio, / el sueño, en fin, en que la tarde erige su recinto más legítimo»; nueve veces sueños que pertenecen al poema inédito «Los nombres del alba».

Fue por ello que logró captar mi atención sobre sus explicaciones en torno a los poemarios de Huerta, la clave para sostener su interpretación parecía estar en los poemas inéditos. En el primero, «Los nombres del alba», Huerta usaba varias derivaciones del nombre Blanca Estela como Alba, Estrella, Estela de luz y, más separado de su nombre, Rosa. Decía que ésa era la razón del título *La rosa primitiva* y también el motivo de la supresión de este poema en su versión final: era el único en el que el bardo escribía: «Blanca, amor para el poema» o, más abajo,

«Estela de luz que guía al poeta», donde podía malinterpretarse un idilio entre ellos.

En el otro poema inédito, «Despunte de la aurora», según Eufemio, Huerta hace una súplica al cielo: «que la luz encuentre la vida en el firmamento, / que se desparrame por el día, / que la muerte no sea una sombra, / sino claridad volcada, / que el nacimiento de la mañana sean sus ojos verdes, / anegados de sí, / que la luz se desborde y cubra todas las auroras». Un ruego que contiene la fe más áspera, la del ateo que conversa con Dios. Además, en la misma lógica numérica del novenario, en este mismo poema aparecen nueve «flores» que contrastan con las nueve menciones de «muertes» y dieciocho «aires» que están en «La elegía del aire»; según su exégesis, la flor para ella, la muerte para él y los aires para los dos, de ahí que fueran dos veces nueve: «flor del ocaso, / flor de tierna furia, / flor que se agosta y reverbera, [...] florecer de muerte, / hasta las últimas espinas [...] muerte de aire y llamarada, / combustión de ascenso [...] muerte que ya no es muerte sino aire». Vitalidad, fenecimiento y aliento que se funden en los versos. Alucinante. Otra de las cosas que se quedó grabada en mí es que Eufemio sostenía que las nueve menciones a las estatuas eran como fotografías de una película que Blanca Estela no filmó.

Luego continuó con versos de *Estrella en alto* en los que, según él, se podían encontrar ecos y conexiones del poemario de 1950. Versos como «El misterio del aire, el más puro misterio / va a decir su palabra de consuelo, a dar su lento llanto, / su rumor de alas blancas»; o «Hoy te sueño, / amante: / estrella en alto, huella / de una violeta lenta»; o «Rosa blanca: viviste puramente, / como apasionada y cansada frialdad, / como alba derrotista»; o «Rosa blanca: has dejado mis ojos y mis manos / como viento aserrado», con los que seguía convincentemente su interpretación pues, además, este poemario contenía nueve poemas que se ligaban con Blanca Estela —y en los que se consolidaba la visión de la mujer-flor, *florecita*, como le decían en el cine, razón por la que luego Huerta la nombrara Rosa.

Por último, Hartar ofreció una conexión con *Para gozar tu paz*, donde, de acuerdo a su explicación, el bardo al fin asimila la muerte de Blanca Estela y cierra el ciclo de novenarios. Versos como «el viento agita las altas hierbas [...] como el aire de junio en la colina / mueve la dulce sombra de la nube», o «sólo cuando / la hora ha llegado, y tú, / joven de rosas y jazmines, / miras al horizonte del deseo / y dejas que

el tesoro de seda y maravilla / sea la noche en mis manos», o «una medalla de aire, / palpitante, como el fuego / de una lágrima viva», o también «y digo adiós a la violencia / para gozar tu paz, / tu dulce, tu gloriosa geografía, / por siempre detenido, / por siempre enamorado», daban, según él, el tono de aceptación a la muerte de Blanca Estela seis años después.

Cuando quise decirle que su interpretación parecía sugerir aún más un posible romance, Eufemio se alteró gritando y diciendo que no entendía nada. Salió rápido y sólo dejó sobre la mesa el volumen mínimo de *La elegía del aire* que sostuve por primera vez ahí, unos días antes de que la locura comenzara. Desconcertado por el encuentro, regresé a casa, cerca de la media noche. No me di cuenta en qué momento oscureció. Llegué harto por la fatiga de garrapatear apuntes que no sabía si servirían de algo y boté el libro encima de un librero de la sala.

A la mañana siguiente, resolví llamarle a Romo para preguntarle sobre Eufemio R. Hartar y su extraño comportamiento de la tarde anterior. Romo atendió mi llamado una semana después —se me notificó que llevaba algunos días en Cuba y que regresaría entrando el próximo mes, a casi seis días de que le dejara recado. Me saludó efusivo: «¡Qué milagro! ¿Cuánto hace que no hablamos, cinco años?». Pensé que se burlaba de mí, porque esas mismas palabras había usado yo cuando conversamos al teléfono apenas dos semanas antes. «Deja de ser sarcástico, necesito consultarte algo que se relaciona con tu amigo, ese viejo gordo que me enjaretaste so pretexto de que, te cito, “te servirá mucho para tu ensayo”».

Al principio, cuando me preguntó de qué hablaba, insistí en que dejara las bromas y me informara en serio algunas cosas sobre Eufemio R. Hartar, si era confiable, si había conocido a Huerta o a Pavón. Cuando me percaté de que su desconcierto era real, le pedí que me esperara al teléfono mientras buscaba los correos que habíamos intercambiado él y yo. Al no encontrarlos rápidamente, le dije que luego le devolvía la llamada. No estaban en ninguna de mis cuentas. El último correo que le había escrito tenía fecha, exactamente, de hacía cinco años. Volví a llamarle y me confirmó que tenía más de un mes en Cuba y mucho más tiempo de no saber de mí. Al escucharme consternado me preguntó si estaba bien, pero no alcancé a contestarle porque, mientras caminaba de vuelta a mi habitación, tropecé con un libro y, al caer, se cortó la llamada. El libro con el que caí fue *La rosa primitiva* de Huerta, la

versión de 1950. Corrí al librero para buscar la «edición original» que había botado allí, pero no estaba. Sólo entonces reparé en que yo no tenía una copia del libro original, que había adquirido sólo unas fotocopias donde venían algunos poemarios de Huerta. De regreso al cuarto iba hojeando el volumen con siete poemas, pensando cómo había llegado hasta mi casa y cómo, más extrañamente aún, había terminado en el suelo. Mi gata pasó entre mis piernas e inmediatamente pensé que ella era la responsable de la caída; luego me tranquilicé cuando recordé que había adquirido más de doscientos ejemplares sin revisar muy detenidamente los títulos y autores. Casi había olvidado lo peor: el des concierto de Romo, mi encuentro con Hartar.

Resolví, para calmarme, pensar que había soñado el encuentro. Volteé y vi mi morral donde lo había dejado cuando llegué aquella noche. Saqué mi cuaderno y empecé a sudar frío: ahí estaban las notas. Para tratar de sosegarme, me quedé en la sala para revisar el poemario de Huerta y buscar en los versos la exégesis que me ofreció Hartar, convencido de que encontraría una explicación racional. Primero tomé *La rosa primitiva* y comparé los datos que tenía escritos. Comencé a decepcionarme. La repetición del nueve no figuraba como yo tenía escrito en mis notas. Para empezar, las menciones de la tarde no eran nueve sino once. Luego el aire se repite diecinueve ocasiones, no dieciocho. Igualmente, el verbo *ser* en primera persona ocurre en once momentos. La rosa, el clavel y la noche sí se repiten nueve veces, pero no parecen funcionar como un patrón debido a la disposición de las anáforas. El sueño y la muerte suceden dispersos en todos los poemas —seis veces el primero, diez la segunda—; las menciones a estatuas no parecen aludir a nada en concreto, si bien figuran a lo largo del poemario en siete ocasiones. Confundido, volví sobre mis notas y encontré una posible clave: la supresión de los dos poemas de la versión final. Supuse entonces que, de ser cierta la hermenéutica de Hartar, los elementos estarían en el impreso original, que quizá habría más cambios. Busqué *La elegía del aire* (terminé yo mismo llamándolo así para distinguirlo del poemario de imprenta) en el resto de los librereros de la sala, pero no lo encontré. Asumí que podría encontrarlo en un librero del cuarto. Cuando entré solté el libro que llevaba en la mano. Vi, encima de mi cama, el ejemplar de autor de *La elegía del aire*. Tomé ambos libros para compararlos y la angustia creció: el poemario estaba hecho de viento, no contenía ningún poema impreso, eran solamente hojas blancas •

# Caballos desbocados

MICHELLE PÉREZ-LOBO

*Las almas jamás avanzan como caballos de carroza,  
enganchados en el mismo tiro, sino más bien una detrás de  
otra, entrecruzándose en su camino, atropellándose, alejándose  
sin cesar, corriendo frenéticas como bolas de billar.*

*[...] Es extremadamente difícil establecer una armonía  
en la vida, y podríamos contar con los dedos de una mano  
el número de minutos en que dos corazones que se aman*

*han cantado al unísono.*

GUSTAVE FLAUBERT,

*La educación sentimental*

Clac clac clac clac

Los amantes trotan juntos

cada uno persiguiendo su objetivo,

acompañándose

Sus ojos siempre fijos se presienten,

intuyen que el otro anda a un lado

pero no lo tocan;

están diseñados para mirar hacia el futuro,

y el futuro puede ser el amante si

y sólo si

éste logra mantener el ritmo

La caminata inicia con brío:

*Qué emoción tenerte cerca*

*Qué fortuna fue hallarte*

*Te amo sin reservas*

Por un momento los amantes están en sincronía,

resuena en la hierba

el clac clac de sus pisadas al unísono

Las rocas se disuelven de envidia;

bailan las luces que se filtran entre el follaje;

nace el coro de los bosques

Pero la simetría es una ilusión

Sus cuerpos se encontraron nada más un instante

en ese tiempo y en ese espacio

pues cada uno fue diseñado para desear cosas distintas,

cada uno decorado con demonios,

con metas con creencias

dictadas por los astros

Clac inicia uno,

Clac clac se escucha poco después:

la respuesta viene demasiado tarde

y el desfase comienza a sedimentarse

La tierra absorbe el dolor

indiscriminadamente

Uno de los amantes frena por completo:

*Qué está sucediendo qué es ese ruido*

*desconocido*

Cla clac cla clac

El otro quiere seguir paseando,

sólo está dispuesto a bajar la velocidad

para contestar:

*Soy yo desesperado por llegar*

Y cuando el primero vuelve a arrancar

ya va demasiado tarde;

le toca alcanzar a su amado,

convencerle de ir más lento

*No hay prisa*

Tras varios días

de comunicarse a gritos

a la profunda distancia

con una cacofonía de fondo

cccclaclaclaclaclaclaccccclaclaclalacccc,

el veloz repara en los lamentos de su amante

Contra su voluntad cede

y aminora el paso:

lo hace porque recuerda

que hace mucho se prometieron cabalgar,

sortear las ramas, las rocas del paraje,

hacerlo juntos

Y el amante rezagado

lee ese gesto con la esperanza ingenua

de quien cree que lo perdido

puede recuperarse intacto

Las montañas lo saben;

las aves están atentas al drama

(uno que han oído hasta el hartazgo);

el polvo se despierta, curioso

La naturaleza se ríe:

una vez más

dos pobres caballos que se creen amarrados

por hilos dulces lazos invisibles

pierden el ritmo;  
se atropellan pero olvidan,  
cierran los ojos ante la luz  
porque no están listos para deslumbrarse con ella  
Y así seguirán eternamente,  
engañándose,  
ignorando por voluntad propia  
que su música ha muerto

Los árboles lloran  
Qué lástima volver a presenciar  
el trayecto de dos puntos  
que no se perciben desbocados  
que corren paralelos  
se pisan huyen se reencuentran se hieren de nuevo  
pensando que al final van por el mismo sendero  
Insensatos:  
no saben que cargan  
con una estrella maligna en la frente  
pues nacieron para no coincidir nunca

## GABRIELA d'Arbel

### SONORA MANCHA EN EL PIÉLAGO

Las ondas apenas se propagan,  
imagen espumeante,  
una botella vacía de réplicas.

Toda mi creencia se desliza sobre  
kilómetros de piélagos,  
arjé del cosmos.  
Se escucha una voz abismal y salina.

El sonido es evidencia de una mancha  
de galápagos que llama en lo profundo.  
Vibración reiterativa, en el sordo

espacio vital.

### SONORO EN EL FUEGO

Un temblor armónico brota.  
Puedo escuchar el magma.  
Me siento conectada al núcleo.  
Cabalgo el fuego, es murmullo,  
y apenas lo abriga el tímpano.



Todo colisiona en fricción de piedras,  
ceniza sónica irremediable,  
doy pasos al borde,  
todo es un nuevo paisaje y Catana quiere gritar.

#### SONORO POR DENTRO Y POR FUERA DE LA FISURA

Tonalidad naranja, sed, una succulenta habita la grieta. Un desierto silba desde las arterias, hay dunas sonoras, son fósforo, hikuri, magnesio. Todo comenzó con un venado que bramó en el páramo. Luego un disco ardiente liberó la luz, gira a las 5:30 a.m. Tatewari nos guía por la ruta. Se escucha un ¡track! todo es movimiento acelerado. Es difícil guiar una esfera cuando se infectan de temporal, luego las excavadoras rugen y arrancan de raíz los últimos días que se niegan a dejar la sierra.

#### SONORO COMO SI SALIERA DE UN VENDAVAL

Un monzón guarda en su vientre  
un sonido grave, reconfortante,  
el día se gasta.

No todos entienden qué significa  
la misiva.  
Se detiene el tráfico unos segundos,  
tomo aliento como si saliera de un vendaval.

Una fila de hormigas acróbatas,  
aprovechan mi aletargo,  
roban granos de azúcar y arcaísmos.

Escucho mi voz resucitar en la despensa,  
junto a latas de espárragos.  
Ahora tengo preparados los oídos  
y sin más la ligereza retorna.

# Hitchcock\*

## GUILLERMO DEL TORO

*¿Ven ustedes qué sucede si no se es un buen muchacho?*

Epitafio sugerido por Hitchcock para su propia  
lápida (un año antes de su muerte)  
en una entrevista con Gian Luigi Rondi

*Voy a matar a todos los que están en esta sala.*

EL JOKER en *La caza del Caballero Oscuro*  
(*Hunt the Dark Knight*),  
de Frank Miller, p. 21, viñeta 3

*Hay algo muy reconfortante en «el coco» que está dispuesto  
a bromear acerca de su espantosa persona.*

*Eso suaviza los temores tenues y pequeños y hace que  
la oscuridad desconocida parezca casi amistosa...*

GAHAN WILSON, *El poder del mandarín*

**NADIE PUEDE SABER** exactamente cuándo fue que Alfred Hitchcock optó por el asesinato...

...quizá cuando era niño, en una tarde soleada, a mitad de una comida familiar...

...tal vez en la escuela de jesuitas, al presenciar el severo castigo de algún compañero...

\* Introducción del libro del mismo título, publicado originalmente por la Universidad de Guadalajara en 1990 y que próximamente será reeditado.



...o sentado en su cama, sintiéndose gordo, católico y *cockney*... Nadie sabe si lo hizo llorando o sonriendo a solas o con personas cerca, a la luz del día o durante la noche...

Nadie, nadie lo sabe.

Pero todos hemos visto sus cadáveres.

Y estamos agradecidos por ello.

Además del impulso destructivo, coexiste en la noción del crimen perfecto un anhelo de creación, un impulso de artista que desea para sí mismo la elaboración, no de un crimen más, sino «el» crimen. Esta meta es evidentemente inalcanzable por el camino de la improvisación y muy similar a la que había escogido el joven regordete que llegó a las oficinas londinenses de la casa filmica Famous Players-Lasky con un impresionante portafolios de ilustraciones en el que incluía algunos bosquejos para vestuario y escenarios de *The Sorrows of Satan*, película que Adolph Zukor y Jesse L. Lasky (fundadores de la compañía) planeaban filmar por esos días. Habiéndose enterado de esto, el joven aspirante leyó con anticipación la novela que serviría de base a la cinta, para incluir en su muestrario diseños que encajaran con la historia. La precaución y el cuidado por el detalle (que serían sellos inconfundibles en su carrera) rindieron tempranos frutos: fue contratado en el acto como rotulista de medio tiempo en el departamento de diseño. El primer paso para una larga cadena de perfectos crímenes filmicos estaba dado.

Este joven llamado Alfred Joseph Hitchcock era el tercer hijo de William y Emma Hitchcock, pequeños comerciantes católicos, y había nacido un domingo 13 de agosto en el lado este de Londres. Desde muy niño fue acostumbrado al rigor, a la disciplina estricta que le imponía su padre y que dejó expuesta en la famosa anécdota narrada con sus propias palabras: «Tendría yo cuatro o cinco años cuando mi padre me envió con una nota a la estación de policía. El jefe de policía la leyó y me encerró en una celda durante cinco o diez minutos diciendo: "Esto es lo que hacemos con los niños malos..."».

Donald Spoto —y no es el único— tiene sus reservas sobre la veracidad de esta anécdota, por la tendencia de Hitchcock a inventar o adornar hechos de su vida y de sus filmes (Truffaut dice que en una de las entrevistas de Chabrol y él con Hitchcock, los «vistió» con disfraces de sacerdote y gendarme, que, falsos o no, indican bastante imaginación), pero lo cierto es que el incidente de la cárcel ha fascinado al público, a los periodistas, a los críticos y hasta a los cineastas (John Carpenter lo cita en *Asalto a la*

*comisaría del Distrito 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976). Hitchcock luchó por que no importara demasiado la veracidad de sus filmes y afirmaba que lo creado por él era siempre mejor; así que apliquemos esto a lo que decía de sí mismo y creamos la anécdota a pie juntillas.

La infancia de Hitchcock fue más bien infeliz y solitaria. Sus características físicas, su religión y su estrato social lo aislaban de la mayoría, lo volvían un ser marginal para quien la única opción era «observar» el mundo en silencio y después inventar sus propios juegos.

Derivada de estos primeros años y de su estricta educación católica en un colegio de jesuitas, el Saint Ignatius College, donde los niños recibían golpes de regla en las manos a la menor provocación, la culpabilidad encontraría más tarde su camino en todas las grandes películas del maestro: la culpabilidad del inocente (una «puesta al día» del concepto de pecado original), la inocencia del culpable (una apología del criminal). La culpa como situación necesaria para la «redención por amor» (requisito del purgatorio), la transferencia de culpa (paralela al rito de la confesión), el padecimiento resignado (muy similar al martirio de un santo) que sufren sus héroes en *Yo confieso* (*I Confess*, 1953), *Encadenados* (*Notorius*, 1946), *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927), *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), que son sólo algunas de las situaciones en que aparece la carga moral de su niñez. Insisto en la idea de «carga moral» porque me parece que si se atribuye todo el sentimiento de culpa de Hitchcock sólo al aspecto religioso, se corre el riesgo de simplificar demasiado las cosas y puede uno volverse un «calzador teórico» que juzga y encaja una obra a partir de sus propias preconcepciones, en vez de seguir la línea interpretativa que el mismo autor sugiere y que fue cambiando con él a lo largo de su carrera.





De haber sido Hitchcock un cineasta menos inteligente, la huella de su educación católica hubiera sido una vulgar reexposición de los valores cristianos. Pero el solo hecho de que en la mayoría de los casos de sacrificio o de martirio necesarios para limpiar los pecados de sus héroes sea cumplido por la figura de un Cristo muy poco idealizado, pero atractivo (el villano), carga sus cintas de un sentimiento anárquico que llega a anular el *happy ending* o la moraleja impuesta. Y si bien es cierto que en todas las *Hitchcock movies* el villano muere, es castigado o descubierto para que se restablezca el orden, nuestro sentido de ese orden (y el sentido que tenía para el héroe) queda «mancillado» de manera irreversible.

Es fácil entender entonces por qué Hitchcock vivió una vida tan ordenada y metódica: sabía que la relación y la línea divisoria entre orden y caos son extremadamente sutiles; en su formación moral y en sus cintas, la espontaneidad, el azar, el deseo de aventura y la irresponsabilidad invitan siempre al caos, como en el más moralista cuento de hadas; pensemos en *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), *Lo mejor es lo malo conocido* (*Rich and Strange*, 1932), *Matrimonio original* (*Mr. and Mrs. Smith*), o en las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 y 1956). Hitchcock supo que el caos y el orden necesitan uno del otro para existir y que la ausencia de uno de los dos es enfermiza. El orden sostenido durante largo tiempo conduce inevitablemente al caos y el caos adquiere a la larga rasgos sospechosamente predecibles, para desembocar en una especie de orden. La adolescencia de Hitchcock transcurrió sin evidencia alguna de inclinaciones artísticas, y en cuanto terminó su educación básica tuvo que ayudar a la economía familiar. Asistió a cursos, lecturas y talleres de navegación, mecánica, herrería, electricidad, torno, etcétera. Es muy probable que en ese aprendizaje surgiera su posterior habilidad para comprender la técnica cinematográfica, de la que siempre fue «más entendido que los mismos técnicos».

A la edad de quince años, tras la muerte de su padre, entra a trabajar en una oficina de la Henley's Telegraph and Cable Company, como calculista de electricidad, y más tarde es transferido al departamento de publicidad. Posiblemente, como un escape de tiempos de guerra, Hitchcock acudía frecuentemente a salas de cine y se enteraba con profundidad del trabajo de los cineastas que más le interesaban. Asistió también a cursos de historia y de arte.

Después pasó a trabajar en la Famous Players-Lasky, contratado por medio tiempo, pero antes de un año, y gracias a su rapidez y dedicación,

el contrato se transformó en uno de tiempo completo. Durante varios años se dedicó a dibujar los «títulos» para diálogos y elipsis de películas mudas y desarrolló una decisiva amistad con el cineasta George Fitzmaurice<sup>1</sup>. De él, y de esta experiencia en general, obtiene su método «americano» de trabajar.

Aprovechando cada mínima oportunidad, pasa por los puestos de director artístico, codirector y dialoguista, y causa la envidia de alguno que otro colega. El estudio aloja en esos días a Michael Balcon, que apoya espontáneamente al joven gordo y trabajador, de quien declara: «Estoy seguro de que, aunque nunca barrió el piso en Islington, hubiera estado listo y dispuesto de haber sido necesario». Más tarde Balcon compra los estudios y Hitchcock obtiene una posición cada vez más segura. Es entonces cuando conoce a la primera mujer de su vida: Alma Lucy Reville, que también trabajaba en los estudios y a quien propondría más tarde matrimonio, a bordo de un barco, durante la filmación de *The Prude's Fall* (1924); ella, mareada, contestará con un sonoro eructo.

En 1925 Hitchcock comete su primer crimen en *El jardín de la alegría* (*The Pleasure Garden*, 1927), y en diciembre de 1926 (después de obtener un rango mayor que el de ella) se casa con Alma. En 1928 nace su primera y única hija: Patricia. El matrimonio de Alfred y Alma, *La Duquesa*, como la llamaba en la intimidad, duraría toda la vida, y su relación, enfermiza o no, dependiente o no, habría de funcionar de manera extraordinaria en el ámbito profesional. Hoy en día se insiste en el hecho de que físicamente Alma —bajita, morena y hombruna— era el opuesto a las «mujeres de Hitchcock»: altas, rubias y sofisticadas, pero lo cierto es que en ella encontró *Hitch* a una consejera perfecta. David Freeman cuenta cómo Hitchcock, mientras explicaba pasajes de su nuevo guion y desarrollaba exhaustivamente (como fue siempre su costumbre) cada pequeño detalle, «como intentando mostrarle lo listo que era, [...] echaba una mirada para ver si ella sonreía». Hitchcock tomaba la palabra de Alma como si fuera un edicto: era muy extraño que la pusiera en duda y buscó su consejo en todas las etapas profesionales de su vida. De la vida familiar del Hitchcock adulto se ha dicho principalmente que fue recluida e íntima, opuesta al estándar hollywoodiense. Hitchcock fue un padre parco, pero justo y, si bien sus relaciones con Pat se distanciaron un poco después de la boda de ella

<sup>1</sup> George Fitzmaurice: realizador hollywoodiense de origen francés (1885-1940). Sus películas más recordadas: *El hijo del Caíd* (*Son of the Sheik*, 1926), con Rodolfo Valentino, y *Mata Hari* (*Mata Hari*, 1932), con Greta Garbo y Ramón Novarro (*N. del E.*).





(que Hitchcock preparó con la misma dedicación con que hacía sus filmes), es bien sabido que fue un abuelo ejemplar.

Los filmes rodados por Hitchcock durante su llamado periodo inglés han recibido mucha menos difusión de la que deberían, y tienden a ser vistos con menosprecio —aun por su autor—, cuando en realidad son tan interesantes, y a veces más, que los de su obra norteamericana, pues tratan las ideas o las situaciones con una intensidad y una pureza muy superiores a las obras que los sucedieron. Si bien es cierto que las obras del periodo inglés pueden ser vistas como planos de algunos filmes subsiguientes, eso también ocurre con algunos de los primeros de su periodo norteamericano: su autor los utilizó frecuentemente para «canibalizarse» (término inventado por Raymond Chandler), para pulir lo ya hecho y digerido y lograr la perfección técnica.

Pero existen los otros filmes, esos primeros en que todo autor vierte, como en un vómito, todas las cosas que desea expresar, sin filtros, sin autocensura. *La muchacha de Londres*, por ejemplo, que prefiero a *El enemigo de las rubias* no sólo porque me parece más compleja y subversiva, sino porque es ejemplo perfecto de esta «intensidad y pureza» del periodo inglés. Como pasa con todas las primeras obras, habrá quien encuentre *La muchacha de Londres* como *too much Hitchcock*, un tanto recargada y con detalles que van desde lo bobo (el «bigotito» que proyecta la reja sobre el labio del pintor), hasta lo sublime (el bosquejo de la mujer detrás del cuadro del bufón), pero es innegable que estamos ante una cinta tan digna de análisis como *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), tanto para sus seguidores como para sus detractores. La misoginia de la que se ha acusado frecuentemente a Hitchcock quizá no haya encontrado en toda su obra más amplia manifestación que en *La muchacha de Londres*. Todo está ahí, en el periodo inglés.



Especialmente interesantes resultan las cintas que el autor realizó en la Gaumont en colaboración con Ivor Montagu y Michael Balcon, quien lo «celaría» como una madre y resentiría más que nadie la partida de su «niño prodigio» a Norteamérica. Hay quien comete la estupidez de intentar borrar de un plumazo la importancia de toda esta época del director, alegando que la narrativa de Hitchcock, es decir, su pirotecnia, aún no estaba del todo desarrollada por la falta de recursos de la época, y que por eso su expresión filmica se veía muy limitada. Habría que poner al hidrocéfalo que dice eso el plano secuencia de la «ascensión al estudio del pintor» en *La muchacha de Londres*, o quizá la secuencia de muerte del francés en *El hombre que sabía demasiado*, o el plano del «descubrimiento del baterista en el baile» en *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1938). Todo lo anterior no borra casos en que sí es patente la falta de recursos: en *Asesinato* (*Murder!*, 1930), por ejemplo, donde hubo que ocultar a una treintena de músicos detrás del escenario para que el héroe escuchara música en la escena, o las maquetas de *El número 17* (*Number Seventeen*, 1932), que bien hechas hubieran dado una secuencia de acción para llenar de tiña a Spielberg. El periodo inglés contiene, pues, obras maestras de indispensable inclusión en la filmografía hitchcockiana, tales como *El enemigo de las rubias*, *La muchacha de Londres*, *El hombre que sabía demasiado* o *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935).

«Si emigrara a Estados Unidos, sólo trabajaría para David O. Selznick», había dicho Hitchcock en alguna ocasión. Y así fue, porque su viaje a América y el inicio de su carrera se debieron a ese productor. La relación de ambos hombres resultó difícil porque había entre ellos una constante «guerra de egos».

Hitchcock siempre fue quisquilloso ante las sugerencias de cualquier persona, «excepto las de Alma», y esa susceptibilidad truncó en dos ocasiones su colaboración con Ivor Montagu. *Hitch* no aceptaba fácilmente la intervención ajena. El megalómano Selznick estaba acostumbrado a todo lo contrario: era famoso por dictar colosales y grandilocuentes memoranda a los directores bajo su yugo, a los que «guiaba» y ofrecía sus comentarios y puntos de vista (a veces de varias páginas de extensión). Pero la relación entre ambos parece haberse sostenido por mutua conveniencia. Hitchcock necesitaba a Selznick no sólo para adaptarse al peculiar (y económicamente estricto) «sistema industrial hollywoodiense» de producción, sino también para poder darse a conocer en Estados Unidos, donde sólo se le apreciaba como el creador de pequeños *thrillers* ingleses. Anhe-



laba aprender todos los pormenores de la industria extranjera para lograr más tarde su total independencia. Selznick necesitaba de *Hitch* para conservar su prestigio como productor de primera categoría,<sup>2</sup> de la misma manera que una abarrotera prefiere exhibir sus productos más caros en el escaparate. Lo cierto es que, durante los «años Selznick», Hitchcock realizaba mejores películas cuando era «rentado» a otros estudios (RKO, 20th Century, Universal) que cuando estaba «protegido» por Selznick.

Es más o menos durante esa época cuando el director realiza sus llamados «filmes ingleses en Norteamérica», pues a pesar de encontrarse en este último país, sus historias, *sets*, actores y sentido general seguirían siendo casi del todo ingleses.

Aproximadamente a partir de *La sombra de una duda* sus filmes empiezan a ser «americanos» y su visión del mundo se vuelve más lúgubre, más escéptica, como si perder contacto con sus orígenes hubiera causado en Hitchcock un dolor mayor del que demostraba. Recordemos que Hitchcock salió de Londres durante la Segunda Guerra Mundial y que llegó a recibir por ello ataques escritos —su móvil principal para la filmación de dos cortometrajes al servicio de la causa de los Aliados en un Londres devastado fue poner sus habilidades para responder a esos ataques.

Es más fácil comprender el cambio de tono de su cine si pensamos que en un periodo relativamente corto había vivido estas experiencias de hostilidad unidas a la muerte de su madre y a la de su hermano, que se suicidó poco después, a miles de kilómetros de Estados Unidos.

Después de lograda su independencia de Selznick, Hitchcock se consagró ante el gran público con sus series de televisión: *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*) y *La hora de Alfred Hitchcock* (*The Alfred Hitchcock Hour*), cuyo éxito las mantuvo en el aire casi diez años (el tiempo promedio de un programa «exitoso» es de dos años). Junto con esas series vino el *boom* económico de Hitchcock, gracias a que él mismo produjo todos y cada uno de los episodios a través de su casa productora, Shamley Productions, ayudado por su fiel secretaria, Joan Harrison. De esta era «televisiva» es imposible olvidar las introducciones que él mismo hacía para cada programa, con aquel no menos inolvidable «Good evening...», y su silueta encajada en las suaves líneas de su autocaricatura. En esas mordaces introducciones, *Hitch* aparecía en medio de todas las situa-

<sup>2</sup> *Hitch* llega a Estados Unidos cuando Selznick ya ha triunfado con *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939).

ciones imaginables: comido por una planta carnívora, envuelto en salchichones, comprando en el supermercado, mirando por un periscopio, etcétera, como en un rápido resumen del tono humorístico de sus filmes: mostrar a un hombre común, burgués y tranquilo, metido en una extraña situación. Durante sus intervenciones se burlaba de todo sin excepción y se ensañaba especialmente con el patrocinador y sus cortes comerciales, pero lo hacía con tal gracia que el resultado le era favorable. John McCarthy cita estos diálogos de algunas introducciones de Hitchcock al corte comercial:

HITCHCOCK (*sosteniendo una gaita*): Y ahora unas palabras de un amigo que desea que comprendan ustedes su producto para que pueda seguir haciendo viajes a su lindo, lindo banco.

HITCHCOCK: Nuestra historia de hoy es una mezcla de medicina y misterio. Vendrá después de este minuto de anestésico...

HITCHCOCK (*haciendo su cama*): Me enteré de que mi pesadilla era un comercial...

Siempre hablaba con la cara seria y la voz pausada, que hacían más extremo el contraste. Esa técnica sería después extendida a los *trailers* o avances de publicidad de sus películas. Ya es famoso un extenso *trailer* suyo en el que presenta el hotel y la casa de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) con humor a la vez refinado y grotesco, o el *trailer* de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), donde come un ave rostizada, o el de *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), donde no sólo flota en el Támesis (lo sustituyó en ese trance el muñeco que originalmente deseaba para hacer su ritual aparición fugaz), sino que sigue la ruta de los crímenes hasta descubrir que han estrangulado a una mujer con su corbata. Durante su paso por la televisión dirigió él mismo casi una veintena de episodios, entre los que se encuentran maravillosos ejercicios de humor negro y de pericia narrativa como *El caso del señor Pelham* (*The Case of Mr. Pelham*, 1955), *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*, 1958) o *¡Bang! Estás muerto* (*Bang! You're Dead*, 1961), donde se encuentra la base humorística de *Pero... ¿quién mató a Harry?* (*The Trouble With Harry*, 1955). Es entonces cuando dirige y descubre actores que actuarán más tarde en sus películas o simplemente se permite el lujo de utilizar a algunos de sus actores secundarios favoritos. Por las series televisivas de



*Hitch* vemos desfilar a John Williams, *sir* Cedric Hardwicke, Barbara Bel Geddes, Vera Miles, etcétera, y es un placer de *trivia* ver a Vincent Price dirigido por Hitchcock, que en estos filmes cortos ensaya y pule su narrativa hasta llegar a ser el «director más rápido y económico de la serie», como para sentar precedentes (recordemos que también era productor) en caso de que alguien se «colgara» durante el rodaje de algún episodio.

Lo importante es que este ensayo de economía le permite rodar *Psicosis* dentro de un esquema de producción verdaderamente ridículo para el estándar hollywoodiense (en esta cinta prescinde ya de los servicios de Robert Burks, su «fotógrafo de cabecera», por considerarlo «demasiado lento», y lo sustituye por uno de televisión). También es importante señalar que gracias a ese *boom* televisivo se fundan la revista y la serie de antologías que llevaron su nombre (aun cuando casi nunca intervino en la edición real de las mismas) y que crean en conjunto una imagen o «sello de garantía» hitchcockiano para la mayoría del público, volviéndolo un autor tan confiable como su completo opuesto Walt Disney. Según Stephen King, la gente llega a decir: «Mira, un producto de cierto autor» como si identificara la marca de un café: no saben qué contiene, pero saben que obtendrán un sabor particular.

Es sintomático notar que a partir de esa época (mediados de los cincuenta) es cuando hace un ritual indispensable de su aparición en sus películas, hasta que la costumbre se vuelve, según él mismo decía, «algo engorroso». Las series televisivas de Hitchcock dieron también la alternativa a directores y actores que hoy en día se consideran grandes. John McCarty cita los casos de Robert Altman, William Friedkin, Sidney Pollack, Arthur Miller, Stuart Rosenberg, Lewis Teague, como directores, y como actores noveles a Charles Bronson, Walter Matthau, Burt Reynolds, James Caan, Robert Redford, Steve McQueen, Robert Duvall, Katherine Ross, Joanne Woodward y Gena Rowlands.

Paralelamente, Hitchcock es «descubierto» por la crítica francesa; hacia finales de los cincuenta, Claude Chabrol y Eric Rohmer escriben el primer libro de análisis «serio» de su obra. Aunque más intuitivo que formal, este libro es un trabajo capital para el entendimiento de Hitchcock. André Bazin, Truffaut, Godard, Douchet, Domarchi y otros se dedican a dar a su obra amplios espacios (y un número especial) en *Cahiers du Cinéma*, cuya importancia mundial era en aquella época preponderante. La crítica francesa sistematiza su obra y sus temas y es el camino para dos de los libros más importantes sobre este autor: *El cine según Hitchcock*, de

François Truffaut, y el iluminador *El cine de Hitchcock*, de Robin Wood, por los que comprendemos sus métodos de trabajo, su orientación de la imagen como medio principal del cine, su visión profesional y sus constantes... ¡Ah, las constantes! Los franceses, en medio de un montón de adjetivos y de construcciones intelectuales (muchas de ellas no han resistido el paso de los años) sobre la obra del cineasta, nos dejaron un limpio catálogo de «constantes» que se ha venido complementando con el paso de los años; así pues, podemos entender más a Hitchcock a través de su uso de los espejos, las escaleras (como símbolo de encuentro, de ascenso, descenso, principio y final), las esposas, las fiestas, las mujeres rubias (frías por fuera, pero unas fieras en «la parte trasera de un taxi»), las aves, las joyas, el veneno, los vasos, los monumentos y símbolos nacionales, el estrangulamiento, los disfraces, la comida y bebida, etcétera, y de su preocupación acerca de los villanos, el orden y el caos, la culpa, el equilibrio (en el sentido físico y existencial), el crimen, el desplazamiento geográfico (viaje) como metáfora de un viaje interior, el valor terapéutico del caos, la sombría imagen materna (durante su época inglesa la figura materna es ausente o positiva, pero a partir de la muerte de su madre se vuelve terrible), la pareja, las apariencias, etcétera, etcétera.

Hitchcock nos ha dejado además testimonio de sus ideas sobre los actores («son como ganado») y de sus «métodos de terror» (para causarles inseguridad y hacerlos sentirse torpes, ineficaces y humildes). Todo esto, según Hitchcock, «sensibilizaba» al actor sin que éste lo supiera, en sus tratos más profundos de su personalidad, y le permitía interpretar su papel con el matiz de su propia crisis interna, además de un largo inventario de sus despiadadas bromas en el *set* (la más famosa es la de cuando enca-





denó a un *staff* durante una noche después de darle a beber un fuerte laxante).

La coincidencia de los «descubrimientos» de que fue objeto en dos continentes (*Cahiers* en Europa y la televisión en Estados Unidos, y la difusión que de ellos resultó), afirmó decisivamente la imagen de Hitchcock ante diferentes públicos y lo convirtió en una de las figuras más importantes del mundo del cine. Alfred Hitchcock se volvió desde entonces un asunto de dominio público, integrado al lenguaje común y la vida cotidiana y más aún desde que las series de televisión han vuelto a ser producidas utilizando el material original en las introducciones de cada episodio, aunque «colorizadas» por ordenador, para ajustarlas a los nuevos episodios y evitar la confusión con los antiguos —¡que casi nunca han estado fuera del aire! Su voz y su figura han sido usados en las caricaturas de la Warner Brothers, o de Hanna-Barbera, y en cómics, en películas B y hasta en anuarios escolares («Si no hubiera nacido, lo hubiera inventado Hitchcock»).

*Hitch* (apodo que él mismo se creó y promovió, pues odiaba que le llamaran *Alfie* o *Cockie*) siempre afirmó que su mejor caricatura era la que él mismo dibujaba con unas cuantas líneas y que se hizo famosa como logotipo del producto que representaba al «mago del suspenso». Tanto ese apodo como la caricatura pretendían simplificar una personalidad y una obra artística intrincadas y convulsas, quizá, en parte, por estrategia publicitaria, pero no resulta aventurado suponer que además de ese deseo de «empaquetar» limpiamente a Hitchcock, como un producto identificable, haya existido de parte del autor un deseo de control de su imagen pública (e incluso artística) con la simple intención de que el público y los críticos lo dejaran en paz: «No tengo importancia, en realidad soy más bien algo acabado en mí mismo», parecía querer decir. Es como la súplica de un animal asustado al científico que desea estudiarlo, un acto empapado de miedo.

Esa imagen impecable que Hitchcock siempre trató de proyectar se reflejaba en su vestir: su ajuar era invariablemente un traje negro con corbata, aun en los días más ardientes del verano. Pero... cuidaba siempre de dejar fuera de lugar el lado izquierdo del cuello de su camisa. Siempre torcido. Claro indicador de que, en medio de tanta perfección, algo extraño debía de estar pasando.

El «periodo americano» del director es una era rica y plena, de frutos maduros, como su serie integrada por *Sospecha*, *La sombra de una duda* y *Encadenados*, que exploran el tema de la responsabilidad, la confianza, la traición y la culpa, y obras maestras como *Vértigo* (*De entre los muer-*

*tos*) (*Vertigo*, 1958) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), o el divertimento supremo de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), cintas que forman parte de su «ciclo catalizador» y que, en pocos años, hacen culminar su evolución de contenido y de forma.

Pero lo más importante de su estancia en Estados Unidos, además de sus cintas (que discutiremos con detalle en la filmografía), es la difusión que encuentra su obra y la influencia que ejerce en el cine de muchos otros directores: John Carpenter, Robert Aldrich, William Castle, Brian de Palma, Richard Franklin, Joel Rubin, Arthur Hiller, Alfred P. Sole (Canadá), Steven Spielberg y David Lynch, por nombrar algunos. Todos ellos (igual que Truffaut o Chabrol) han caído bajo su embrujo y jugado alguna vez a seguir los pasos del maestro con mayor o menor frecuencia y éxito. Es a través de ellos que podemos darnos una idea de lo que es y lo que no es esencial en Hitchcock.

David Lynch emula en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) el tan elocuente malestar que reina en el típico pueblito norteamericano al más puro estilo Grant Wood, influenciado quizás por *Hitch* en *La sombra de una duda* o en *Psicosis*. Con igual fortuna, dentro de la misma línea, corre Joel Rubin con *El padrastro* (*Stepfather*, 1987) —cubetazo de ácido para el *american way of life*—, y Hiller (*Silver Streak*, 1976) y Sole nos entregan sus propios tributos a la herencia de Hitchcock muy bien elaborados, pero únicos en sus carreras. Vale la pena destacar la excelente *Alicia, dulce Alicia* (*Communion*, 1976), de Sole, una amarga y cinica reflexión sobre el mundo infantil estupendamente llevada (además, chamuscan a Brooke Shields, ¿puede alguien pedir más?). Chabrol y Truffaut han adaptado las reglas del maestro a sus propios universos filmicos, comprendiendo que la base del suspense (entendido como el interés extremo del espectador en un asunto que se presenta) se sustenta en personajes sólidos e interesantes (aun si son cotidianos), entre los que se genera un melodrama de verdadero peso ético y moral, como siempre ocurre en Hitchcock. Carecen de ese peso las creaciones de Richard Franklin, las de Brian de Palma o las de Spielberg, a pesar de su envidiable uso de recursos narrativos. De Palma ha optado por hacer de sus personajes —víctimas y victimarios— simples cifras, piezas de ajedrez cada vez más carentes de matiz, ha transformado sus cintas en vehículos para el lucimiento personal. Veamos si no el papel que juegan los «villanos» en sus trabajos más recientes. No son de ninguna manera figuras con las que podamos tener un acercamiento humano. Michael Caine o el *driller killer* de *Doble de cuerpo* (*Body Double*,



1984) son el cascarón vacío de Norman Bates o Bob Rusk, un pretexto con arma. También ilustra los *hommages* hitchcockianos el hecho de que De Palma haya filmado en *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980) la cantante seducción de la rubia Angie Dickinson en la parte trasera de un taxi como una suerte de *trivia test* vacío de sentido.

Para hablar de Spielberg, vale la pena relatar su primer encuentro con Hitchcock. El joven director se hallaba en la Universal, mientras Hitchcock rodaba en uno de sus *sets*. Entusiasmado, Spielberg se preparó para conocer a su ídolo y se encaminó al plató. Ahí estaba Hitchcock, sentado de espaldas. Spielberg lo observó un momento y el hombre ni siquiera volvió la cabeza, pero con un suave ademán llamó a uno de sus asistentes para murmurarle algo. El asistente se encaminó directamente a Spielberg, que se sintió profundamente emocionado, y le dijo: «Joven, por favor, abandone este lugar, molesta al señor Hitchcock...». A pesar de este contacto poco auspicioso, Spielberg crea en *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971) una magnífica cinta de suspense hitchcockiano, en la que el «hombre común» ve sacudida su banal existencia por la irrupción del Mal. En este caso un enorme vehículo que lo persigue a través de una perpetua carretera en medio de un paisaje árido y primigenio. Una brillante elección de escenario que le permite transformar este duelo en un asunto de talla mítica.

Además, existe el paralelo entre Hitchcock y Walt Disney (de quien Hitchcock dijo sentir envidia «porque, si no le gustaba alguno de sus actores, lo rompía en pedacitos»), no sólo como industrias de entretenimiento, sino debido a sus oscuros y retorcidos temas disfrazados de escapismo. Disney era un cineasta profundamente americano, pero que tenía una fuerte influencia europea (especialmente del cine expresionista alemán). Admirador de los ilustradores victorianos, Rackham, Dulac y Nielsen, Disney compartía con Hitchcock una absoluta convicción acerca del papel que el Mal jugaba en nuestras fábulas cotidianas. Ambos cineastas entendían el principio que Hitchcock enunció en su momento: «Tanto mejor el villano, mejor es el filme», y prueba de ello es la forma en que perviven los perfectos antagonistas de Disney. La «sombra» *jungiana* es un elemento primordial para entender el «Ánima» en las historias. Blancanieves o Charlie en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) verán en peligro su inocencia al confrontar sofisticados y atractivos enemigos. Ambos cineastas eran grandes estilistas interesados en un juego moral de luz y sombra. La gran diferencia radica en la enorme ambigüedad, cuando no la perversidad, de los finales en Hitchcock, en claro contraste con los *happy endings* de Disney.

Hitchcock tendería paralelos temáticos con otros cineastas: parece compartir, en sus últimos años, la visión decadentista de Erich von Stroheim y la fascinación de Fritz Lang por el crimen. Su admiración por Buñuel fue siempre confesa y es muy claro que ambos hombres tienen en común una fuerte impronta católica y una fascinación por lo perverso, por lo oscuro. Pero todo aquello que en Buñuel es explosión, está soterrado en Hitchcock. Buñuel es un anarquista aun en sus formas narrativas, en tanto que Hitchcock es un formalista absoluto. Buñuel deprecia el academicismo, Hitchcock lo ejerce con singular maestría. Ambos eran hombres que vivían una vida de apariencia burguesa y casi monástica pero albergaban en su interior un furioso fetichismo y una inextinguible ferocidad social. Cuenta Buñuel que, en un mítico encuentro entre ambos cineastas (durante una comida ofrecida por George Cukor en Hollywood), Hitchcock no dejaba de mirarle con sonriente complicidad mientras le susurraba sobre *Tristana*: «¡¡Ah, esa pierna, esa pierna!!».

Hitchcock decía no ver cine (igual que Bergman), pero lo cierto es que asistía a las salas de cine con bastante frecuencia y recordaba claramente las películas más importantes de la filmografía buñueliana. Merece la pena consignar la reacción que provocó en Hitchcock *Sonata de otoño*, asentada así por David Freeman:

Una tarde veíamos *Sonata de otoño*, de Ingmar Bergman. El filme es una muy rica pero no particularmente cinematográfica batalla entre una madre verbosa [Ingrid Bergman] y su callada y menos exitosa hija [Liv Ullman]. Todo el asunto estaba en sueco y evidentemente no era del agrado de Hitchcock. La veía por su cariño hacia Ingrid Bergman y porque, decía, «Ella estará nerviosa por saber mi opinión». [...] En su primera aparición [de Ingrid] Hitchcock dice: «Se ve vieja, la han filmado muy mal». [...] [Y] más tarde en el filme, cuando ella entra vistiendo un collar de perlas, él gruñe: «Se ve como la reina». Guarda silencio entonces por un rato, pero luego, durante una larga, maravillosamente actuada secuencia entre la madre y la hija, Hitchcock se levanta [...], llama a Tony, su chófer, me vuelve la espalda e ignorando la pantalla declara: «YO YA ME VOY AL CINE». Y simplemente así fue.

Hitchcock hizo famoso el sistema del «guion de hierro» y cooperó con la generalización del *storyboard* o guion visual, que pasaría a formar parte indisoluble del sistema de rodaje norteamericano. Se transformó en ejemplo de economía, precisión y compromiso con cada proyecto. A él



se debe mucho de la «libertad creativa» que permite al cine de ambiente realista darse «licencia sobre la realidad» a fin de lograr su plenitud de expresión. Hitchcock nos dejó su «nuevo testamento» fílmico escrito por el apóstol Truffaut, además de preocuparse por hacer público un impresionante número de ideas y anécdotas irresistibles y muy útiles porque nos permiten intuir su proceso creativo.

Con todo, existe aún hoy una especie alarmantemente longeva de imbeciles empeñados en negar la importancia de Hitchcock. No es el título de *auteur* el que interesa rescatar, pero sí la certeza de que el hombre, como dijo Jean Renoir (y el mismo *Hitch*, a través de uno de sus personajes), siempre «pintó el mismo árbol» hasta alcanzar en él y con él la perfección y el dominio absolutos.

Hitchcock es el gran maestro de los sentimientos humanos (de las debilidades en especial) y no se limita a ser el «mago del suspense», título fácil que lo hace ver como el relleno de una variedad en una fiesta infantil. Su filmografía, aun por su cantidad, es ya ineludible en toda historia del cine universal, y, por tanto, merece todas y cada una de las palabras que de ella se han impreso.

A lo largo de cerca de cincuenta años, Alfred Hitchcock mancilló la moral de millones y practicó el mayor y más pulcro envenenamiento de «buenas conciencias» del que se tenga registro. ¡Ah!, pero, para llevarlo a cabo, hubo de aplicarse a crear un villano confiable, infalible. Un hombre amable y sereno que ofrece un brillante vaso de leche «cargada», de quien no se puede esperar tal comportamiento. Un profesional responsable a quien los productores confían dinero para crear películas «divertidas». Un anarquista de traje y corbata negros. Un payaso que regala bombones rellenos de cianuro, cuya atractiva apariencia garantiza el consumo. El criminal más perfecto que haya creado nunca *Hitch* fue él mismo: Hitchcock, el monstruo confiable del barrio que, contra lo que sucede con otros *auteurs* subversivos, siempre fue accesible y obtuvo una gran aceptación popular. Lo sorprendente, entonces, no es sólo la calidad de su veneno, sino la adicción que éste creó.

La obra de Hitchcock terminó por acercarnos —más allá de los límites que señala la prudencia— al pensamiento convulso, al acto mismo del criminal. Nos hizo adueñarnos de su culpa, olvidando toda seguridad. Cometió el crimen perfecto... cincuenta y tres veces: nos envenenó el alma con el licor del cine. Nos invitó a mirar el abismo...

Y el abismo nos miró a su vez... ●

## Miss Dalí [fragmento] VENTURA PONS

### LA PATRIA DE LOS DALÍ

La sorpresa y la belleza fascinadora que produce Cadaqués provienen del contraste de encontrar una población costera, y el propio mar, en un paisaje pirenaico. Hay quien lo considera uno de los lugares más bellos del Mediterráneo. Otros, empequeñeciendo este mar, proclamaban a los cuatro vientos que Cadaqués es el pueblo más bello del mundo. Por ejemplo, Salvador Dalí. Una manifestación que implica una gran, noble y considerable añoranza, que comparto desde hace casi cincuenta años. Son los que he tenido el privilegio de disfrutar de esta maravillosa y fascinante zona de mi país.

En el extremo noreste de la península ibérica se encuentran los contrafuertes orientales de los Pirineos, que habrían podido formar perfectamente una isla. Allí sentiréis, sobre todo, las sensaciones que dan las islas: una obsesión de recogimiento, seguridad —real o ficticia— y un sentimiento de lejanía. La convicción, tan satisfactoria, de que la gente que no tiene la suerte de vivir en ellas es de una infelicidad completa.

Pero Cadaqués no es una isla, es una península incomodísima que tiene como característica esencial el haber sido difícilmente alcanzable por tierra durante siglos. Este hecho no le ha servido apenas para nada, al contrario, la ha aislado todavía más y ha acentuado los sentimientos insulares de sus habitantes. Del lado de tierra adentro siempre se ha tenido el temor a ver llegar gente extraña, leyes incomprensibles, dolorosas o inexplicables, carentes de sentido.

La única puerta de salida de Cadaqués era la mar, por donde llegaba todo, las penas y las glorias, los planes y la buena vida. Su manera de ser y



de pensar se comprenden así, no sólo es su espléndida orografía, la estratigrafía geológica montañosa, las montañas que la ahogan un poco. Es la mar que, a veces, posee tanta calma que parece un ojo dormido, estático, como un lago constantemente cambiante de color, bajo una bóveda inmensa, altísima. El cielo suscitador de un deseo constante, infinito, duro, rutilante, sobre un paisaje oscuro, de un verdor gris, apagado, triste. El territorio de Cadaqués, el mejor puerto natural del litoral catalán, con ráfagas de mistral, de norte o provenzales, con temporales de levante que han configurado el carácter tan especial de sus habitantes.

La magnífica bahía donde se esconde el pueblo, las calas resguardadas de un agua prístina, Jonquet, Cala Bona, Portaló, Tudela, Culip... se abren en el extremo inferior de ese vasto golfo alborotado que se abre entre el Canigó y los Alpes. Los días de tramontana tienen un deslumbramiento mágico, el viento sale enloquecido de la tierra y se lleva el mar, a sacudidas. Las ráfagas de viento se abaten violentamente, deslizándose en el horizonte. El regocijo luminoso del caos. El embate contrario, en los días de viento del sur nebulosos, cargados de humedad, desbaratan Cadaqués, el crepúsculo se realiza sobre una tristeza, melancolía y un vacío irreparable, como una fatiga bochornosa y mórbida, descoyuntada. Todo esto lo explica Josep Pla.

Portlligat, la cala donde se estableció Dalí, ofrece, además, unas tonalidades originalísimas que le dan un aspecto singular, la absoluta tranquilidad y el reposo de todos sus elementos que produce, en los años de la acción que presentamos, una extraña sensación de tragedia incruenta, de soledad despiadada, que solamente puede ser reproducida mediante la creación artificial. En este rincón olvidado nacieron la mayor parte de las obras maestras de uno de los personajes más extraños e interesantes de la pintura del siglo XX, cuya personalidad es tema más que sabroso para cualquier narrador que desee ser testimonio de ella. Siempre fue la piedra de toque para los elogios más entusiastas y para las críticas más violentas, pero lo que resulta evidente es que Salvador Dalí personificó y construyó actualidad y noticia en todo momento, para lo cual eran absolutamente necesarias una habilidad y una inteligencia fuera de serie.

Este paisaje es el marco fantástico, insuperable, que impulsa esta historia, y a la vez, la pasión que despierta en todos sus protagonistas. También es lo que convierte en única esta tragedia contemporánea que fue la vida de Anna Maria y Salvador Dalí. Dos personalidades genuinas, dos hermanos que, pese al amor que mutuamente se profesaron durante toda su vida,

dejaron de tratarse durante casi cuarenta años, marcados, como en un drama griego, por sus caracteres, por sus amores, por sus espíritus libres, por sus traiciones, por ser hijos de quienes eran y por haber vivido intensamente los años más convulsos y apasionantes de un siglo colmado de guerras, dictaduras y de cambios culturales, sociales, políticos y artísticos.

Dos hermanos que disfrutaron del gran ambiente progresista de la España republicana, confraternizando con creadores de primer orden: García Lorca, Buñuel, Miró, Éluard, Breton... y la siempre misteriosa Gala. Dos hermanos que más tarde serán víctimas de las miserias de las guerras y, sobre todo, del éxito mundial de Salvador, buscado y trabajado, como ningún artista del siglo XX ha conseguido, un éxito a costa de pagar humanamente, en su relación, un precio muy elevado. La figura del genial pintor ha quedado asociada a la codicia y a la voluntaria sumisión a la dictadura franquista que aniquiló las libertades, durante cuarenta inacabables años, de todos nuestros conciudadanos. Una historia casi irreal de amor pero también de rencores, mezquindades, ambiciones y, sobre todo, del poder que al final acabó escindiendo y desmenuzando la naturaleza de unas relaciones fraternales, explicada por un testimonio excepcional, la paciente Anna Maria Dalí.

Una historia marcada por la tramontana, el viento que embiste el Ampurdán y Cadaqués con fuerza y violencia, que origina en sus habitantes el carácter surrealista más puro, del que el divino Dalí quiso ser, por encima de todo y de todo el mundo, el máximo exponente.

He sido testigo, he conocido y tratado durante muchos años a los personajes que presento, en especial a Salvador Dalí, pero también a su entorno que no he podido ubicar y desarrollar en el guion por un problema de síntesis cinematográfica. La relación con su fiel ayudante pintor durante treinta años, el gran escenógrafo Isidoro Beà, con el que trabajé en mis años teatrales, y en particular con las figuras de Amanda Lear y Carlos Llorens, a los que me unió amistad y que también han dejado testimonio escrito de sus vidas junto al gran pintor.

De Dalí he recibido sus confidencias, he compartido salidas en barca por las calas de Cap de Creus, largas tardes y noches en su casa de Portlligat y en la mía de Cadaqués; en su *suite* del antiguo Ritz de Barcelona y en la inauguración parisina de su primera gran exposición en el Centro Pompidou. Me ha llevado muchos años reflexionar sobre mi contribución, como narrador, a divulgar no únicamente la historia de una familia singular, sino también del profundo arraigo y amor que comparto con un paisa-



je que también es el de mi vida, donde he escrito la mayor parte de los guiones de mis películas y he terminado los dos libros que he publicado, el de memorias y el del diario de la vuelta al mundo.

No se trata de apostar sobre un personaje, Salvador Dalí, un caballo ganador en cualquier lugar del mundo, como prueba el interés que despierta tras veinticinco años de su muerte. Creo que vale la pena reflejar un tiempo y un espíritu que me ha sido contado en primera persona, y vivido en parte, en un *film* lleno de sinceridad, cariño y una cierta desolación ante el comportamiento de los humanos.

*Todas las situaciones y personajes de este guion son reales y han salido de la lectura de los libros de Anna Maria y Salvador Dalí, Lali Bas Dalí, Antonina Rodrigo, Antonio Pitxot, Federico García Lorca, Luis Buñuel e Ian Gibson. Los diálogos son fruto de muchas horas de trabajo.*

*Las necesidades narrativas me han llevado a crear a Maggie, la amiga de Cambridge, ligeramente inspirada en Margaret Mac Kellar, el jaro de mi educación juvenil en Londres, la primera persona que me azuzó en este trabajo, y que también sentía un gran amor por la Costa Brava.*

*El respeto al ambiente plurilingüístico de esta historia hace que Anna Maria, de mayor, y Maggie hablen en inglés. Los Dalí, entre ellos lo hacen en catalán, y con los demás en castellano o francés. Lorca y Buñuel se expresan en castellano. Gala, Éluard, Goemans y otros, en francés.*

[...]

#### 112. CASA ANNA MARIA EN ES LLANÉ. 1989. SALA. INT./EXT. DÍA

MAGGIE ha salido a la terraza. Hace fotos de la bahía y habla con Anna Maria, que está dentro de casa. La ventana está abierta.

ANNA MARIA

En enero llegó Buñuel de París. Vino para terminar de escribir un guion con mi hermano.

MAGGIE

Dos locos apasionados del cine. ¡Vaya pareja!

ANNA MARIA  
De tapadillo, en París, Luis le hacía la cama a Salvador hasta más no poder.

MAGGIE

Quizás porque Buñuel ya estaba convencido del genio de tu hermano, y eso le escocía.

(Haciendo una foto a ANNA MARIA)

No te muevas, desde aquí queda muy bien.

ANNA MARIA

Además no soportaba que estuviese tan unido a Federico. Pero necesitaba a Salvador.

MAGGIE

De su desbordante talento imaginativo. Todo encaja.

ANNA MARIA

Entra, mujer, que hace frío.

#### 113. F.B. RAMBLA DE FIGUERES. 1929. EXT. DÍA

BUÑUEL es un hombre corpulento, elegante, muy bien vestido y abrigado. Lleva una maleta de piel y una caja con una máquina de escribir. Va andando deprisa junto a Salvador.

#### 114. F.B. CASA DALÍ EN FIGUERES. HABITACIÓN SALVADOR. 1929. INT. NOCHE

BUÑUEL fuma compulsivamente, sin parar, mientras teclea en su máquina. Sobre la mesa hay un paquete de Lucky Strike, una botella de whisky White Label y un cenicero repleto de colillas.

SALVADOR

Empieza y le rajan un ojo con una navaja a una mujer, ñaac..., la luna escondida tras las nubes. Un film su-rre-a-lis-ta.





**BUÑUEL es un hombre inteligente, conoce sus límites.**

**BUÑUEL**  
**Sí, pero ¿quién se lo corta?**

**SALVADOR**  
**(mirándole)**  
**Un hombre fornido. Un macho ibérico. Atlético.**

**BUÑUEL**  
**Sí, pero un buen burgués...**

**SALVADOR se levanta de vez en cuando, nervioso y entusiasta.**

**SALVADOR**  
**Que eres tú, el director. Marcas te-rr-i-to-rio fílmico y no se te ve más.**  
**Un prólogo onírico.**

**BUÑUEL**  
**(le gusta la idea y la teclea)**  
**Y luego sale el andrógino que se encuentra la mano cortada.**

**SALVADOR**  
**No. Antes significamos el subconsciente de una forma in-cla-si-fi-ca-ble.**

**Queda claro que SALVADOR lleva la batuta.**

**BUÑUEL**  
**Pierre Batcheff es muy bueno, y estará libre. Da el tipo físico exacto del adolescente...**

**SALVADOR**  
**... de aire femenino, con gestos que deben sugerir que ha sido castrado.**  
**Cas-tra-do, es muy importante. Es impotente y sueña con te-tas y cu-los**  
**des-nu-dos, mientras le salen hor-mi-gas de la mano.**

**BUÑUEL está sorprendido.**

**SALVADOR**  
**Un alud de hor-mi-gas.**

**BUÑUEL**  
**Ya me dirás de dónde las saco. En París no las hay como en España.**

**SALVADOR**  
**Las puedo traer yo, vivas, en una caja.**

**BUÑUEL**  
**Hecho. No vaya a tener que meter orugas o moscas...**

**SALVADOR**  
**Y enlaza con la secuencia de ayer. Nuestro hé-ro-e, arrastrando dos**  
**pianos, cargados con dos asnos podridos, en descomposición, y dos curas.**

**BUÑUEL**  
**O maristas o jesuitas, que se vean las sotanas...**

**SALVADOR**  
**(malicioso)**  
**Podríamos ser Met y yo.**

**BUÑUEL**  
**¿Met?**

**SALVADOR**  
**Mi amigo Miravittles. Es de nuestra causa y le encantará.**

**BUÑUEL**  
**No sé dónde meter lo tuyo de los culos de los Santos Cristos...**

**De repente a BUÑUEL se le ocurre una idea.**

**BUÑUEL**  
**No sale ningún perro. *Un chien andalou* sería un buen título.**



SALVADOR  
¡Genial!

SALVADOR se echa a reír al captar la maliciosa propuesta.

SALVADOR  
*Andalou.* Un amigo nuestro se enfadará.

BUÑUEL  
(también riendo)  
O no. ¿Qué más da? Tampoco hay para tanto.

SALVADOR  
Federico creará que el perro es él.

BUÑUEL  
(toma un trago de whisky)  
¿Y te preocupa mucho? Como director, lo asumo. Me importa un rábano que un maricón...

SALVADOR para de reír.

BUÑUEL  
En Madrid se habla de problemas con su amiguito ése, Emilito Aladrén.

SALVADOR  
(afectado por la noticia)  
A ver si Federico pensará que es una venganza mía. No me han pagado todavía ni un duro por los decorados de «Mariana», la Xirgu es una tacaña y él no me ayuda en nada.

BUÑUEL  
Las divas se entienden de maravilla.

SALVADOR  
No menosprecies su talento.

## 115. CASA ANNA MARIA EN ES LLANÉ. 1989. SALA. INT. DÍA

ANNA MARIA mira el cuaderno de su padre y va pasando hojas; vemos fotos del año 29 en París, del rodaje del *Chien*, del estreno en el Studio des Urselines...

ANNA MARIA  
En una semana terminaron el guion.

MAGGIE  
Lo llevaban en la cabeza.

ANNA MARIA  
Querían comerse el mundo, y con un corto de diecisiete minutos lo consiguieron.

MAGGIE  
Supieron remachar el clavo en el lugar preciso.

ANNA MARIA  
Sí, y Buñuel era muy listo. La movió muy bien, y la *crème de la crème* parisina la convirtió en un mito, la obra maestra del surrealismo. ¡Vaya, diecisiete minutos!

MAGGIE  
Talento, Anna.

ANNA MARIA va pasando hojas adelante y atrás.

ANNA MARIA  
Salvador sólo tenía una cosa en la cabeza: conquistar París.

MAGGIE  
España le quedaba pequeña y ya se la había ganado, ¿no?

ANNA MARIA  
En abril empezaba el rodaje y él ya estaba allí. Tenía que salir en el *film*, a toda costa. Siempre tuvo este olfato.



MAGGIE

Esa admirable capacidad de no perderse ni una.

ANNA MARIA

(riendo, sin rencor)

Un hurón.

ANNA MARIA mira las fotos de SALVADOR con MIRÓ.

MAGGIE

¿Ves, mujer, para qué sirven las fotos?

ANNA MARIA

Joan Miró le abrió las puertas de la sociedad más refinada, le dijo que se comprara un esmoquin porque en París había que ir muy elegante.

MAGGIE

Claro, era entreguerras.

ANNA MARIA

Se lo dijo en serio. Miró era incapaz de hacer una broma a nadie.

MAGGIE

No le he leído nunca un elogio de Miró.

ANNA MARIA

Las maneras de mi hermano. Y eso que lo presentó a su marchante...  
Goemans, un belga muy listo.

Ahora saca una foto de SALVADOR de niño.

ANNA MARIA

Quería hacer creer que de niño escondía sus partes sexuales entre los muslos para parecer una niña...

MAGGIE

Eso salía en el libro...

MAGGIE se ríe.

ANNA MARIA

Muy de él, pero no te creas nada. Quería ser más surrealista que los surrealistas, engatusó a Breton, y no le costó nada que le aceptasen.  
Y Buñuel lo mismo.

MAGGIE

Quien no era surrealista, no era nadie.

ANNA MARIA

Cadaqués no ofrecía ninguna comodidad. No sería lo que es ahora sin la magia de Salvador para atraer a la flor y nata de todo el mundo.

MAGGIE

Un imán.

ANNA MARIA

Y un trabajador prodigioso.

MAGGIE

Llevaba a cualquiera a su terreno.

ANNA MARIA

Goemans quería más obra, vino con su amiguita y con los Magritte. Juntos alquilaron un piso.

MAGGIE

Buñuel también se presentó, ¿verdad?

ANNA MARIA

Y unos días después se les unieron Paul Éluard con su mujer, Gala, y su hija, Cécile. Ellos se instalaron en el Miramar. Divertido, ¿verdad?

MAGGIE

(malvada y oscura)

Divertido como un entierro sin cura ni familia.

**116. F.B. PLAYA DE ES LLANÉ. 1929. EXT. DÍA**

En la playa el grupo de los franceses están tendidos tomando el sol. Los GOEMANS, los MAGRITTE, ÉLUARD con CÉCILE, la hija, una niña de once años. También están ANNA MARIA y SALVADOR. BUÑUEL está nadando.

GALA, rezagada, llega a la playa. A sus treinta y cinco años todavía tiene unos brazos deliciosos, unas piernas bien torneadas y unos tobillos muy finos. Su rostro no es bello, pero llama la atención, con su nariz recta y un poco larga. Cuando quiere tiene una sonrisa encantadora.

ANNA MARIA  
(off)

Salvador y Gala se conocieron aquí delante, en la playa.

GALA saluda a todo el mundo. Fija su mirada seductora en SALVADOR que, sorprendido del magnetismo que desprende, se siente turbado, desencajado. Nada de ello pasa desapercibido a ANNA MARIA ni a ÉLUARD, que se hace el desentendido, ni a BUÑUEL, que sale del agua.

Elipsis. El grupo sigue tomando el sol. GALA se acerca a SALVADOR y se sienta a su lado. Se tiende en la arena y apoya la cabeza sobre uno de los pies del pintor. Cuando GALA está de buena luna, parece que los ojos se le agrandan. Deja caer, intencionadamente, un mensaje.

GALA  
*Mon mari m'a tout dit sur vous.*

**117. F.B. ESTUDIO DALÍ EN ES LLANÉ. 1929. INT. DÍA**

SALVADOR pintando, delante de su caballete, empapado de sudor. BUÑUEL mira los cuadros.

BUÑUEL  
(sin manías, pero admirativo)  
Joder, cada vez estás más loco.  
(Mirando lo que pinta)

Parece como si te sintieras culpable: una cara extenuada por la masturbación. ¡Qué divertido! ¿Eso es la nariz que toca el suelo y le sale un forúnculo del copón?

SALVADOR  
(riendo)

Siempre que pierdo un poco de leche tengo la convicción que la malgasto.

BUÑUEL  
Masturbándote...

SALVADOR  
(riendo, fingiendo estar arrepentido)

El placer solitario me produce un sentimiento de culpabilidad.

BUÑUEL  
(mirando otra pintura)

Vas a triunfar, los franceses se chiflarán con esta antología de obsesiones sexuales. La penetración anal, sea con la polla o con el dedo, ¡es genial! Se rendirán a tus pies. Y Breton el primero.

SALVADOR  
Si el mundo quiere a Dalí, Dalí quiere al mundo.

SALVADOR sigue pintando. BUÑUEL va al grano.

BUÑUEL  
Los Noailles me dan carta blanca. No hay nada como los mecenas franceses. Podré hacer lo que quiera.

SALVADOR  
Gracias a nuestro *Chien...*

Esta respuesta no gusta a BUÑUEL, pero disimula.

BUÑUEL  
Quiero hacer un documental sobre Cadaqués, desde la uña del dedo gordo de los pescadores hasta las crestas de las rocas del cabo de Creus.



SALVADOR

No pierdas el tiempo. Ya nos inventaremos algo más epatante. Cuando vaya a París, entonces estaré más tranquilo. Ahora estoy en trance.

BUÑUEL

Se te nota mucho, Salvador...

SALVADOR

Los pechos no tienen ninguna importancia en una mujer elegante.

BUÑUEL

Vete con cuidado. *Elle a du chien.*

(Bajito, al oído)

Gala es ninfómana. *Vox populi.*

SALVADOR

El erotismo audaz anima el amor.

BUÑUEL

Su marido es un *pantin*. Al gran *voyeur* Éluard lo ha dejado sin un franco, y eso que tenía posibles. Una cosa es el amor libre, y otra que ella lo desplume para pagar a sus *maquereaux*.

SALVADOR

¿No pasa nunca nada más en *l'amour courtois*?

BUÑUEL

Gala te tragará vivo. Con Max Ernst tuvieron un *ménage à trois*, quería ser poseída y sodomizada a la vez. Lo dejaron, no funcionaba.

SALVADOR

*Oui. Mon pauvre Éluard...*

BUÑUEL

Pobre, no. *Cocu* devoto y feliz. Sabe cómo manejarlo, la piedad no va con ella.

SALVADOR

Nada, nada de sodomía en mi obra.

(Remarcando)

El coño tampoco me gusta. Seguramente tengo algo de pederasta.

### 118. F.B. CASA DE LOS DALÍ EN ES LLANÉ. 1929. TERRAZA. EXT. NOCHE

La terraza de los DALÍ es el centro de las noches de verano de Cadaqués. Suena música americana de *jazz*. Este año, el grupo francés, BUÑUEL incluido, lleva el peso de la conversación. SALVADOR es el centro de todo, feliz, mirando a GALA continuamente. EL NOTARIO, CATALINA y ANNA MARIA parecen alterados por el giro excesivo que está dando SALVADOR.

GOEMANS

*Hélas, votre Chien andalous ! Quel succès mes amis, on n'a jamais vu une chose pareille!*

BUÑUEL

*Vous êtes très gentil.*

SALVADOR

*Il y a beaucoup de snobisme. Je pense que le public n'a pas compris le fond moral du film...*

GOEMANS

*Non, non, c'est génial. Même Eisenstein a remarqué la valeur...*

BUÑUEL

(en voz baja, a SALVADOR)

Tu amiguito Lorca anda diciendo que hemos hecho una mierdecita.

(A los demás)

*Attendez cet hiver.*

GOEMANS

*Avec vos obsessions sexuelles paranoïaques, mon cher Salvador, il y aura un succès jamais vu à Paris...*



SALVADOR

*Pas sexuelles, c'est du surréalisme!*

EL NOTARIO ya ha oído bastante. Se levanta y entra en la casa; SU MUJER y ANNA MARIA le siguen disimuladamente. El grupo no les presta atención.

**119. F.B. CASA DE LOS DALÍ EN ES LLANÉ. 1929. COMEDOR. INT. NOCHE**

EL NOTARIO está furioso, es una persona de orden, y ya ha oído bastante.

DALÍ PADRE

Putrefacción. Sagrada objetividad. ¡Surrealismo! ¿Pero en qué familia se cree que vive?

CATALINA

Déjalo correr. Les sigue la corriente...

DALÍ PADRE

(fuera de sí)

¡Todo tiene un límite! Más pronto habría tenido que plantarme. Se ha terminado, ¡haré un nuevo testamento!

CATALINA

Hombre, Salvador...

ANNA MARIA, incómoda entre la actitud de su HERMANO y el mal genio del PADRE, vuelve a salir a la terraza.

**120. F.B. CASA DE LOS DALÍ EN ES LLANÉ. 1929. TERRAZA. EXT. NOCHE**

El grupo sigue hablando animadamente, ajeno a la reacción del NOTARIO.

GOEMANS

*Une soirée magnifique. Mais quel dommage. Il faut que nous partions.*

ÉLUARD

*Bordel, moi aussi. Il fait si chaud à Paris, mais j'ai beaucoup à faire.*

TODOS

*Non, c'est pas vrai...*

ÉLUARD

*Gala restera quelques semaines avec Cécile. Il faut bien profiter de l'été.*

GALA sonríe como ella sabe, a la vez que lanza una mirada fría a SALVADOR.

**121. F.B. UNA CALA EN CABO DE CREUS. 1929. EXT. TARDE**

En uno de los parajes más desiertos y minerales, Gala y SALVADOR están sentados mirando las aguas claras, el fondo tiene transparencias de esmalte, y se ven peces nadando. SALVADOR la rodea con sus brazos.

SALVADOR

*Que voulez-vous que je vous fasse?*

A GALA le caen las lágrimas por las mejillas.

GALA

*Si vous ne voulez pas le faire, vous promettez de ne le dire à personne?*

SALVADOR la besa, temblando histéricamente.

SALVADOR

*Dites-moi ce que vous voulez! Lentement, en me regardant dans les yeux, avec les mots les plus grossiers, plus féroces et obscènes, qu'ils puissent me faire sentir la plus grande honte!*

GALA responde con tiranía.



GALA

*Je veux que vous m'éclatiez! Vous le feriez?*  
 (Salvador se queda pasmado, atónito y decepcionado)  
*Vous le feriez?*

SALVADOR la estrecha entre sus brazos.

SALVADOR

Oui.

**122. CASA ANNA MARIA EN ES LLANÉ. 1989. INT. DÍA**

ANNA MARIA con el cuaderno sobre el regazo. MAGGIE sigue a su lado.

ANNA MARIA

Es como lo escribió.

MAGGIE

En el libro, ¿no?  
 (se ríe)

Muy teatral, difícil de creer. Como una tragedia griega de segunda categoría.

ANNA MARIA

Gala le abdujo para siempre más. Nuestro mundo se fue hundiendo.

MAGGIE

Mientras el de ellos dos ascendía.

ANNA MARIA

Se fueron a París, Gala envió a Éluard y a su hija a hacer puñetas.

MAGGIE

Estaba contenta de tenerlo y nunca le supo mal que se fuera.

ANNA MARIA

Durante cuarenta años nunca se separaron.

MAGGIE

Pero al final ella ya estaba loca con sus amantes y se quedó con Púbol,  
 ¿no?

ANNA MARIA pasa una página.

ANNA MARIA

La exposición en la galería de Goemans del 29 era muy buena. Breton bendecía el catálogo, pero la crítica no le trató como esperaba. Él tenía en mente una película sobre Sade, pero comenzaron a escribir *L'âge d'or*.

ANNA MARIA enseña las últimas páginas del cuaderno.

ANNA MARIA

Y es cuando dijo aquella infamia: *Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*.

MAGGIE

El famoso escupitajo.

ANNA MARIA

Necesitaba dar la imagen del gran surrealista que no respetaba nada, ni a su propia madre muerta.

MAGGIE

Y lo hizo sobre *El sagrado corazón*.

ANNA MARIA

Escupir con placer sobre el retrato de su madre.

MAGGIE

Vaya, vaya. Pura neurona piramidal.

(La escocesa sabe de qué habla)

La corteza cerebral. Por la noche siempre se despiertan mis neuronas.

ANNA MARIA cierra el cuaderno.



ANNA MARIA

El cuaderno de mi padre se terminó.

**123. F.B. CASA DE LOS DALÍ EN FIGUERES. 1929. SALÓN. INT. DÍA**

EL NOTARIO, SU MUJER y ANNA MARIA reciben a SALVADOR, que llega de París con BUÑUEL.

DALÍ PADRE

(hecho una furia)

Desgraciado, ignorante, pedante. ¡Obsceno! ¡Sinvergüenza!

SALVADOR

Papá, soy un artista. Debes comprender el significado del conflicto moral del sueño...

Cuando DALÍ PADRE se cabrea y da rienda suelta a su ira, hasta las paredes tiemblan. Las dos MUJERES callan, a ANNA MARIA se le escapa una lágrima.

DALÍ PADRE

¿Moral? ¡Si no tienes ninguna! ¡Eres un mierda! ¡Te lo hemos dado todo y lo pagas blasfemando!

SALVADOR

Los conflictos del subconsciente...

DALÍ PADRE

Lárgate de esta casa y no vuelvas nunca más.

SALVADOR

(desafiante)

...no se terminan en Figueres. Mi arte es universal.

DALÍ PADRE

Nunca más, te he dicho. ¿Qué te has creído? ¡Ya no eres hijo mío!

EL NOTARIO abre la puerta bruscamente.

DALÍ PADRE

¡Miserable! ¡Ahora sabrás quién es tu padre!

SALVADOR y BUÑUEL, que no da crédito a lo que acaba de presenciar, salen a la calle: el NOTARIO les cierra la puerta de golpe.

CATALINA

Salvador, cálmate. Te dará un ataque...

DALÍ PADRE

(Aun más enfurecido)

¡Maldito país! ¡Maldita educación! Mira adónde nos lleva, tanto progresismo.

EL NOTARIO inspira durante unos segundos tan fuerte y tan profundamente que parece que sopla una fuerte tramontana. Ni CATALINA ni SU HIJA se atreven a abrir la boca.

DALÍ PADRE

¡Panda de perdularios!

(más calmado, pero con determinación)

Mañana hago un nuevo testamento, no verá ni un duro. ¡Todo el mundo lo sabrá!

**124. CASA ANNA MARIA EN ES LLANÉ. 1989. SALA. INT. DÍA**

ANNA MARIA lo recuerda todo bien.

ANNA MARIA

Y padre me dijo: Y tú, Anna Maria, te vas a Inglaterra. Estudiarás en Cambridge, allí sí son civilizados.

MAGGIE

(riendo)

Y disciplinados, ¡sobre todo disciplinados, querida! Y nos la pasamos muy bien. La vida es sorprendente.





Ambas se ríen un poco, compartiendo miradas de complicidad, como en sus tiempos de Cambridge. Los recuerdos que guardan en sus mentes.

**125. F.B. PLAYA DE ES LLANÉ. 1929. EXT. DÍA**

Es invierno, el día está cubierto y hace frío en la playa. Sopla un viento de mar. SALVADOR acaba de cortarse el cabello, lo entierra en la arena y hace que BUÑUEL le retrate con un erizo de mar.

ANNA MARIA

(off)

El primer destierro duró cinco años.

**126. CASA ANNA MARIA EN ES LLANÉ. 1989. SALA. INT. DÍA**

ANNA MARIA y MAGGIE siguen en la sala.

MAGGIE

¿Quién puso paz?

ANNA MARIA

Salvador sólo podía contar con el tío Rafael. Y lo consiguió. Pero esta casa ya nunca volvió a disfrutar de aquel ambiente tan bonito.

MAGGIE

Todo tiene un inicio y un final.

ANNA MARIA

Buñuel regresó para filmar unas escenas de *L'âge d'or* en el cabo de Creus, que enfurecieron todavía más a mi padre.

**127. F.B. PARÍS. 1930. EXT. DÍA**

Imágenes de archivo del estreno de *L'âge d'or*.

ANNA MARIA

(off)

Con *L'âge d'or* ya no se entendieron tan bien, pero consiguieron armar un gran escándalo. Muchos amigos, pintores, escritores y la buena sociedad huyeron escandalizados del Studio 28, sin decir ni palabra.

**128. CASA ANNA MARIA EN ES LLANÉ. 1989. SALA. INT. DÍA**

ANNA MARIA y MAGGIE siguen en la sala, fuera la luz del día ya va bajando.

ANNA MARIA

La controversia en los periódicos fue muy fuerte. Los trataron de todo: bolcheviques, pornográficos, blasfemos.

MAGGIE

Ni siquiera en París se perdonaba un ataque contra los valores burgueses.

ANNA MARIA

Las juventudes de Action Française destrozaron el cine, lanzando tinta negra a la pantalla, disparando tiros y bombas lacrimógenas y apaleando a los espectadores.

MAGGIE

Eso ya era desorden público.

ANNA MARIA

La excusa perfecta para el jefe de policía, que la prohibió y confiscó las copias. *L'âge d'or* tardó medio siglo en ser exhibida de nuevo.

MAGGIE

Pero los nombres de Dalí y Buñuel ya estaban catapultados a la fama.

ANNA MARIA

Eso es lo que ambos pretendían.



Fotos del *college* de Cambridge donde estudia ANNA MARIA con MAGGIE en la biblioteca, en la corte, paseando las dos por la calle, muy tapadas, protegiéndose del frío. Esas fotos son una muestra más que evidente de lo muy amigas que fueron de jóvenes.

ANNA MARIA

Esto no lo viví, ya estaba en Cambridge. Me ayudó mucho conocernos.

MAGGIE

Lo recuerdo tanto. Coincidimos en el reparto de una obra...

ANNA MARIA

Mi personaje se llamaba Irene.

MAGGIE

Guardo el programa de mano: Irene, Miss Anna María Dalí.

ANNA MARIA

La única vez que he pisado...

MAGGIE

Como yo, nunca más, el teatro no era para nosotras  
(Apura el café) Siempre ayuda verlo desde la distancia.

ANNA MARIA

Salvador compró una barraca en Portlligat. No se podía llegar en coche, tuvieron que llevarlo todo a lomos de unos asnos. Papá era temible, no quería tolerarlo: incluso le envió la Guardia Civil.

MAGGIE

Sacó el genio.

ANNA MARIA

Pero nada detenía a mi hermano, cada vez más enloquecido con sus ideas del surrealismo y del pensamiento paranoico-crítico, cada vez más activo y famoso.

MAGGIE

Empeñado en convertir Portlligat en el centro de su universo.

ANNA MARIA y MAGGIE se ríen.

MAGGIE

Su jardín encantado.

ANNA MARIA

Para mí era la casa de la bruja. Y vino la República. Federico volvió de América. Ya era un autor muy importante, de una creatividad inmensa, popular y muy comprometido políticamente. Era admiradísimo, un símbolo de la nueva España republicana.

MAGGIE

Por eso los franquistas le mataron. ¡Qué barbaridad!

ANNA MARIA

Sólo le volví a ver una vez, en diciembre del 35 •





# El cine catalán: una historia pendiente

ESTEVE RIAMBAU

**CUANDO**, en 1969, Miquel Porter Moix publicó su *Història del Cinema Català*, sentó las bases de un relato que, todavía en pleno franquismo, reivindicaba políticamente la existencia de una cinematografía nacional con identidad propia. Balizaba, por una parte, un territorio prácticamente virgen desde el punto de vista académico y, a la vez, refutaba el relato no menos político establecido por el franquismo sobre la uniformidad del cine español. Veinticinco años más tarde, coincidiendo con los fastos del centenario del cine, Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin demostraron que Carlos Fernández Cuenca, el canónico historiador cinematográfico franquista, había mentido al postular *Salida de misa de 12 del Pilar de Zaragoza* —versión piadosa de la laica *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*— como la primera película española, en detrimento de una mucho más popular *Riña en un café*, dirigida unos meses antes en Barcelona por el catalán Fructuòs Gelabert. Porter Moix, pionero en el desierto, había propuesto, en cambio, los hitos de un hipotético Dorado cinematográfico ubicado en Cataluña, pero indemostrable con las herramientas historiográficas utilizadas en aquel momento.

Cincuenta años después, su *Història del Cinema Català*, entendida como una visión global, sigue siendo única, pero ha sido parcialmente desmentida o ampliada por mucho más rigurosos estudios específicos sobre distintos períodos o cineastas. No existe, por lo tanto, un relato alternativo, pero sí múltiples piezas de un puzzle que, a grandes rasgos, corrobora la especificidad del cine catalán, pero también relativiza hitos, plantea dudas y lo subordina a movimientos o autores de cinematografías circundantes, comenzando por la española. Una rela-

ción que, sucesivamente, se establece con los seriales italianos o franceses de los años veinte, el cine de propaganda de los años treinta, la reivindicación tardía del neorrealismo, los nuevos cines europeos de los sesenta, el *underground* de los setenta, las epopeyas históricas durante los primeros años de la democracia, los documentales de creación o la apuesta por coproducciones internacionales o rodajes en inglés en los últimos años.

En sus orígenes, el cine catalán fue fruto de la llegada del invento de los Lumière durante la segunda mitad de 1896. Las vistas tomadas en Barcelona por el operador Alexander Promio, primero, y las sesiones que Jean-Claude Villemagne —otro representante de los inventores del cine— organizaba poco después en el estudio fotográfico de unos muy afrancesados hermanos que se hacían llamar Napoleón aproximaron las imágenes en movimiento a la burguesía catalana. Resulta coherente, sin embargo, que tras unos meses de proyecciones en un local situado en la parte baja de la Rambla, el cinematógrafo se mudara al cercano Paralelo, un barrio popular en el que convivía, como en el resto del mundo, con el *music hall*, las atracciones de feria y otros espectáculos destinados a un público analfabeto. Gelabert tiene el mérito de ser el pionero, pero el gran cineasta de los orígenes es Segundo de Chomón. Nacido en Teruel, trabajó en Barcelona y París como empleado de Pathé, para culminar su carrera como técnico de efectos especiales de las grandes superproducciones italianas. Eclipsado internacionalmente por Georges Méliès, fue, en cambio, un primer y notable ejemplo de la voluntad cosmopolita del cine catalán.

Reguero de oportunidades perdidas, éste convirtió la Barcelona de la primera década del siglo XX en la capital del cine español, pero no supo aprovechar la ocasión que le prestaba una Primera Guerra Mundial que afectó medularmente a las grandes potencias europeas: Francia, Italia, Alemania y los países escandinavos. Los cineastas que, procedentes de esos lares, llegaron a Cataluña no estuvieron a la altura de los que eligieron Hollywood como destino de su emigración. Los productores locales optaron, a su vez, por la imitación de modas europeas y ninguna de las grandes firmas barcelonesas de la época (Barcinógrafo, Studio Films e Hispano Films) sobrevivió a la contienda. Un enemigo declarado del cinematógrafo fue el Noucentisme, un movimiento cultural y político de rasgos retrógrados que vio en las imágenes en movimiento un atentado contra la moral. El Modernisme, su



alternativa intelectual, no fue mucho más proclive a la modernidad y sólo el dramaturgo Adrià Gual se atrevió a pasar de los escenarios a la pantalla hasta que el fracaso de su propia adaptación de *Misteri de dolor* le condujo a claudicar con la mucho más comercial *Linito por el toro*. Los hermanos Ramón y Ricardo de Baños, otros destacados cineastas del período, encontraron su verdadero filón económico en los filmes pornográficos que realizaron para satisfacer las bajas pasiones de la Casa Real española, mientras Margarita Xirgu, gran estrella de los escenarios catalanes, emprendió una tan intensa como breve incursión cinematográfica. Tras los cinco largometrajes que protagonizó a las órdenes de Magí Murrià, nunca más quiso saber nada de la gran pantalla.

Mientras la industria española del cine se desplazaba de Barcelona a Madrid durante la década de los veinte, el apogeo de las vanguardias artísticas europeas tampoco tuvo su reflejo en Cataluña. Tan sólo el pintor Salvador Dalí, que en el Manifest Groc había calificado la cultura noucentista de «putrefacta», se aproximó a la modernidad del cinematógrafo. Lo hizo de la mano de Luis Buñuel, aunque para ello tuvieron que desplazarse a París para los sucesivos rodajes de *Un chien andalou* y *L'age d'or* como manifiestos surrealistas. Mientras el aragonés siguió su carrera en el cine —esencialmente en México y Francia—, el pintor catalán apenas realizó puntuales incursiones posteriores mediante un guion no filmado para los hermanos Marx, el diseño de una escena de *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), un cortometraje de Walt Disney que no se concluyó hasta 2001 o la colaboración con José Montes-Baquer a propósito de la experimental *Impressions de l'Haute Mongolie* (1975).

El primer estudio sonoro disponible en España se equipó en uno de los palacios construidos en Barcelona con motivo de la Exposición Internacional de 1929. Sus promotores, tres años más tarde, fueron el productor francés Camille Lemoine, el cineasta onubense Francisco Elías —autor de la muy técnicamente deficiente primera película sonora española— y el ingeniero catalán José María de Guillén García, fundador de la pionera emisora Radio Barcelona. El hecho de que viajaran de la capital francesa a la catalana con camiones cargados de material alquilado subraya la provisionalidad de sus planes, y su posterior actitud tras el inicio de la Guerra Civil certifica que su ideología era abiertamente hostil contra los intereses de la República. Ca-

rentes de competencia en España, los estudios Orphea atrajeron, durante los dos primeros años, numerosos rodajes de películas de carácter mayoritariamente folclórico y comercial. La recién proclamada República propició el debut de Rosario Pi con *El gato montés* (1935), una zarzuela de tintes feministas dirigida por la primera mujer que se puso tras una cámara después de la llegada del sonoro. Los gobernantes del nuevo régimen, en cambio, desconfiaron de unos productores que gestionaban finanzas dudosas e infundadas expectativas comerciales destinadas a conquistar el mercado latinoamericano. De ahí que la presencia del catalán en las películas republicanas fuera meramente simbólica: unos pocos cortometrajes doblados, una doble versión de *El café de la marina* (Domènec Pruna, 1934) y poca cosa más. En años sucesivos, los estudios Orphea engrosaron la leyenda del cine catalán a pesar de que su actividad fue muy inferior a las instalaciones madrileñas y, ya en la posguerra, se limitaron a albergar producciones de bajo presupuesto hasta que un incendio, en abril de 1962, convirtió en cenizas lo que no había sido más que otra quimera.

El decisivo papel que los anarquistas desempeñaron para contrarrestar en Cataluña el golpe de Estado del 18 de julio de 1936 tuvo su compensación con el papel hegemónico que tuvieron en diversos sectores. Uno de ellos fue el cine y su gestión se extendió a la incautación de las salas de exhibición y a la producción de documentales de propaganda o de largometrajes de ficción rodados en Orphea. Sólo una minoría, encabezada por *Aurora de esperanza* (1937) o *Barrios bajos* (1937), fue de carácter revolucionario, ya que el público buscaba evadirse de la realidad con entretenimientos populares, ya fueran locales o de procedencia hollywoodiense. La ideología, en este caso, resultaba secundaria. En cambio, los noticieros de propaganda de Laya Films —coproducidos entre el gobierno de la Generalitat y el Partido Comunista— no pudieron exhibirse en Barcelona hasta el fin de la hegemonía anarquista, en mayo de 1937, pero entonces ya era demasiado tarde para diseñar una política cinematográfica republicana a la altura de las circunstancias. El escritor francés André Malraux ni siquiera pudo finalizar el rodaje de *L'Espoir* en escenarios catalanes y, cuando su primera y única película se estrenó en París, los franquistas ya habían consumado la derrota de la República.

La política cinematográfica de los vencedores se regía por un doble control: la censura ideológica y la distribución subjetiva de las ayudas



a la producción. Desde los primeros años de la dictadura, el cine catalán —ahora hablado en castellano no sólo por opción sino como obligación— nunca formó parte de las prioridades de la cultura de resistencia nacionalista. Identificado con los espectáculos populares, durante los primeros pasos de la dictadura se redujo al éxodo madrileño de muchos profesionales, a las comedias realizadas por Ignacio F. Iquino, a las pinceladas regionalistas de *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) y *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), los ecos neorrealistas de *Nada* (Edgar Neville, 1947), los delirios wagnerianos de *Parsifal* (Daniel Mangrané, 1951) o pequeños francotiradores como el cine de animación —*Érase una vez...* (Josep Escobar, 1950)— o los *amateurs* provistos de sus cámaras Pathé Baby. De sus imágenes folclóricas o naturalistas se esperaba que resurgiese un cine verdaderamente catalán, pero sólo Llorenç Llobet-Gracia pudo dar el salto profesional con *Vida en sombras* (1948), un canto de amor al cine que únicamente sería valorado cuando se restauró en los años ochenta.

La competencia entre *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) y *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) asentó las bases de un cine policiaco barcelonés que conjugaba el cine negro de Hollywood y los anhelos neorrealistas de mostrar los barrios bajos de la ciudad con una censura que exigía loar el trabajo de la policía. De esa paradójica tensión surgieron títulos tan notables como *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1958), *Los atracadores* (Francesc Rovira Beleta, 1961) o *A tiro limpio* (Francesc Pérez Dolz, 1963). Su prolongación, a través de los rodajes internacionales de *Estambul 65* (1966) y *Las Vegas 500 millones* (1968), de Antonio Isasi Isasmendi, llega hasta la democracia, cuando, bajo la figura emblemática de Pepe Carvalho, el detective creado por Manuel Vázquez Montalbán, ya se puede hablar abiertamente de prostitución, droga o corrupción política.

En la década de los sesenta, Jordi Grau (*Noche d verano*, 1962), Jaime Camino (*Los felices 60*, 1963), Josep Lluís Font (*Vida de familia*, 1964), Josep Maria Forn (*La piel quemada*, 1966) o Pere Balañá (*El último sábado*, 1966) intentan desarrollar un Nuevo Cine Catalán con herencias tardías del neorrealismo. La Escuela de Barcelona, en cambio, se aproxima a las contemporáneas influencias de la Nouvelle Vague desde la plataforma de un contexto cultural antifranquista que incluía a arquitectos, fotógrafos y editores. Para eludir la censura, sin

embargo, cineastas como Jacinto Esteva (*Lejos de los árboles*, 1963-1971), Joaquim Jordà (*Dante no es únicamente severo*, 1967), Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1965), José María Nunes (*Noche de vino tinto*, 1966; *Biotaxia*, 1967), Carlos Durán (*Cada vez que...*, 1967), Ricardo Bofill (*Schizo*, 1970) o Gonzalo Suárez (*Ditirambo*, 1967) optan por anteponer la poesía al realismo. O, como proclamaba metafóricamente Jordà, «Ya que no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé».

No todo el cine catalán, durante esos «felices sesenta», fue experimental. El grueso de la producción industrial se desarrolló en los estudios y el poblado del Oeste que la familia Balcázar edificó en Esplugues, cerca de Barcelona. Allí se rodaron decenas de *westerns* o *films* de aventuras y espionaje coproducidos con Italia o Alemania gracias a una generosa política de ayudas oficiales. Son también años de prosperidad de la publicidad y en los que *Los Tarantos* (F. Rovira Beleta, 1962) consiguió una nominación al Oscar. Se trataba de una adaptación apócrifa de *Romeo y Julieta* filtrada por *West Side Story* y ambientada en clanes gitanos del barcelonés barrio del Somorrostro.

A finales de aquella década prodigiosa, el recrudescimiento de la censura provocó exilios y deserciones, pero también la radicalización de cineastas. Coproductor de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y situado en la órbita de la Escuela de Barcelona con *Nocturno 29* (1968), Pere Portabella se lanzó al cine militante sin abandonar el rigor de un lenguaje anticonvencional que se manifiesta en *Vampir-Cuadecuc* (1969) o *Umbracle* (1970). Su ejemplo fue seguido por Llorenç Soler, Antoni Padrós y, ya en el ámbito del *underground*, artistas como Carles Santos o Benet Rossell, que hicieron del cine un instrumento transgresor. Eran la antítesis de un cine comercial que intentaba aprovechar los resquicios de la censura para introducir el erotismo. El incombustible Iquino, siempre atento a las modas imperantes, pasó de realizar *El Judas* (1953), un melodrama religioso doblado al catalán con el pretexto del Congreso Eucarístico de Barcelona, a la denuncia escabrosa de *Aborto criminal* (1973).

La muerte de Francisco Franco, en 1975, abrió las puertas de una transición a la democracia que también tuvo su reflejo cinematográfico, tanto en el ámbito creativo como en el institucional. El Congrés de Cultura Catalana o el Institut del Cinema Català intentaron sentar unas bases sobre las que se estrenaron *films*, ahora ya hablados en catalán, destinados a recuperar la Historia: la Semana Trágica en *La ciu-*



*tat cremada* (Antoni Ribas, 1975), la Guerra Civil en *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) y *Companys, procés a Catalunya* (J. M. Forn, 1979) o la génesis de la burguesía catalana en *La teranyina* (Antoni Verdaguer, 1990) y *La febre d'or* (Gonzalo Herralde, 1993). Un segundo filón fueron las adaptaciones literarias, a veces también vinculadas con determinados períodos históricos: *L'obscura història de la cosina Montse* (Jordi Cadena, 1977), *Últimas tardes con Teresa* (Gonzalo Herralde, 1984) y *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989) a partir de novelas de Juan Marsé; *La plaça del Diamant* (Francesc Bellmunt, 1982), de Mercè Rodoreda; *Bearn* (Jaime Chávarri, 1983), de Llorenç Vilallonga; *Laura a la ciutat del Sants* (Gonzalo Herralde, 1988), de Miquel Llor; *Solitud* (Romà Guardiet, 1991), de Victor Català, *La ciutat dels prodigis* (Mario Camus, 1999), de Eduardo Mendoza, o *Es quan dormo que hi veig clar* (Jordi Cadena, 1988), en torno al poeta J. V. Foix. La realidad más inmediata, por último, también fue el centro de atención documental de *La nova cançó* (F. Bellmunt, 1976), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978) o *El asesino de Pedralbes* (Gonzalo Herralde, 1978).

Recuperada la autonomía en 1983, tanto los apoyos del gobierno catalán como los de la televisión pública local garantizaron la presencia del catalán en las pantallas y la normalización de una producción que diversificó sus objetivos. Francesc Bellmunt (*L'orgia*, 1978; *La quinta del porro*, 1980; *Un parell d'ous*, 1984) y Ventura Pons (*Què t'hi jugues, Mari Pili?*, 1991; *El perquè de tot plegat*, 1994; *Anita no perd el tren*, 2000) encabezaron un filón de comedias al que también se incorporaron Carles Mira (*La portentosa vida del pare Vicent*, 1977; *Con el culo al aire*, 1980) o, posteriormente, Joaquim Oristrell (*Inconscients*, 2003; *Dieta mediterránea*, 2008). Surgieron nuevos autores con personalidad propia, ya fuese el mundo inquietante y hedonista de Bigas Luna con *Bilbao* (1978), *Angoixa* (1986) o *La teta i la lluna* (1994); o el torturado universo que Agustí Villaronga refleja en *Tras el cristal* (1985), *El mar* (1999) o *Pà negre* (2010). También se dieron a conocer realizadoras como Rosa Vergés (*Boom Boom*, 1990; *Souvenir*, 1994; *Tic Tac*, 1997) o Mireia Ros (*La Monyos*, 1996; *Barcelona, abans que el temps ho esborri*, 2010), a las que después se añadieron Judith Colell (*Dones*, 2000; *Elisa K*, 2010) y Maria Ripoll (*Lluvia en los zapatos*, 1998; *Rastres de sandal*, 2013). Mención aparte merece Isabel Coixet, quien, tras su debut con *Massa vell per a morir jove* (1987), internacionalizó su carre-

ra con *Cosas que nunca te dije* (1996), *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009) o *La librería* (2017).

El cine fantástico y de terror ocupa un lugar decisivo en el cine catalán contemporáneo. Tiene un antecedente en la productora Pro-filmes, que, en los años setenta, impulsó este género con películas de bajo presupuesto en las que, sin ningún reparo, Tarzán campaba por los montes cercanos a Barcelona o la reina de las Amazonas cabalgaba en un zoológico. Ya en la década siguiente, la productora Filmmax resucitó el cine de terror sobre una plataforma de aterrizaje hecha a medida: el Festival de Cine Fantástico de Sitges. De ahí surgieron Jaume Balagueró con la saga *REC* o *Els sense nom* (1999) y *Mientras duermes* (2010), Paco Plaza (*El según nom*, 2001), Nacho Cerdà (*Aftermath*, 1994) o Guillem Morales (*Els ulls de la Julia*, 2010). Procedente de la ESCAC, la escuela de cine, J.A. Bayona debutó con *L'orfanat* (2007) para acceder a estándares internacionales con *Lo imposible* (2012) o *Un monstruo viene a verme* (2010). Cercano a este mundo de fantasía es el filón de la animación que, además de desarrollar una ingente producción para televisión, ha generado imaginativos largometrajes como *Despertaferro* (Jordi Amorós, 1988), *Peraustrinia 2004* (Àngel Garcia, 1989), *Floquet de Neu* (Andrés G. Schaer, 2011) o *Les aventures de Tadeo Jones* (Enrique Gato, 2012).

La otra gran tendencia del cine catalán que ha hecho fortuna internacional es el documental de creación. Heredero de Joaquim Jordà (*Mones com la Becky*, 1999; *De nens*, 2004; *Veinte años no es nada*, 2005) como correa de transmisión de la Escuela de Barcelona, pronto encontró aventajados discípulos en José Luis Guerin (*Innisfree*, 1990 *Tren de sombras*, 1997; *En construcció*, 2001), Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan*, 2002; *La llegenda del temps*, 2006; *Els passos dobles*, 2011), Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004) o Neus Ballús (*La plaga*, 2013). En paralelo, Carles Bosch y Josep Maria Domenech fueron nominados al Oscar por *Balseros* (2002) mientras Carles Balagué ha explorado la memoria histórica en *La Casita Blanca* (2002), *De Madrid a la Lluna* (2005) o *Arropiero, el vagabundo de la muerte* (2008) y Albert Solé indaga en su propia biografía con *Bucarest, la memòria perduda* (2009).

Otros autores recientes han optado por la ficción con propuestas que no sólo se alejan de la narrativa convencional, sino que consolidan la tendencia de un cine catalán mucho más inquieto que el del conjunto español. Es el caso de Marc Recha (*Pau i el seu germà*, 2001;



*Petit indi*, 2009; *Un dia perfecte per volar*, 2015), Manuel Hueriga (*Gaudí*, 1988; *Antàrtida*, 1995; *Salvador*, 2006), Cesc Gay (*A la ciutat*, 2003; *Truman*, 2015), Mar Coll (*Tres dies amb la família*, 2009) o el productor/director Lluís Miñarro. Mención específica merece Albert Serra, que se ha hecho un lugar de honor en los principales certámenes internacionales con *Honor de cavalleria* (2006), *Història de la meva mort* (2013) o *La mort de Louis XIV* (2016). La última incorporación es Carla Simón con su autobiográfica *Estiu del 93* (2017), un prodigio de sensibilidad que apunta hacia el futuro de una cinematografía, la catalana, indudablemente consolidada pero que todavía tiene pendiente una Historia que certifique su atípica, a veces contradictoria pero siempre apasionante personalidad.



# Tamara y la catarina

[fragmento]

LUCÍA CARRERAS

ABRE:

I INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL Y CUARTO — AMANECER

La silueta de un par de lagartijas inmóviles entre piedras, tierra, ramas y algo de pasto, en un ambiente de penumbra, pero alguna luz lejana las ilumina.

Los morenos dedos de un hombre tamborilean nerviosos sobre sus propias rodillas.

Un chico moreno mira al frente, pensativo. Gira su cabeza hacia un costado y fija sus ojos en algo.

Sentado sobre un catre, el chico no quita la mirada de una puerta cercana a él. El espacio es humilde y apenas lo ilumina un foco pelón que cuelga de un cable en el techo. En el breve espacio hay una puerta abierta que es hacia donde él mira y otro espacio aislado por una hechiza separación hecha con una sábana.

Decidido se levanta, de abajo del catre saca una gastada mochila; sin cuidado y apresurado, guarda en ella ropa que saca de una gran caja de cartón. Esta caja, que fue de una lavadora o estufa, hace las veces de armario y descansa junto al catre.



El chico se coloca una gruesa chaqueta, cierra la mochila y se la cuelga al hombro. Camina hacia el umbral de la puerta en donde tenía clavada la mirada. Se detiene ahí, observa con cierta tristeza hacia adentro. La penumbra permea el espacio. Duda por apenas un instante, pero se obliga a tomar valor.

Camina hasta una traqueteada mesa. Saca del bolsillo del pantalón un mínimo fajo de billetes. Lo divide, es poco dinero. Guarda una parte en su bolsillo, medita un instante, vuelve a sacar lo que guardó en su bolsillo y toma unos cuantos billetes más. Coloca el fajo debajo de un florero viejo y roto que adorna la mesa, y guarda el mínimo restante en su pantalón. Se va, lo sabemos por el sonido de sus pasos que se alejan, la luz que se apaga y la puerta que abre y cierra. El silencio vuelve.

Y es aquí que conocemos que en el cuarto en penumbra, en una cama pequeña, duerme alguien que por el largo del cabello nos hace pensar que es una mujer.

## 2 EXT. CALLE BARRIO I — AMANECER

Las grises construcciones se pintan de un tono cálido con el sol que apenas sale. Las farolas y algunas luces de casa se apagan. El chico moreno, enfundado en su gruesa chaqueta y con la mochila al hombro, camina apresurado y con la cabeza gacha por la desolada calle. Sólo un desenfadado perro callejero se cruza en su camino.

El chico baja la velocidad, mira un momento hacia atrás, aprieta el paso. Pronto sabremos que este chico se llama PACO.

## 3 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL Y CUARTO — DÍA

En primer plano una pecera sin agua que tiene piedras, tierra, ramas, pasto y algo de hojas secas. Unas pocas lagartijas dentro, inmóviles. Un despertador suena y en el fondo, fuera de foco, alguien se mueve en la cama. La luz matutina inunda el minúsculo espacio que funge como habitación.

Una mujer morena, que raya los cuarenta, despierta. El espacio es humilde y la decoración algo infantil. En paredes y sobre los muebles hay objetos y juguetes con figuras de catarinas, así como dibujos que parecieran hechos por un niño y que tratan de representar al animal.

La mujer se mueve con pereza. Se toma su tiempo. Se levanta, va hacia la pecerita que descansa sobre una vieja cajonera y bajo la cual hay una carpetita bordada con colores estridentes.

Acerca mucho su rostro y observa, sonriente, a los animales. Su actitud nos revela que algo no corresponde a su edad e iremos descubriendo que esta chica, TAMARA, sufre de retraso mental. El despertador no deja de sonar.

TAMARA sale de la habitación. Topa la cama vacía de PACO, el chico moreno que abordó el autobús.

TAMARA  
¿Paco?

Lo busca con la mirada, se asoma a un espacio que hace las veces de baño.

TAMARA  
¿Paco?

No hay rastro del joven. Se confunde. El despertador suena a lo lejos. Camina hacia la puerta, la abre, solamente saca la cabeza. Cierra, duda en su rostro. Mira a su alrededor, poco segura de qué hacer.





#### 4 INT. CASA TAMARA / BAÑO — DÍA

Espacio gris de bloques de concreto y cemento. El único mueble es un escusado blanco muy percutido, que tiene el tanque cubierto por una tabla de madera sobre la que descansa una toalla rosa, vieja y gastada. Durante toda la secuencia, a lo lejos, suena el despertador. El lugar, que es oscuro, se ilumina apenas por la luz del sol que entra por una pequeña ventana.

En una esquina, una cortina plástica y rota aísla un pequeño recoveco que trata de hacer las veces de ducha.

TAMARA, ya sin ropa, frente a ella un tambo metálico lleno de agua, una palangana dentro de éste con la que la chica toma bastante agua y se moja el cabello.

Del suelo levanta una botella de champú y sirve un poco en la tapa del mismo, con cuidado asegura que no se derrame.

Se echa el espeso líquido en el cabello, tapa la botella y la pone en el suelo. Se frota la cabeza de forma metódica, pero sin realmente lavar todo el cabello. Se toma su tiempo. Se enjuaga, sin precisión, con agua que toma del gran bote con la palangana. Tirita por el agua fría.

Con un jabón rosa y una esponja tipo estropajo, se enjabona el cuerpo. Aunque es cuidadosa en cómo lo hace, hay algo de errado en la forma. Insiste de manera particular en tallarse codos y rodillas.

#### 5 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL — DÍA

Envuelta en la toalla rosa y escurriendo agua, TAMARA sale y observa el espacio, aún busca a PACO, al notar que todavía no hay nadie, camina hacia su habitación. El despertador aún suena a lo lejos.

#### 6 INT. CASA TAMARA / CUARTO — MOMENTOS DESPUÉS

Sobre un viejo tocador, un peine plástico. Una mano lo toma.



El despertador aún suena.

Ya vestida, TAMARA se peina frente al espejo. Se hace el partido en medio del cabello, la forma es peculiar, pues lo hace de atrás hacia adelante, lo que le impide verse en el espejo. Separa las mechas a cada lado, las acomoda con la mano. Pasa el peine para desenredar los nudos. Sus movimientos son torpes y algo toscos.

Recapacita en algo, va hasta el despertador y finalmente lo apaga.

#### 7 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL — DÍA

La luz que se cuela por las pequeñas ventanas nos revela que ha salido por completo el sol.

TAMARA pone la mesa para dos personas: platos, vasos, servilletas. Acomoda cada cosa con precisión y se asegura de darles el lugar adecuado. Su actuar es metódico.

De una bolsa de papel de estroza toma dos conchas de pan dulce y pone una en cada plato.

Abre la puerta de un viejo y destartado refrigerador: un galón de leche, un paquete con jamón y un huevo, no más.

Saca el galón de leche, lo destapa, sirve leche en los dos vasos. Deja el galón destapado junto al fregadero. Se sienta. Mira a su alrededor. Espera.



Nota el dinero que se encuentra bajo el viejo florero, levanta el florero y ve los billetes. Vuelve a colocar el florero sobre ellos.

Se levanta, va hasta la pequeña ventana en el área de cocina, se asoma, mira hacia un lado, hacia el otro. Vuelve a su lugar en la mesa, dudosa.

Espera un instante más, frustrada y con cierta actitud traviesa, da un par de pellizquitos a su concha. Decidida la toma, la sumerge en la leche y da un gran mordisco.

#### 8 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL — MÁS TARDE

TAMARA prepara un sándwich. Se nota que sabe los pasos a seguir. Sin embargo, la limpieza y el orden no parecen ser algo a lo que preste atención.

Después de poner exceso de crema en uno de los panes, TAMARA deja el contenedor abierto, muy cerca de unas hornillas eléctricas, y el cuchillo lleno de crema sobre la repisa.

Va al refrigerador, saca el jamón, toma un par de lonjas que coloca entre los panes. Envuelve el sándwich en una servilleta, con cuidado de que quede bien cubierto, como lo haría un niño. Mete el sándwich y un viejo termo dentro de una mochila-lonchera.

En el fregadero, algunos trastes sucios. Cerca, la crema abierta, el paquete de jamón y el galón de leche. Sobre la mesa los platos del desayuno, uno de ellos aún con la concha y el vaso de leche lleno.

Va hasta la puerta, se para ahí, mira hacia dentro, pensativa, tuerce un poco la boca y sale.

#### 9 EXT. CALLE BARRIO 2 — DÍA

TAMARA camina, mochila-lonchera al hombro. Mira las grises paredes con particular interés.

En su paso topa con algunos TRANSEÚNTES madrugadores.

Afuera de una de las casas una mujer mayor barre, es DOÑA MECHE. Las mujeres no se miran, ni se inmutan por la presencia de la otra.

#### 10 EXT. PARADA MICROBUSES BARRIO — DÍA

En la esquina de la calle VARIAS PERSONAS esperan. Entre ellos TAMARA que observa un papel plastificado que tiene en la mano.

La chica voltea hacia el microbús que ya paró frente al grupo. La gente sube, ella está a punto de hacerlo pero se detiene, duda. Camina hacia el frente y compara el número de la ruta del camión con lo que tiene en su hoja plastificada.

El CHOFER la mira impaciente. Ella sube y paga.

#### 11 EXT. / INT. TOSTADORA DE CAFÉ — DÍA

TAMARA llega con su mochila-lonchera al hombro. Sobre la cortina del local se lee «Tostadora de Café Amalia». Entra.

DOÑA AMALIA, mujer mayor de semblante hosco y facha de extranjera, hace cuentas tras el mostrador.

Lugar viejo, tradicional, de esos que pareciera que quedaron detenidos en el tiempo pero el desgaste siguió. A la entrada, frente al mostrador, cuatro mesas. En una de ellas un HOMBRE MAYOR lee un periódico, mira a TAMARA y le sonríe.

HOMBRE MAYOR  
Buenos días, Tamara.

Ella apenas devuelve una torcida sonrisa, va hasta el mostrador apresurada, se mete.



DOÑA AMALIA levanta la cabeza y le pone atención, la chica está a su lado con la cabeza gacha. La mujer mayor mira su reloj y luego a ella.

DOÑA AMALIA  
(maternal)

¿Qué ha pasado? Son las ocho y media, tú nunca llegas tarde.

La chica, algo culpable, sigue sin mirarla.

TAMARA  
Paco no estaba.

DOÑA AMALIA, que parece entender que una respuesta como ésta no tiene mucho sentido, sonrío.

DOÑA AMALIA  
¿Y dónde es que está Paco?

TAMARA  
No sé.

DOÑA AMALIA asiente, acostumbrada a no entender muy bien.

DOÑA AMALIA  
Bueno, venga, levanta aquellas tazas.

Señala una mesa en la que hay un par de tazas de café capuchino vacías y sucias.

TAMARA asiente, aún con la mochila al hombro sale de atrás del mostrador y va hasta la mesa.

DOÑA AMALIA la sigue con la mirada. Antes siquiera de que TAMARA alcance a levantar una de las tazas...

DOÑA AMALIA  
Con cuidado, ¿eh?

TAMARA la mira y asiente. Toma las dos tazas, una en cada mano y aprieta fuerte los dedos para no soltarlas.

Camina mucho más despacio de lo que sería natural en ella. Clava los ojos en el suelo con el afán de no tropezarse.

DOÑA AMALIA no le quita los ojos de encima.

TAMARA va tras el mostrador y, sin perder el cuidado, logra dejar ambas tazas en el fregadero.

DOÑA AMALIA vuelve a lo suyo y TAMARA se da a la tarea de lavar las tazas con poca habilidad.

## 12 EXT. PLAZA PÚBLICA — DÍA

TRANSEÚNTES que van y vienen apurados, PERSONAS en bancas, VENDEDORES AMBULANTES que ofrecen a gritos ininteligibles sus productos. Mucho movimiento, tanto como es típico en el centro de la Ciudad de México.

En una banca, TAMARA come su sándwich. Mira pasar a la gente sin inmutarse. Su ritmo cadencioso contrasta con la vorágine a su alrededor.

## 13 INT. MICROBÚS — ATARDECER

Es la hora pico en la ciudad. El colectivo atestado de PASAJEROS.

Al fondo, una PAREJA JOVEN se entrega a un beso lleno de lengua.

Un ALBAÑIL dormita con la cabeza recargada en la ventana. A su lado, una ADOLESCENTE mira inexpresiva al frente, pero mueve ligeramente la cabeza al son de una música que escucha con unos audífonos.

TAMARA va colgada del tubo, tomada con las dos manos. Lleva su mochila-lonchera al hombro.



Una CHICA DE CABELLO LARGO la mira intrigada.

TAMARA descubre los ojos de la chica, esboza una rara sonrisa.

La chica se voltea de inmediato, incómoda.

Delante de TAMARA se despeja un espacio, pero ella no se inmuta, una PERSONA la empuja molesta y le hace la seña de que se mueva. Ella obedece sin soltarse del barandal.

#### 14 EXT. PUESTO DE QUESADILLAS — ATARDECER

DOÑA MECHE, la mujer que barría fuera de una casa por la mañana, es ayudada por un chico adolescente, larguirucho y un poco pazguato que se llama QUIQUE, a montar un puesto a la orilla de una calle. Al fondo, tras ellos, un cerro plagado de grisáceas construcciones.

Sólo hay una pequeña mesa, unos cuantos banquitos, un anafre y una especie de plancha vieja y oxidada de las orillas. Muchos envases plásticos gastados, algunos de productos tipo crema Alpura, otros translúcidos, amarillentos. Un toldo azul algo raído es sostenido por mecates.

A lo lejos viene TAMARA con su mochila-lonchera al hombro, mira atenta las paredes y el suelo. Pasa junto al puesto.

QUIQUE  
¿Qué ondas, Tamara?

TAMARA se detiene no más de un instante y saluda al chico con la mano. Con recelo mira a la mujer mayor, que sigue en su labor sin prestarle atención.

Algo llama la atención de TAMARA en una barda cercana al puesto. Atraída por aquello que está en la barda, avanza.

DOÑA MECHE y QUIQUE voltean a verla, curiosos.

La chica llega hasta la pared. Acerca su mano al muro y, con habilidad, atrapa una lagartija.

Los otros dos la observan intrigados.

TAMARA sostiene la lagartija frente a sus ojos. Con ternura la coloca en la palma de su mano y la cubre con su otra mano. Sin reparar más en los otros dos, se aleja sonriente y con los ojos clavados en sus manos.

QUIQUE mira a DOÑA MECHE y hace una mueca divertida. Ella lo ignora y vuelve a su labor.

#### 15 EXT. CASA TAMARA — ATARDECER

TAMARA llega con la lagartija atrapada entre las manos. Trata de tocar a la puerta con las manos, pero sin separarlas para que la lagartija no escape. Al no obtener respuesta, toca dando pataditas con el pie, pero igual nadie abre. Medita un instante.

Toma a la lagartija por la base de cola, no se le vaya a romper. Con la otra mano, y no de la forma más sencilla, logra sacar de su mochila-lonchera unas llaves. Abrir la puerta se complica. Finalmente, abre y entra. Cierra tras ella con el pie.

#### 16 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL Y CUARTO — CONTINUO

TAMARA cruza el espacio, apresurada, con la lagartija colgando de la cola. Va hasta el cuarto.

Llega a la pecera sin agua. Con un cuidado que ahora parece un poco extremo, mete a la lagartija. Le hace un cariño en la cabeza. Observa sonriente.

Se deshace de la mochila-lonchera, que deja sobre el viejo tocador.

Sale, mira el espacio, otra vez en busca de PACO, se asoma al baño.

**17 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL — ATARDECER**

A la mesa del gastado comedor TAMARA espera inmóvil. Mira intermitentemente hacia la puerta. Sobre la mesa está lo que ella colocó en la mañana, el dinero bajo el florero e, incluso, la concha en el plato de PACO. Cae el sol.

**18 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL Y CUARTO — NOCHE**

Se ha hecho de noche. TAMARA, aún sentada en la misma silla de la escena anterior, hace una mueca de fastidio, tal vez hasta un puchero, se toca la panza. Se levanta y va hasta el cuarto.

De la mochila-lonchera que descansa sobre el tocador saca un viejo teléfono celular decorado con algunas calcomanías de animales caricaturizados, tal vez catarinas.

Se sienta en la cama. Mira el aparato. Una de las teclas está marcada con barniz de uñas rosa frenético. TAMARA aprieta esa tecla y se coloca el aparato en la oreja, espera.

OPERADORA (V.O.)  
(grabación)

El número que usted marcó se encuentra apagado o fuera del área de servicio, le sugerimos llamar más tarde.

Baja el teléfono, mira las teclas, aprieta la de finalizar y, como si al repetir la marcación lograra un resultado distinto, aprieta una vez más el botón con el esmalte de uñas y coloca el aparato en su oreja. Obviamente...

OPERADORA (V.O.)  
(grabación)

El número que usted marcó se encuentra apagado o fuera del área de servicio, le sugerimos llamar más tarde.

TAMARA  
Paco, ¿ya vienes?

Medita un instante. Se levanta.

Va al refrigerador. Mira el interior como si hubiera una variedad de cosas para elegir. Finalmente saca el único huevo. Deja abierta la puerta.

Toma una cochambrosa sartén. La coloca sobre una de las dos hornillas de una vieja estufa eléctrica. Cerca hay un bote de aceite, del que vacía una cantidad excesiva en la sartén, no sin derramar parte del mismo alrededor del área.

En ningún momento ha soltado el huevo, lo lleva en la mano que no usa para manipular las demás cosas. Mira pensativa la estufa, gira la perilla de encendido. Sin esperar a que el aceite se caliente, rompe el cascarón del huevo y lo echa en la sartén, parte de la cáscara también va a dar dentro.

**19 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL Y CUARTO — NOCHE**

Penumbra, el rojo vivo de una hornilla encendida sobresale. Grillos y sonido lejano de la ciudad. El catre vacío. Dentro de la única habitación, TAMARA duerme.

**20 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL — DÍA**

TAMARA, peinada como cada día con el cabello aún húmedo, sentada a la mesa. Toma la concha del plato de PACO, la come a pellizcos, el pan ha perdido frescura. En la mesa ahora también hay un plato con restos de un huevo mal cocido. La chica se nota preocupada, algo triste y sin lugar a dudas hambrienta.

En el fregadero, más trastes. Alrededor, el vaso de leche, el galón, el jamón, la sartén con todo el aceite y restos de huevo y otras cosas más que han quedado fuera. La hornilla de la estufa eléctrica al rojo vivo. El lugar toma poco a poco un carácter más caótico.

Sobre una repisa está la mochila-lonchera. TAMARA va hasta ella y saca su celular. Aprieta la tecla marcada con el esmalte, lo pone en su oreja.



OPERADORA (V.O.)  
(grabación)

El número que usted marcó se encuentra apagado o fuera del área de servicio, le sugerimos llamar más tarde.

TAMARA  
¿Paco, ya vienes?

### 21 INT. MICROBÚS — DÍA

El microbús va a reventar de PASAJEROS.

Una CHICA trata de delinear sus ojos frente a un espejo de mano, tarea nada fácil por el balanceo y los frenones del micro.

Rostros de algunos otros PASAJEROS que viajan ensimismados.

Una MUJER MADURA, de cabello corto muy rizado, cabecea. Junto a ella, del lado de la ventana, TAMARA.

En el asiento frente a ella está un SEÑOR con un NIÑO DE DOS AÑOS. El NIÑO, curioso, se asoma por el hombro de su padre. Mira a TAMARA.

Ella se da cuenta y le esboza una sonrisa. El NIÑO no responde, la mira serio. TAMARA hace una cara chistosa, bastante extraña.

El NIÑO le saca la lengua y se voltea dándole la espalda. TAMARA se pone seria y baja la cabeza.

### 22 EXT. TOSTADORA DE CAFÉ — DÍA

TAMARA, con su mochila-lonchera al hombro, espera. DOÑA AMALIA llega, se saludan *ad. lib.* AMALIA le entrega las llaves a TAMARA y ella es quien, con parsimonia, abre el candado y levanta, con dificultad, la cortina.

### 23 INT. TOSTADORA DE CAFÉ — DÍA

El HOMBRE MAYOR en su acostumbrada mesa, con su acostumbrado café y, obviamente, su acostumbrado periódico. Tras el mostrador DOÑA AMALIA acomoda un taburete y saca de su bolso un tejido de agujas con un estambre de un espantoso color amarillo.

TAMARA apila pequeños platos de café de espaldas a DOÑA AMALIA.

AMALIA finalmente se trepa, no sin dificultad, al taburete. Echa una ojeada hacia TAMARA y se voltea. Toma su tejido, cuenta, checa las puntadas y arranca a mover las agujas con habilidad.

TAMARA apila un plato algo cuarteado, lo hace con más fuerza de la necesaria y el plato se rompe por la mitad. Asustada, gira la cabeza para mirar a DOÑA AMALIA.

La mujer ya ha entrado en el trance natural de aquellos que tejen y no se inmuta. Al notarlo, TAMARA se apresura a guardar los pedazos de plato en los bolsillos de su pantalón. Atisba una vez más hacia la mujer tejedora.

### 24 EXT. PLAZA PÚBLICA — DÍA

La vorágine diaria del centro de México y su gente se revela una vez más. Entre la multitud, TAMARA camina hacia la misma banca en la que la vimos antes.

Se sienta, tiene mueca de incomodidad en su rostro. Mete la mano al bolsillo del pantalón, saca un pedazo del plato que rompiera en la tostadora de DOÑA AMALIA, lo mira, pensativa.

Saca también el pedazo de su otro bolsillo. Se levanta, va hasta un bote de basura, los tira y vuelve a la banca.

Con su acostumbrada parsimonia, saca el sándwich de su mochila-lonchera. Le quita la servilleta con cuidado. Da una mordida mientras mira a la gente pasar.



Va a dar un mordisco más, pero algo a lo lejos llama su atención, de esas cosas que superan hasta el hambre.

Apresurada, se levanta, dejando el sándwich sobre la banca, y camina a través de la plaza.

### 25 EXT. CALLE CENTRO 1 — DÍA

Es una calle típica del centro de la Ciudad de México. Muchos comercios formales e informales. El apremiante movimiento de la GENTE que se arremolina inquieta y veloz por la acera y hasta en la vía.

Entre la agresiva marabunta, TAMARA se abre paso con dificultad. La vista clavada en algo frente a ella.

### 26 EXT. CALLE CENTRO 2 — DÍA

Los pies de TAMARA avanzan.

Se detiene, mira algo frente a ella.

Es un VENDEDOR en un puesto de tacos que lleva en las manos unos juguetitos rústicos de animales con ruedas.

TAMARA se acerca a él. Se acuclilla y mira los juguetes. Toma uno, esboza una gran sonrisa. El juguete es una catarina.

VENDEDOR (o.s.)

¿Lo quieres?

TAMARA asiente sin mirarlo.

El hombre desenreda el juguete de los otros y se lo entrega. Ella lo mira ensimismada y sonriente.

VENDEDOR (o.s.)

Son diez pesos.

TAMARA saca de su mochila-lonchera un monedero del que toma algunas monedas que coloca sobre su palma. Paciente, las observa.

El VENDEDOR se exaspera un poco. Cuando el hombre casi va a tomar una de las monedas. TAMARA se decide y le entrega una de diez pesos. TAMARA guarda las monedas y pone el monedero dentro de su mochila-lonchera.

Feliz, la chica se levanta sin recapacitar más en el hombre y se aleja fascinada, con los ojos clavados en su nuevo tesoro.

### 27 EXT. CALLE PUESTO DE REVISTAS — DÍA

La catarina de juguete rueda por el suelo.

TAMARA camina con la mirada fija en ella. A tal grado va ensimismada, que choca de frente con un TRANSEÚNTE que la hace reaccionar.

Queda entre una MULTITUD DE GENTE que va y viene. Mira a su alrededor, trata de reconocer. Nada le es familiar. Se gira sobre sí misma, desorientada.

Perdida, algo de angustia asoma en su rostro. Se acerca a una MUJER MORENA que camina cerca de ella.

TAMARA

¿Dónde está la tostadora de doña Amalia?

La MUJER la mira burlona.

MUJER MORENA

Yo qué sé.

TAMARA mira en todas direcciones. Camina unos pasos, se acerca a un JOVEN que fuma recargado en una pared.



TAMARA

¿Dónde está la tostadora de doña Amalia?

El JOVEN se encoge de hombros.

Ella observa a su alrededor, aún trata de reconocer. Camina unos pasos, pero algo llama su atención al pasar frente a un puesto de periódicos, la angustia desaparece de golpe. Se acerca, mira fijamente lo que tiene frente a ella. La curiosidad y, hasta cierto punto, incomodidad en su rostro no se hace esperar.

Colgada con una pinza de ropa entre muchas otras publicaciones, está la imagen de un hombre masacrado en la portada de una revista tipo *Alarma*.

TAMARA la observa con morbo, acerca la cara para ver el detalle. Se escucha el gorgoreo de un BEBÉ. Abre la página y observa alguna foto en el interior. Un grillo del BEBÉ llama finalmente la atención de TAMARA, quien mira hacia donde viene el sonido. Da unos pasos y se para frente al puesto, se asoma.

Dentro, oculta por unos cajones de plástico, una BEBÉ de unos 6-8 meses recostada sobre una pila de periódicos mira a TAMARA. No hay nadie más ahí dentro.

TAMARA se interesa más en la niña, a quien le esboza una sonrisa. Se acerca y le muestra el juguete, lo agita frente a ella. La NIÑA ríe y trata de tocar el juguete.

TAMARA juega con ella. Mira a su alrededor

GENTE que camina en todas direcciones, nadie voltea a verla.

Rodea el puesto, busca. Observa una vez más su entorno, nadie parece inmutarse. Vuelve la mirada a la BEBÉ, conmovida.

Sin pensarlo, TAMARA levanta a la BEBÉ, que, divertida, sigue con la mirada el juguete. La chica se aleja sin dudarlo. Se las arregla para cargar a la niña con los dos brazos sin soltar el juguete y con su mochila-lonchera al hombro.

El puesto queda atrás, vacío.

28 EXT. CALLE CENTRO 3 — DÍA

TAMARA camina con la BEBÉ en brazos, mira hacia todos lados, trata de ubicarse. Se detiene, cansada.

Se sienta en un escalón y, como si fuera una muñeca de trapo y sin poner cuidado, deja a la BEBÉ en el suelo.

De su mochila-lonchera saca un papel plastificado. Toma todas sus cosas, incluyendo a la BEBÉ, y se para con dificultad.

Mira a su alrededor pensativa. Un BARRENDERO, que empuja dos grandes botes con ruedas, pasa frente a ella.

TAMARA

¿Dónde pasa éste?

El hombre tarda en descubrir de dónde viene la voz. La chica le muestra el papel y señala con el índice algo en él.

El BARRENDERO se acerca a ella y mira el papel.

El hombre voltea hacia un lado de la calle. Señala con la mano mientras habla.

BARRENDERO

Si caminas dos cuadras para allá encuentras Independencia, por ahí pasa ese micro.

TAMARA mira en dirección a donde el hombre le señala. Luego voltea a verlo, confundida.

Algo no está bien con la chica y el BARRENDERO se percata de ello. Tarda en decidir, pero a pesar de la impaciencia...

BARRENDERO

Ven, yo te llevo.





La forma en que TAMARA carga a la BEBÉ es extraña y complicada.

El BARRENDERO empuja sus botes y TAMARA avanza a su lado, la mira curioso.

BARRENDERO  
¿Es tu hija?

TAMARA niega con vehemencia. Siguen caminando.

BARRENDERO  
¿Tu sobrina?

TAMARA vuelve a negar.

El BARRENDERO no parece muy interesado en seguir indagando la extraña relación ante sus ojos. Se alejan calle arriba.

### 29 INT. MICROBÚS — DÍA

TAMARA sentada junto a la ventana. Tiene a la BEBÉ en las piernas y la mira sonriente. Luego observa su nueva catarina.

Algún PASAJERO mira la escena morbosamente.

Acerca el juguete a la ventana, lo mueve ligeramente, pareciera que el bicho camina sobre las construcciones que están en la calle.

La BEBÉ da un tremendo berrido y larga a llorar.

TAMARA la mira sin hacer nada.

Algunos PASAJEROS observan la escena y menean la cabeza, incómodos. Los berridos de la niña suben de intensidad.

TAMARA echa una ojeada a su alrededor, busca apoyo en algún pasajero.

Las muecas de fastidio no se hacen esperar.

TAMARA se angustia y hace un puchero. Con el afán de evadir las miradas, clava los ojos en el suelo.

### 30 EXT. PUESTO DE QUESADILLAS — ATARDECER

TAMARA camina, apresurada, con la BEBÉ en brazos. Pasa frente al puesto.

DOÑA MECHE está ahí, prepara masa. QUIQUE, el chico pazguato que la ayuda, junto a ella pica cebolla al ritmo de la música que escucha en sus audífonos. El llanto de la BEBÉ llama la atención de DOÑA MECHE, QUIQUE ni se entera.

La mujer mayor alcanza a ver a TAMARA de espaldas alejándose por la calle.

### 31 EXT. CASA TAMARA — ATARDECER

TAMARA con la bebé en brazos llega a la puerta. Trata, sin éxito, de sacar su llaves de la mochila-lonchera, al no lograrlo, opta por poner a la BEBÉ y el juguete en el suelo. La BEBÉ queda muy cerca de una maceta.

La niña aún lloriquea, pero eso no la detiene de meter la mano en la tierra y llevársela a la boca.

Mientras tanto, TAMARA logra abrir la puerta. Levanta a la BEBÉ y el juguete, entra.

### 32 INT. CASA TAMARA / CUARTO — ATARDECER

TAMARA deja, sin el más mínimo cuidado, a la BEBÉ sobre la cama, cerca de la orilla. La niña parece más tranquila o tal vez cansada de llorar, puesto que solamente emite un ligero llanto entrecortado por suspiros.

TAMARA coloca su mochila-lonchera en el tocador. Abre uno de los cajones del buró, escarba dentro de éste y saca de él una cinta adhesiva.

Va hasta una pared y pega el nuevo juguete catarina junto con otras figuras que ya decoran el espacio.



Contempla encantada la pared. Se gira y se topa con la BEBÉ, que aún gimotea.

TAMARA se pone de rodillas en el suelo frente a ella.

TAMARA  
(curiosa)  
¿Por qué lloras tanto?

Se acerca un poco a ella y siente un olor desagradable. Con la cara busca de dónde viene, descubre que es de los pañales.

Con dificultad logra encontrar cómo quitarle los pantaloncillos a la BEBÉ. Se encuentra con el pañal. Observa con detenimiento, trata de jalarlo para sacárselo pero no tiene éxito. Lo jala con más fuerza hasta que logra bajarlo hasta las piernas.

TAMARA mira sorprendida la mierda en el pañal, el cuerpo de la BEBÉ y hasta las piernas. Le quita por completo el pañal y lo observa. Piensa, se levanta y de un cajón saca una toalla. Aún con el pañal en la mano.

La BEBÉ toda pringada de las piernas.

TAMARA se sienta en la cama y trata de limpiarla, sin soltar el pañal que sostiene con la otra mano. Más allá de lograr algo, termina por embarrarla más, ensuciarse ella y llenar parte de la colcha de la verdosa mierda.

TAMARA pone la toalla frente a su cara, está totalmente sucia. La hace bola y la tira en un pequeño basurero junto con el pañal.

Mira a su alrededor, luego a la BEBÉ, se acerca a ella y la levanta. La carga algo alejada de su cuerpo y sale.

### 33 INT. CASA TAMARA / BAÑO — ATARDECER

La cortina se abre. TAMARA pone sin cuidado a la BEBÉ en el suelo, que aún lleva puesta la parte de arriba de su ropa y tiene las piernas llenas de mierda.

TAMARA se acuclilla a su lado. Toma la palangana y le echa agua. La BEBÉ se estremece ante lo frío del agua y gimotea. Le echa más agua, es obvio que así la mierda no se va a quitar.

La chica se levanta, toma el estropajo y el jabón. Se vuelve a acuclillar y se da a la tarea de limpiar con ellos las piernas de la BEBÉ. Sabemos que TAMARA no es muy diestra haciendo esto con ella misma, por tanto, con la BEBÉ es aún peor. La BEBÉ llora y TAMARA parece algo desesperada ante toda la situación.

### 34 INT. CASA TAMARA / PRINCIPAL Y CUARTO — NOCHE

Adherida al suelo por un sistema de ventosa y resorte, una catarina de plástico. La ventosa se suelta y el juguete da un brinco. Se escucha un grito divertido de la BEBÉ.

TAMARA tirada de panza en el suelo, frente a ella la BEBÉ que sólo lleva puesta una gigante camiseta. Entre las dos se encuentra el juguete. TAMARA lo vuelve a adherir al suelo, brinco de juguete, risas de bebé.

TAMARA se incorpora, mira a su alrededor, pensativa.

Deja a la BEBÉ en el suelo y va hasta el área de cocina. El desastre del lugar es evidente. La hornilla sigue al rojo vivo y el bote de crema que estaba junto a ella se ha derretido por completo.

TAMARA mira todo, busca qué comer. En un movimiento su brazo alcanza a rozar la hornilla. El grito de dolor de TAMARA no se hace esperar, se le arrasan los ojos. Una sensación de desamparo se hace evidente. A punto de llorar, pero se contiene, trata de no hacerlo. Se agacha y apaga la hornilla.

Descubre el paquete de jamón que dejó fuera del refrigerador. Esto parece calmarla un poco. Toma una rebanada, la muerde y de inmediato la escupe asqueada, se echó a perder.

Mira alrededor, es obvio que no hay nada para comer. Va al refrigerador, no necesita abrir la puerta, pues antes la dejó así. Le toma sólo un golpe de mirada



saber que dentro no hay absolutamente nada. Lo deja abierto una vez más.

En el cuarto, la BEBÉ tirada en el suelo, panza abajo, se arrastra como una lagartija tratando de jugar con el chuncho de ventosa.

TAMARA entra. De la mochila-lonchera que descansa sobre el tocador saca su celular. Se sienta en la cama sin poner atención a la BEBÉ. Aprieta la tecla marcada con esmalte de uñas rosa frenético. Pone el teléfono en su oreja y espera.

OPERADORA (v.o.)  
(grabación)

El número que usted marcó se encuentra apagado o fuera del área de servicio, le sugerimos llamar más tarde.

TAMARA  
Paco, no hay comida.

TAMARA baja el celular. Queda ahí, espera, sin reparar en la BEBÉ, que intenta ponerse de pie, sin éxito, tomándose del mueble sobre el cual descansa la pecera sin agua con lagartijas •

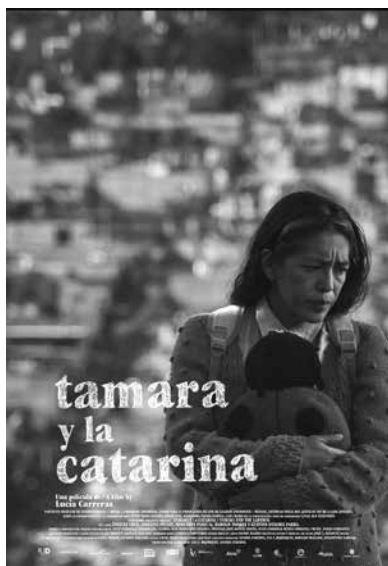
### Tamara y la catarina

Guion cinematográfico y dirección: Lucía Carreras

Producción: Sandra Paredes, Ana V. Bojórquez

Fotografías: Claudia Cuevas

Diseño de Cartel: Alejandro Magallanes



## «La música debe ser la pareja perfecta de la película»: Herminio Gutiérrez

FRANCISCO PAYÓ GONZÁLEZ

«Tu película, desde mi perspectiva, suena así», le advierte Herminio Gutiérrez al director de cada nueva película o serie en la que se involucra como supervisor musical. «Uno es un mediador que procura que la música se encuentre con el cine, y aquí no hay reglas ni fórmulas. La experiencia y los años me han permitido entender que yo tengo que tener la certeza de que el director puede vivir de por vida con cada momento musical que yo le estoy proponiendo, y que va a tener los elementos y el entusiasmo para defenderlos con argumentos de por qué decidimos poner eso», comparte.

Su carrera comenzó con la emblemática *Amores perros* en 2000, y de entonces a la fecha acumula ya setenta y cinco créditos en cine y televisión. Una trayectoria por la que desfilan títulos como *Amar te duele*, *Nicotina*, *Arráncame la vida* y *Pastorela*, así como celebrados documentales como *Bellas de noche* y laureadas ficciones como *La jaula de oro* e *Ixcanul*. En televisión ha trabajado en series como *Soy tu fan*, *Las Aparicio*, *Hasta que te conocí* (basada en la vida de Juan Gabriel) y más recientemente *El César* (basada en la vida de Julio César Chávez). «Puedo leer los guiones de hasta veinticinco películas al año, pero sólo puedo hacer una serie al año. *El César* me tomó diez meses de trabajo desde las primeras lecturas hasta el final», señala.

La primera formación musical que recibió Herminio Gutiérrez fue de sus cinco hermanas y su madre. «Crecí escuchando la música que ponían mis hermanas cuando se levantaban. Una se levantaba a las cuatro de la mañana y ponía música de un tipo, la otra se levantaba a las cinco y le cambiaba de estación, la que se levantaba a las seis de la mañana ponía otra, y así... hasta que me tocaba levantarme y entonces mi mamá ponía



la música. Le gustaba mucho escuchar un programa de radio llamado *El Fonógrafo*, una estación de la Ciudad de México donde programaban a Daniel Santos, Toña la Negra, Luis Arcaraz, Juan García Esquivel, toda esta gente, y a mí, un poco saturado de las baladas *pop* setenteras y ochenteras que me ponían mis hermanas, escuchar este tipo de clásicos me gustaba, y me quedaba con mi madre escuchando todo eso hasta que me iba a la escuela», recuerda. «Más adelante comencé a escribir sobre la escena musical en México para una revista que se editaba en Miami, y además era *senior producer* para una cadena americana. El trabajar y escribir para Estados Unidos me dio un perfil musical mucho más abierto, escuchando no sólo qué pasaba en mi país, sino en todos lados, en Europa, etcétera».

### ¿Cómo llega Hermino Gutiérrez al cine?

La productora Mónica Lozano me invitó. Ella y sus socios estaban abriendo Altavista Films. Me citó y me preguntó si además de saber de música sabía de derechos de autor. Le dije que no. Me preguntó si me interesaba aprender, y me mandó a un curso particular con un abogado que participó en la redacción de la Ley de Derechos de Autor. Al terminar el curso estaban produciendo *Amores perros* y Mónica Lozano me dice: «Vamos a ver si aprendiste». Me tocó pedir las licencias de las canciones que había seleccionado el director y redactar los contratos. Para mí, *Amores perros* fue una escuela sumamente importante en mi vida, aprendí mucho de toda la gente que estaba involucrada, todos los contratos estaban perfectos, al grado que algunos sellos y editoras de la industria musical adoptaron esos modelos que nosotros habíamos elaborado. En aquel entonces hablábamos de una industria musical bastante virgen, donde podías agarrar una cantidad de bandas que nunca habían estado en cine, que se morían por estar en cine.

Después de *Amores perros*, Mónica Lozano me preguntó si quería preparar una propuesta musical desde cero para una película, que fue *Amar te duele*. Y, desde entonces, siempre que ella me llama trabajamos juntos (incluyendo los éxitos de taquilla *No se aceptan devoluciones* y *¿Qué culpa tiene el niño?*). Para mí, siempre es un placer trabajar con ella.

### ¿Cómo arranca el trabajo de un supervisor musical?

Siempre parto del guion. Tras leerlo paso por un proceso interno de tratar de entender a cada personaje, voy anotando dudas sobre X personaje, si no entiendo por qué hace esto o lo otro... Con esas dudas vuelvo a leer el guion, y si esas respuestas no las encuentro ahí son preguntas que le hago al guionista o al director. Siempre trato de entender el contexto en el cual está creada esa historia, me pregunto a qué público quiere llegarle, quién podría identificarse con esos personajes... Y al final me salgo a buscar a esos personajes, voy construyendo su identidad musical.

Como supervisor musical me gusta hacer no sólo la propuesta de todo el catálogo de *source* o de *soundtrack*, como se le dice, sino también de la música original. No me puedo divorciar ni tomar distancia de cómo va a sonar la música original de la película y, por otro lado, las canciones. Siempre trato de ser el mediador del diálogo entre el compositor de la música original y el director, para que al final los términos de ambos se logren traducir en música, que si el director dice «azul» el compositor comprenda por qué dice «azul», y también encontrar a un compositor que tenga la capacidad y los antecedentes para poder contar esa historia con su música. Cada compositor tiene la capacidad de descubrir ciertas historias, y yo trato de entender de dónde vienen ellos, de qué son capaces, para saber si son aptos para una ficción o para un documental, y eso es lo que yo también incluyo en la propuesta que le hago al director.

### ¿Cuál es el principal reto de un supervisor musical?

Lo más complicado de cada proyecto es encontrarle identidad, encontrar un elemento, uno solo, ya sea una pieza que hayas escuchado, o una canción o un grupo, para que puedas, a partir ese punto, ir a generar el resto... Pero hay momentos en los que ese elemento no se da, no lo encuentras... y creo que también hay que saber respetar que cuando tú no encuentras ese elemento es porque a lo mejor la historia no lo requiere.

Por ejemplo, en *Ixcanul* me pasó que le propuse al director trabajar con un solo tema musical para generarle al espectador lo que deseábamos. El director tardó como un mes en asimilar la propuesta y aceptarla. Y al final fuimos nominados a los Premios Platino por Mejor Música Original con un solo tema.



Parte de mi trabajo es defender que la música no rebase a la película sino que sea la pareja perfecta de la película, que no por justificar yo un crédito de supervisor musical necesite llenar de lugares comunes esa historia. Finalmente no es que yo tenga que llegar con el director y presentarle diez canciones y decirle que nos tenemos que ir a Praga a grabar con una orquesta. Eso no es crear un trabajo de un proyecto. Es decirle: «A ver, vamos a sentarnos, vamos a dialogar, vamos a encontrar esa punta de la madeja que nos haga detonar todo lo demás».

Cada proyecto se reinventa con el director que me toca trabajar, y cada director tiene un sistema, o una personalidad única, y tú tienes que conocer, entender o leer cómo le gusta trabajar, conocer el contexto de ese director, conocer las referencias que él tiene para el proyecto que va a dirigir, en ocasiones hasta cuánto tiempo lleva con ese guion. Porque a veces lleva tanto tiempo con una historia, ya la analizó de tantas maneras y desde tantos puntos de vista que ya tiene la certeza de hacia dónde y por dónde la quiere llevar; es distinto de una *opera prima* o de un director al que le ofrecen un proyecto de encargo y tiene un proceso creativo de no más de un año y no ha tenido tanto tiempo de reflexionar.

También es importante no dejar de lado cuáles son los fenómenos musicales que mueven a las nuevas generaciones. Nosotros somos unos apasionados del rock y nos encanta la música de los sesenta, setenta y ochenta. Pero este nuevo siglo está marcando una nueva tendencia de la música, que no tenemos que despreciar, y tenemos que revisar con atención hasta dónde es capaz de llegar. Porque si esto se vuelve un fenómeno que va a permear durante todo el resto de la década, pues más adelante un creador va a decir: «¿Qué era lo que estaba pasando en 2010, en 2015? Pues estaba pasando el nacimiento del *reggaeton* y éstos eran los principales creadores», y entonces tienes que asumir que eventualmente tendrás que trabajar con esas obras, y debes entender que al final la referencia de un personaje de un guion de 2020 va a ser que nació en el 2000, y que la música que escuchaba es ésta.

No puedes seguir *intenseando* y *neceando* que el personaje siga escuchando música de los ochenta, porque entonces va a perder parte de la historia. Te vas a negar a asimilar una historia que cada día más y más va a aparecer en nuevos guiones, que las referencias

de los creadores van a ser de esta época, y que no van a hacer alusión a Queen, Led Zeppelin o los Beatles, sino a J Balvin, a Maluma, a Farruko y a toda esta gente que hoy en día genera discusiones y de la que se dice: «Es que eso no es música». Pues no será música, pero es lo que están escuchando estas generaciones y es lo que más adelante vas a necesitar tú como una referencia histórica de lo que sucedió a inicios de este siglo.

### Anécdotas

1. En la película *Obediencia perfecta* (acerca de un sacerdote pederasta) le apostamos absolutamente todo lo que teníamos y mucho más a un solo momento musical, que es cuando suena «*Sympathy for the Devil*», de los Rolling Stones. Tuve que hacer toda la negociación directa con los Rolling Stones, mandarles un video, explicarles por qué queríamos colocar su canción, y esperar durante tres meses de silencio a que los señores nos respondieran que sí. Para mí fue una prueba importante en mi carrera, fue decirme: «Sí estoy leyendo de manera correcta lo que nosotros queremos contar, y tan lo puedo hacer que los Rolling Stones nos dijeron que sí». Y también representó un hito para el grupo, pues no podían creer que la solicitud les llegara de una película mexicana, con un presupuesto *mexicano*, y que ellos nos dijeran que no sólo la podíamos usar en la película sino también en el *trailer* que se lanzó en cines... Y la reacción de la gente a la canción integrada a la película fue maravillosa.

2. En *Bajo la sal*, el director estuvo editando una escena con la canción «*Videotape*», de Radiohead; la combinación a todos nos estrujaba el corazón y decidimos que ésa tenía que ser la canción y no otra. Yo estuve persiguiendo a la banda ocho meses, hasta que al final dijeron que sí, que les gustaba. Y tanto les gustaba que cuando ellos vinieron a México me escribió el *manager* desde su hotel y me dijo: «Oye, te invitamos a desayunar, pero con una condición: ¿nos puedes regalar dos *devedés* de la película? Nos gustó mucho lo que hicieron».

3. Cuando estaba trabajando con Eugenio Derbez en *No se aceptan devoluciones* me puso una escena de la película editada con la canción «*Come Fly with Me*», de Frank Sinatra, y fue decir primero: «Eugenio, ¿estás consciente de lo que estás haciendo?», y él: «Sí, pero ¿a poco no te gusta y no sientes la emoción?», y creo que esto somos, Herminio. No



sólo podemos contar nuestras historias en español, la podemos contar en inglés y también la gente lo va a entender». Al principio mi sensación fue de temor, porque pensé que no íbamos a llegar, ni por el presupuesto ni porque los herederos de Sinatra nos fueran a permitir usar la canción. Pero lo logramos.

4. Con *Volando bajo*, hubo un grupo en Estados Unidos que creyó que el dueto ficticio de la película, Los Jilgueros de Rosarito —para el que creamos todas las principales canciones de su vasta «trayectoria»—, en verdad había existido y se había disuelto, por lo que buscaron a uno de los compositores de la película para hacer una colaboración con él «en homenaje» a Los Jilgueros de Rosarito y sus canciones. Se la creyeron toda, y cuando puedes generar algo así en la gente significa que el trabajo previo a elaborar esa propuesta musical fue bien hecho.

5. En una película de próximo estreno, *La cuarta compañía*, queríamos una obra que compuso Gary Glitter, que fue el himno de la NFL durante muchos años, y que, para el contexto de la historia (basada en la historia real de un equipo de fútbol americano integrado por reclusos y usado por las autoridades para cometer crímenes), era importantísimo que estuviera. Pero Gary Glitter estaba en la cárcel (por cargos de abuso infantil), y cuando un compositor está en la cárcel por delitos graves lo primero que hace la ley local es delimitarle los atributos que él tiene como artista, de manera que no puede generar ninguna clase de autorización sobre su obra y se tiene que recurrir o los herederos o a los albaceas. Los directores insistieron y encontré a uno de los agentes de Glitter en Londres; le explicamos la necesidad de tener esa obra de Gary, y fuimos tan convincentes, y la historia fue tan relevante para él, que dijo: «Ok, voy a buscar a los albaceas para que firmen esa autorización». Y cuando les informé a los directores que teníamos la autorización, la satisfacción era indescriptible. Las historias tienen que generar esa fuerza y ese convencimiento en todos los miembros del equipo •



V.F(I)N\_I.ØI  
LUZ MARÍA SÁNCHEZ



En la historia del arte y desde que O'Doherty escribió un tratado sobre el cubo blanco como espacio expositivo en el modernismo, el espacio compuesto de paredes blancas y perfectamente inmaculadas ha sido la autoridad de la instalación y el diseño de exhibiciones.



**V.F(i)N\_I.ØI** (Vis. Fuerza [in]necesaria), de Luz María Sánchez, es una obra que impugna la pureza de sus alrededores dentro del cubo blanco y reinserta la realidad de las complicaciones de la vida cotidiana actual en México dentro del espacio expositivo. La pieza en sí es una composición de cuatro partes distintas. Una estructura modular grande y blanca funciona como el armazón de la obra, sus cuarenta casilleros abiertos almacenan cuarenta pistolas blancas de plástico.





A primera vista, la pieza es grande pero silenciosa, tiene una apariencia fantasmal que cae sobre el espacio sin la pesadez física que dominaría la habitación. Es la afirmación agobiante de un objeto muy discutido en América del Norte que es responsable de un número de muertos que sigue creciendo diariamente.



Se le extiende la invitación al espectador para que interactúe con la pieza a través de la acción de prender el componente sonoro que activa el tercer elemento de la composición de la obra. Dentro de cada una de las cuarenta pistolas se fijó un altavoz pequeño que toca archivos sonoros diferentes.



Si el visitante elige interactuar con la instalación encendiendo una de las pistolas y escuchando el sonido que se proyecta, podría entonces caminar a la pared y leer en dónde se originaron los sonidos. Conforme aumenta el volumen se hace evidente que las pistolas están tocando los sonidos de tiroteos aleatorios en la calle, en lugares como Matamoros, Acapulco, Juárez y otras ciudades de México.





Los archivos sonoros forman parte de un proyecto de investigación de larga duración de la artista Luz María Sánchez, quien básicamente ha recolectado videos grabados por civiles durante instantes de violencia por armas de fuego, quienes luego los suben a YouTube y a otras redes sociales.

La extracción que hace Sánchez exclusivamente del sonido es una decisión deliberada de quitar la imagen para permitir que los cortes sonoros existan de una manera visceral y brutal.



En cada archivo, los sonidos de pánico, miedo y trauma se pueden escuchar e identificar. Mientras las balaceras ocurren en el fondo uno puede oír a la gente gritándole a otras personas que busquen refugio; entonces, el acto de tomar la pistola como un objeto en las manos mientras se tocan los cortes sonoros de violencia es un momento idiosincrásico.



**V.F(i)N\_I.ØI** no solamente es una instalación de arte en un espacio, es un gesto artístico dentro de un espacio que presta atención al fortalecimiento activista de civiles. Es una subversión cíclica de una realidad de violencia que utiliza sonidos, objetos y espacio para poner el foco en la realidad de la vida atrapada entre instantes de violencia en México ●

.....

LESLIE MOODY CASTRO

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE YOLANDA FAUVET



Luz María Sánchez ofrece destellos tras la cortina de una humanidad que perdimos tras los muros de los denominados «estilos de vida» (y la atracción fatal de los narcóticos). Como escribió alguna vez el poeta danés Tom Kristensen, con una conciencia melancólica de sus propias adicciones: «He deseado naufragios / por destrucción y muerte violenta» (*Havoc*, 1929). Lamentablemente, las huellas de los estragos están a nuestro alrededor: imágenes de periódicos, grabaciones de teléfonos celulares, sonidos de destrucción de las calles que nos rodean.

De hecho, estamos rodeados, atrapados en una realidad post-beckett, postpost-performance.

La destrucción es la regla, no la excepción. Y aquí, la artista apunta las imágenes, el sonido y las armas hacia nosotros: los intérpretes de esa realidad. ¿Qué haremos? ¿Cómo debemos actuar? ¿La humanidad tiene futuro?



### V.F(i)N\_I.01

Instalación sonora multicanal  
asincrónica  
40 altavoces digitales  
portátiles en forma de pistola  
Carcal de 9 mm [impresiones  
3D], 40 tarjetas Micro-SD,  
40 sonidos mp3, estructura  
modular  
Dimensiones variables  
Duración indeterminada

### FOTOGRAFÍAS

Ina Čiumakova:  
IV, V, VI, VII, VIII-IX, X-XI, XII, XIII  
Ana Paula Sánchez:  
I, III, XIV-XV  
Luz María Sánchez:  
II, XVI

### SITIOS EN INTERNET

vis1.vis-fuerzainnecesaria.org  
vis-unnecessaryforce.org  
  
luzmariasanchez.com



## Apuntes sobre el cine catalán

● HUGO HERNÁNDEZ  
VALDIVIA

**El cine llegó a Cataluña** meses antes de la célebre función inaugural de los hermanos Lumière, que tuvo lugar en París y a finales de 1895: fue en mayo, en la barcelonesa Plaza de Cataluña y con un kinetoscopio de Edison. No obstante, el cine no escapó a las vicisitudes políticas, y por diversas circunstancias la actividad cinematográfica fue escasa en las ocho décadas siguientes. Con todo, en este período hay más de un hito, como *Vida de sombras* (1949), de Lorenzo Llobet Gracia, que sigue a un hombre enamorado del cine; *La piel quemada* (1967), de Josep Maria Forn, que tiende un puente con el neorealismo italiano y exhibe los contrastes sociales y económicos que se presentan en la costa catalana; o *Los tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta, que recoge la historia de amor de dos niños gitanos y fue nominada al Oscar como mejor película extranjera (que al final se llevó Federico Fellini, con *8½*). En 1975, tras la muerte de Francisco Franco, el paisaje cambia y se funda el Institut del Cinema Català.

A finales de los años setenta comienza a hacerse visible una generación de realizadores que despegarían en la década siguiente y que llevan a cabo algunas pro-

ducciones en la región, aunque pronto «emigran» a Madrid. A ella pertenecen los barceloneses Bigas Luna, que obtuvo celebridad con *Bilbao* (1978), en la que seguía las contrariedades de un hombre atormentado por una prostituta, y Ventura Pons, quien debutó con el documental *Ocaña, retrato intermitente* (*Ocaña, retrat intermitent*, 1978), en el que, por medio del pintor del título, homosexual y andaluz, muestra el paisaje de libertades que había en Barcelona a finales de los años setenta.

En 1986 tiene lugar el debut del cineasta que ha puesto en alto a Cataluña con mayor frecuencia: Agustí Villaronga, quien nació en Palma de Mallorca. Ese año estrena *Tras el cristal*, en la que sigue a un médico nazi que años después de la Segunda Guerra Mundial realiza prácticas de tortura. La cinta transita bajo las prerrogativas del terror y es una experiencia inquietante. Años después, el cineasta compite por la Palma de Oro en Cannes con *El niño de la luna* (1989), que narra la historia de un niño que cree ser el elegido de una profecía africana. Con *El mar* (2000) participa en la selección oficial de Berlín. La película se inspira en la novela homónima de Blai Bonet y registra el reencuentro de un grupo de amigos que en la infancia vivieron un episodio trágico en un sanatorio para tuberculosos. Su cinta más conocida —y la película catalana más célebre— es *Pan negro* (*Pa negre*, 2010), que tiene como origen la novela de Emili Teixidor y regresa a un período que ha inspirado a más de un cineasta español: los años posteriores a la Guerra Civil. La historia sigue a un chamaco cuyo padre ha sido injustamente acusado de asesinato. La carrera festivalera fue exitosa y se convirtió en la primera película hablada en catalán que ganó el Goya. Villaronga ha pasado,



como él mismo describe, de ser un «director raro, luego maldito y después de culto».

En el barcelonés José Luis Guerín el cine catalán tiene otro de sus baluartes. Desde el documental y la ficción ha reflexionado sobre la singularidad de su gran ciudad y la cultura de Cataluña. *En construcción* (2001), su documental más conocido y exitoso —obtuvo el Premio Especial del Jurado y de la Crítica en San Sebastián, y el Goya en su categoría—, lleva a cabo un riguroso proceso de observación y da cuenta de las vicisitudes que produce en un vecindario la construcción de un edificio de departamentos. El resultado es maravilloso. Desde la ficción cabría resaltar dos títulos: *Tren de sombras* (1997), un homenaje silente al cine que registra las contrariedades de un fotógrafo en los años veinte, y *En la ciudad de Sylvia* (*Dans la ville de Sylvia*, 2007), película en la que sigue a un hombre que va tras las huellas de una mujer que conoció años atrás. Con esta cinta, Guerín compitió en Venecia por el León de Oro.

En Barcelona ha prosperado una forma de concebir el cine documental. En esta materia es posible hablar de una escuela catalana. En la no ficción pueden rastrearse los asuntos que ocupan y preocupan a la gente de la región y del país. Es el caso de *Ciudad muerta* (*Ciutat morta*, 2014), de Xavier Artigas y Xapo Ortega, que registra la ocupación de un cine abandonado llevada a cabo por ochocientas personas para visibilizar el caso de una joven suicida. La cinta, que busca elucidar el misterio y tomar el pulso a la ciudad, obtuvo premios en los festivales de Huelva y Málaga. *Les a humanitat* (*Les a humanitat*, 2017), del argentino Héctor Faver, que hace un examen de conciencia, regresa a la memoria de los abusos del poder en España y da voz a las víctimas del franquis-

mo. Pero desde el documental también se manifiesta el afán de explorar asuntos importantes y urgentes en otras latitudes. Es el caso del extraordinario *Balseros* (2002), de Carles Bosch, quien acompaña a un grupo de cubanos que emigran en balsa desde Cuba hasta Florida. La cinta obtuvo dos premios en el festival de La Habana y fue nominada al Oscar de la especialidad.

En Cataluña también hay un espacio privilegiado para el cine fantástico. Ahí se lleva a cabo el festival más antiguo de cine de ese género, el de Sitges, que este año anuncia su edición número 51. Por ahí han desfilado propuestas innovadoras, como *Holy Motors* (2012), de Leos Carax; *Old Boy* (2004), de Park Chan-wook, y *El libro de cabecera* (*The Pillow Book*, 1996), de Peter Greenaway. Por otra parte, el terror es un asunto habitual en la cinematografía catalana. Baste mencionar los nombres de J. A. Bayona y Jaume Balagueró. El primero es responsable de *El orfanato* (2007), en cuya producción estuvo involucrado Guillermo del Toro y que compitió por la Cámara de Oro en Cannes (premio que se entrega a la mejor *opera prima* de todas las secciones); posteriormente daría buenas cuentas en *Lo imposible* (2012), coproducción de España y Estados Unidos que registra las calamidades de una familia que sufre las consecuencias de un tsunami en Tailandia. Balagueró es fan del terror con toques de *gore*, y entre sus películas más conocidas están la saga de *[Rec]* y *Mientras duermes* (2011), que exhibe los miedos de la cotidianidad doméstica.

El nuevo siglo ha visto el debut o el despegue de cineastas notables. Entre ellos, el de Jaime Rosales, que en Cannes obtuvo el Premio de la Crítica y compitió por la Cámara de Oro con *Las horas del día* (2003), que descubre la vida criminal de un hombre

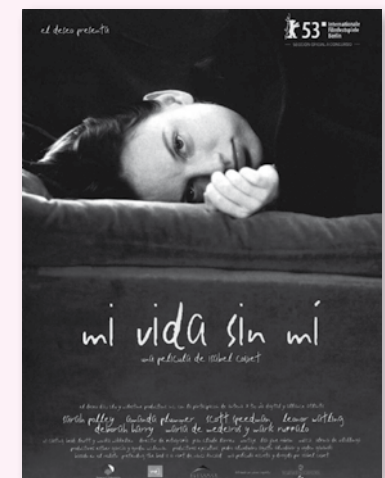
aparentemente abúlico. Su siguiente largo, *La soledad* (2007), muestra los sinsabores y las alegrías de vivir en una gran ciudad; obtuvo el Goya a mejor película. No menos afortunada ha sido la trayectoria de Isaki Lacuesta. El oriundo de Gerona debutó con el largometraje documental *Cravan vs. Cravan* (2002), en el que sigue las huellas de un boxeador y artista que va tras el rastro de Arthur Cravan, boxeador y poeta que desapareció en el Golfo de México en 1918. Años después, con *Los pasos dobles* (2011), que recoge otra búsqueda, ésta hecha por un pintor en África, obtuvo la Concha de Oro en San Sebastián.

Con más de treinta años de trayectoria, Isabel Coixet, oriunda de Sant Adrià de Besòs, es la cineasta catalana más importante. Dos películas, de corte intimista y rodadas en inglés, se cuentan entre lo mejor de su filmografía: *Mi vida sin mí* (*My Life Without Me*, 2003), sobre una joven mujer que padece un cáncer terminal, y *La vida secreta de las palabras* (*The Secret Life of Words*, 2005), en la que registra las vicisitudes de una mujer que se hace cargo de un hombre que ha perdido la vista. Recientemente obtuvo celebridad Carla Simón con *Verano de 1993* (*Estiu 1993*, 2017), que sigue a una niña que pierde a su madre y va a vivir al campo con un tío. La cineasta se llevó el premio a la mejor *opera prima* en Berlín.

Cataluña no ha escapado a las nuevas plataformas de exhibición. En Netflix es posible apreciar las maravillas de una serie, *Merlí*, que inició en 2015 y a la fecha acumula tres temporadas. Dirigida por Eduard Cortés y protagonizada por Francesc Orella, la serie acompaña a un profesor de filosofía que ingresa a una preparatoria. Cada capítulo arranca con los aportes de un filósofo y aborda problemáticas cotidianas. Dramáti-

camente funciona, y hace valiosas labores de divulgación. Asimismo, por esta vía se distribuye *Gloria incierta* (*Incerta glòria*, 2017), la más reciente entrega de Villaronga, que vuelve a los años de la Guerra Civil y avanza con amoríos y mentiras.

El audiovisual en Cataluña vive hoy un estado de salud muy bueno. Cuantitativa y cualitativamente. En 2015, por ejemplo, participó en noventa y tres películas (de las doscientas cincuenta y cinco que se produjeron en España). Como instrumento de cultura e identidad aún hay mucho que hacer, pues la mayoría son habladas en castellano, y aquí también se vive un fenómeno que se presenta prácticamente en todo el mundo: los catalanes tampoco privilegian su cine. Como anota Isona Passola, presidenta de la Acadèmia del Cinema Català, «Rodar un largometraje en catalán requiere mucho esfuerzo y por eso la mayor parte de las cintas que se hacen en catalán o son documentales, o pequeñas películas, o cortos». Y si la respuesta en festivales es en general aceptable, la exhibición de películas habladas en catalán no supera el uno por ciento ●





## Disección a la costumbre del horror

● GUSTAVO ÍÑIGUEZ

«Allá vienen / los descabezados / los mancos / los descuartizados [...] se llaman / restos, cadáveres, occisos, / se llaman / los muertos a los que madres no se cansan de esperar». Con estas palabras, María Rivera levantó la voz para dar nombre a los actos aberrantes de una guerra que ha sido permanentemente silenciada, y quitó la sordina con que han sido sofocados los nombres de las víctimas de la violencia. «Los muertos», poema escrito en 2010, apareció como un listado de acontecimientos que, al ser congregados, abrieron una arista por la que se han podido vislumbrar, realmente, las atrocidades que han desaparecido la paz de este país. La fuerza de este poema, como era de esperarse, no se contiene en sí misma y se desborda en lo que podría considerarse una renovación (el poema como vehículo de ideologías disidentes se percibía obsoleto) en la manera de hacer crítica social en México desde la literatura.

Por otra parte, Sara Uribe es una autora que lee y comprende el trabajo de María Rivera, lo continúa con bastante contundencia (desde una perspectiva apropiacionista, promovida en México por Cristina Rivera Garza) en su poemario *Antígona*

González. En el libro, como lo menciona Nidia Rosales Moreno en su artículo publicado en *Letras Libres*, «Antígona (conductora del poemario) busca a su hermano entre las filas interminables de desaparecidos, quiere someterse a la terrible tarea de reconocerlo tendido y polvoriento en una húmeda morgue. Ruega por que haya escapado y se encuentre escondido en algún lugar de la frontera, pero en el fondo sabe que ha pasado a engrosar las cifras no oficiales, listas negras e infinitas de violencias que tiñen de rojo lo cotidiano. No quería ser una Antígona, pero me tocó, dice resignada y continúa su búsqueda». Con este trabajo, Uribe descoloca una vez más el discurso de matices que predomina en los medios y, como María Rivera en «Los muertos», reclama la posibilidad de una muerte digna.

En un sitio distinto se posiciona Fanny Enrigue, para mostrar no sólo la realidad violentada, sino también una amplia perspectiva de la descomposición. No centra su discurso en un solo objetivo, al contrario: plantea factores que contribuyen a la disgregación desde un discurso sardónico. No la burla: es el tedio lo que se vuelve el centro de impulso en la escritura de Enrigue, y la ironía es uno de sus elementos predilectos para alcanzar la exposición del objeto. Una escritura que convierte el asedio en un ejercicio intelectual de quien conoce a profundidad el hastío. Este asedio la coloca en el lugar de una depredadora de información, la que aparece dispersa en la nota roja y en distintas plataformas de la red, en documentos oficiales y en bibliografía que aborda la oscuridad de la mente humana. Esto es llevado al espacio del poema con inteligencia y humor:

El cuerpo humano / no es más / que un globo de carne / y sangre o así / parecía desde la ventana / cuando empezó la catástrofe. // Pensé / en medio del pánico / en el auto de lujo / que había visto esfumarse / de mi mente gracias a la meditación / budista. Vi fugaz su brillo / allá abajo / junto a los cuerpos rotos. // Quise saltar por esa ventana / pero me detuve: / estaba / en el primer piso.

La intención de *Sordina*, como la de «Los muertos» y *Antígona* González, es la de nombrar, cuestionar y develar. Por el lugar en el que está colocada la visión de la también filósofa, alcanza momentos impresionantes en los cuales el poema se presenta como un lugar poco aséptico, que abre en canal una situación social para que sea la oscuridad interior del objeto la que se exponga a la luz. Este poemario continúa con la renovación crítica que empezara con Yépez, Fabre, Herbert y esta generación a la que también pertenecen María Rivera y Sara Uribe y que trata de volver el poema un objeto actual de la crítica social. La habilidad de Enrigue lo traslada a otra condición



que no privilegia el discurso político y lo dota de una cualidad estética en la que el texto proyecta una imagen ambivalente que oscila entre el goce y la incomodidad. Aquí, los personajes atroces están dispuestos en la mesa de disección y la autora, con la navaja del humor, los tasajea impudicamente para también deshacernos los ojos, tan acostumbrados a la contemplación del horror. No se conforma con atacar las problemáticas sociales de un punto geográfico específico, sino que explora las oscuras posibilidades de la mente humana. Se divierte con el hastío al librarlo por medio de la denuncia y la exposición pública.

La postura estética de este poemario es también la de cuestionar la estética misma en la que se desarrolla; al incluir «Referencias» (que no tienen la intención de aclarar los poemas sino de potenciar la crítica) revela su origen de manera audaz y dinámica. *Sordina* es un reclamo importante y profundo a la decadencia y la comprensión de nuestro tiempo. El lector de Fanny Enrigue podrá verse reflejado y, al final, se dará cuenta de que si algo le ha provocado gracia es la miseria propia. Ésta es la mayor habilidad de la poeta: provocar que uno se horrorice ante los hechos ajenos que, uno mismo también, es capaz de concebir o realizar:

pero el desorden / el descuartizamiento / mis lágrimas ante la policía. // No hay cuerpo. // Ningún / cadáver. ¿Tiene usted / cualquier seña de identidad? // ¿Tiene usted un amigo? ●

● *Sordina*, de Fanny Enrigue. Mantis Editores / Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 2017.

## Carta abierta a Balam Rodrigo a propósito de *Iceberg negro*

● AIDA TOLEDO

### Querido Balam:

Sentada en la zona roja de la Ciudad de Guatemala, le escribo esta carta, a propósito de mi lectura de su libro *Iceberg negro*, que, habiendo ganado el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2014, se aparece para esta humilde poeta, lectora nocturna del libro, como un enorme enigma para descifrar.

El premio Sabines lo coloca a usted, inevitablemente, en un espacio privilegiado dentro del panorama de la poesía mexicana, al mismo tiempo que lo encontramos mis orillados *yos* y *yo*, desde Centroamérica, como una voz que, desde la marginalidad de su Villa de Comaltitlán, en Chiapas, le habla a una comunidad escritural mucho más amplia, que debería poder descodificar los símbolos y enigmas que aparecen en los poemas que forman este libro, dado que, como usted lo ha expresado, pertenecemos imaginariamente a un mismo espacio, que si no es ya geográfico, es cultural, social y subjetivo.

El premio adquirido por usted a través del libro, que leo ávida y digitalmente, se aparece cargado de tremendas interrogantes y preguntas que quizás otro tipo de

lector o lectora no se haría, dado que, de acuerdo a mi experiencia en sus distintos libros, su versatilidad es tremendamente variada y me faltaría ser una experta en su poesía para poder hilar entre uno y otro.

Su estilo en *Iceberg negro* me parece de una sofisticación bastante inusual y un tanto excéntrica para un poeta que ha sobrevivido lúcido en medio de una infancia precaria pero plena de sabiduría. Estos saberes han sido parte de su patrimonio, y fueron recogidos en un medio donde la naturaleza les ofrece a sus habitantes conocimientos provenientes de espacios escondidos y secretos; donde lo natural que le ha tocado como destino a un sujeto social que brega con este entorno es capaz de incidir en una subjetividad de perfil poderoso, que logra de alguna manera construir puentes, entre esta sabiduría que se adquiere al habitar estos espacios, y otra, la que requiere que sobreviva, afuera de sus límites.

En el imaginario del México moderno y posmoderno —y aquí me refiero al siglo XX y parte del XXI—, la región desde donde se construye su voz poética es vista y concebida como un espacio geográfico que no les brinda a todos los mexicanos las mismas oportunidades de desarrollo económico, ni tampoco los provee de las oportunidades para adquirir saberes que durante esa modernidad latinoamericana se consideraron necesarios para las élites, cultas y de orígenes que, si no eran claramente europeos, al menos existía un deseo angustioso de que así fuera.

En este sentido, mis comentarios a la obra, más que hacer afirmaciones contundentes acerca de los valores que posee como obra de arte, abren un espacio de indagación para la comprensión interna

que elaboro al momento de recorrer el libro, como cuando de pequeña me lanzaba hacia el enorme patio de la casa de mi abuela y me iba sigilosamente entre árboles frondosos y arbustos derramados, con formas variadas y a veces temibles para alguien de la ciudad, en la vertiginosa humedad del trópico de la costa sur guatemalteca.

La alegoría del iceberg con el estado de proscripción en los últimos confines del mundo me parece una de las representaciones más lúcidas acerca del miedo o el temor a estar en el lugar equivocado y solitario donde alguien puede encontrarse en algún momento de su vida. Y donde el peligro acecha y es misterioso, y parece revelación sin serlo.

Y es que, como usted mismo lo dice al inicio del libro, en la sección a la que denomina *Prolegómenos*, la construcción del poema, que constituye uno de los mayores enigmas de quienes creamos, está allí iniciando un recorrido que no sólo atraviesa el corazón, sino que penetra la página, dura y fría, honda y silenciosa, como un enorme campo minado.

Al atravesar este espacio, después de un bosque, del otro lado, el poema estará allí, esperándonos, como *daga en la mano del ángel*. Y es cierto, atravesamos espacios peligrosos y desconocidos, para encontrarnos con nosotros mismos escribiendo, como quien le atraviesa el corazón a alguien con lo que usted nombra como «la lengua desenvainada».

Es innegable que los poemas de *Iceberg negro* no son cotidianos, no se encuentran localizados en espacios racionales, ni en ellos abunda para nada la intención exteriorista de nuestros contemporáneos. Se trata más bien de fulgurantes

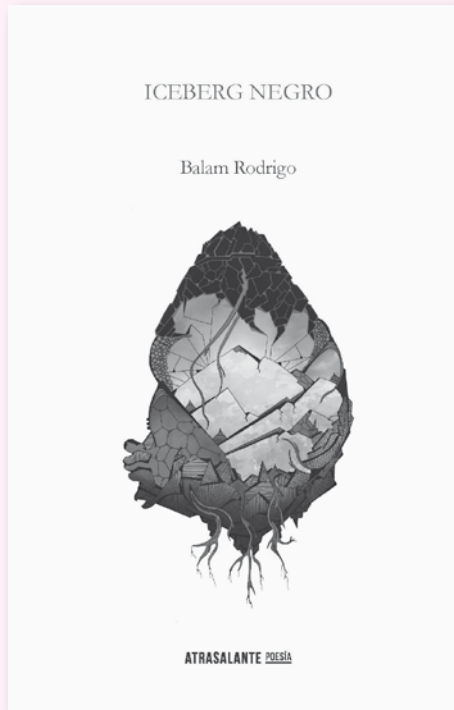
momentos oníricos, pedazos o fragmentos rellenos de subjetividades provenientes de espacios oceánicos de la conciencia, como aquellos susurros escuchados desde nuestra mismidad, desde los límites del cuerpo, desde un adentro, desde ese tú que nos habla durante las noches o en los momentos en que hemos caído en pozos profundos, de los que no tenemos la menor intención de despertar, porque desde allí hay revelaciones, hallazgos necesarios para la construcción de los poemas que estamos buscando.

Sus rostros acosan, y en *Iceberg negro* el rostro de un ángel se aparece diluido y esfumado, irreconocible, murmurante, susurrando fragmentos, cuestionando desde lo profundo de la conciencia algo que se va construyendo progresivamente en los poemas.

La soledad va rellenoando los espacios de la memoria, de esa cuenta que la voz lírica testimonia y se solaza en *beber la negra soledad de los páramos*. Allí donde las sombras proveen los espacios de la muerte, su presencia ante la voz que canta, una manera otra de detener el tiempo que se va contando a sí mismo a través de lunas perpetuantes y difuminadas.

Sus imágenes, Balam, sus reflejos poéticos, esa manera de empujarnos en la lectura a también bebernos los espejos, a sentir no sólo la soledad pegando de gritos silenciosos y fríos, a volver a encontrarnos frente a la página y saber que eso que está ocurriendo sólo es posible en el proceso de la escritura.

Y es que *Iceberg negro* me parece que construye una indagación todavía mayor en relación con la fragilidad de la existencia y la capacidad efímera de la vida humana, asociado todo esto con la manera en que el escritor o la escritora contemporáneos se



ven enfrentados a los enigmas de la creación, que suelen acosarnos, al igual que otros en el pasado, y dentro de la tradición fueron asediados por dudas como las que usted, Balam, nos incita a repreguntarnos, a través de la lectura y mucho más contemporáneamente.

Me parece, Balam, que en su *Iceberg negro* usted también nos plantea y afirma la existencia de un dios que lo provee de distintas capacidades, virtudes y defectos humanos, para que en el proceso de catarsis vaya construyendo, no sin dolor y en medio del asedio de la inspiración, las páginas que nos estamos encontrando, con textos a veces un tanto crípticos y de profundidad filosófica y teológica, con los que, como usted afirma, *va escribiendo estas páginas de niebla y cuya escritura se hace con sangre*.

Un libro como *Iceberg negro* posee la capacidad de la sugerencia, y es inevitable indagar acerca de dos ideas centrales, pero ya usted me dirá qué le parece: una, la existencia de una fuerza que participa en el proceso creativo, en donde cada poema es la evidencia de esa fuerza superior que maneja y conduce al poeta hacia la construcción de una subjetividad a veces compleja; otra, simple, pero sin la cual no sería posible terminar de pulir ese objeto estético que es el poema, construido a través del sueño, retrabajado en una fusión de realidad e irrealidad, mostrando con este proceso que se escribe el texto poético sin que participemos completa y racionalmente, sino, más bien, en medio de una atmósfera que a veces no comprendemos en su totalidad. Y sí es cierto que lo importante al final es encontrar el sosiego del alma en el silencio, la fe que se encuentra derretida bajo la lengua, como nieve, y así y sólo así, posiblemente, logremos comprender mejor, o creer, que somos también parte de la escritura de ese poder, en donde *Dios inicia* lo que usted llama «pálida escritura» de un libro que podría no ser leído por nadie, al igual que una vida no puede serlo.

GUATEMALA, 27 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ●

● *Iceberg negro*, de Balam Rodrigo. Ediciones Atrasalante/ Coneculta Chiapas, México, 2015.

## Buscar una nueva vida

● SERGIO TÉLLEZ-PON

**J. M. Coetzee** (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 1940) es un raro en la literatura contemporánea: reservado y de actitud discreta, contrasta en un ambiente como el literario, lleno de egos y protagonismos. Estudió literatura inglesa y también matemáticas en la universidad de su ciudad natal, y años más tarde se doctoró en la Universidad de Texas en Austin con una tesis en la que conjuntaba esas dos ramas en apariencia antagónicas: un análisis computarizado de la obra de Samuel Beckett. En 1974 publicó su primera novela, *Tierras de poniente*, a la que siguieron, entre otras, la estremecedora *Esperando a los bárbaros*. Por *Vida y época de Michael K* recibió uno de los premios más prestigiosos de la lengua inglesa, el Man Booker. Volvió a obtener ese premio en 1999 con *Desgracia*, convirtiéndose así en el primer escritor en recibirlo dos veces. *Desgracia* fue adaptada al cine en una película protagonizada por John Malkovich; sin embargo, el filme no le hace justicia a la poderosa novela. Hace un par de años, Coetzee se nacionalizó australiano y lleva una vida recogida en la Universidad de Adelaida.

Coetzee es alto, moreno y de pelo cano, su extrema timidez lo hace antisocial. Cuenta

una anécdota que durante una cena en Hollywood en la que se negociaba la adaptación de una de las novelas de Gabriel García Márquez, el Nobel colombiano reparó en un señor callado que estaba sentado en un extremo de la mesa; cuando todos se fueron, Gabo preguntó quién era ese señor que no había dicho una sola palabra a lo largo de toda la cena. Le respondieron que se llamaba J. M. Coetzee, y contestó sorprendido, palabras más, palabras menos: «¡Pero por qué no me dijeron! Lo he leído todo de él y lo admiro mucho». Por eso se cree que, en alguna medida, el Premio Nobel de Literatura otorgado a Coetzee en 2003 se debió a la sugerencia que el autor de *Cien años de soledad* hizo a la Academia Sueca cuando les consultó a sus anteriores galardonados sobre quién debería recibir el premio más importante de la literatura universal.

Ahora Coetzee ha publicado su más reciente novela, *Los días de Jesús en la escuela*, que es la continuación de *La infancia de Jesús*. Las impactantes novelas de Coetzee se caracterizan por mostrar los bajos instintos de la naturaleza humana que aparecen en las situaciones menos pensadas. La crudeza de las pasiones humanas y los extremos a los que nos orillan, la realidad a la que nos enfrentan, son el sello particular por el cual es reconocida la poderosa y sorprendente narrativa de este premio Nobel. En estas dos novelas cuenta la historia de David y Simón, que empieza cuando llegan exiliados a un nuevo país en el que se habla español, tal vez huyendo de su propio país, que los ha orillado a buscar un nuevo hogar, tal vez escapando de una guerra... Ese pasado quedará atrás, borrado completamente; Coetzee les crea una nueva vida, con nuevos nombres, otras edades y otra lengua en la cual expresarse.

Simón es un señor maduro y ecuánime, pues siempre responde con palabras correctas y amables, tal vez como extensión de la personalidad del propio Coetzee. Mientras que David es un niño que se cuestiona todo sobre la vida: «¿Por qué?» es su pregunta recurrente, a la que Simón siempre trata de hallarle respuestas, por más que se desespere. La misión de Simón es encontrar a la madre de David en ese nuevo país. Simón no encuentra a la madre biológica de David, pero sí a Inés, una mujer que acepta hacerse cargo de este nuevo hijo que criar; Simón no asumirá el papel de papá, sino de tutor, para estar cerca de ellos. Es evidente que Coetzee ha bautizado a los tres con nombres bíblicos, pues en el fondo ambas novelas son una parábola de la vida de Jesucristo.

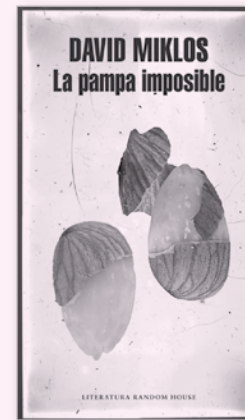
Ahora, en *Los días de Jesús en la escuela* continúa la historia de ellos tres centrada en la educación de David, quien ha dado problemas para aprender en una escuela, por lo que las autoridades lo han querido trasladar a otro centro educativo más riguroso. David no sólo es insolente —lo propio de su edad—, sino indomable como un animal



salvaje. Pero Simón, y sobre todo Inés, se niegan a separarse de David, prefieren educarlo ellos mismos en casa, lo cual resulta casi imposible por la actitud siempre desafiante del niño. Entonces los tres tienen que huir, a «vivir como gitanos», según repite David, a emprender otra vez una nueva vida.

Si en *La infancia de Jesús Coetzee* escribió una novela sobre las duras verdades y las acciones diarias que le intentan dar sentido a la vida, en *Los días de Jesús en la escuela* vuelve a sus temas más escabrosos, es decir, a plantear que la vida pronto se convierte en tragedia, lo cual hace recordar a otras grandes novelas suyas como *Esperando a los bárbaros*, *Desgracia* o *La edad de hierro*. En la nueva ciudad inscriben a David en una escuela de danza, donde por primera vez el niño rebelde cede y se deja enseñar y educar por su guapa maestra, Ana Magdalena. La escuela está en la parte alta de un museo, cuyo custodio es Dmitri, un señor que parece pordiosero y quien pronto revela su secreta pasión por Ana Magdalena. Entonces Dmitri cometerá un delito y ni él mismo sabrá si es un hombre o un bestia. Sin embargo, David ya se ha encariñado con Dmitri y entonces preferirá su compañía sobre la de Simón: en realidad, el niño se debate entre el instinto y la vileza que representa Dmitri y la serenidad y moral que se aprecia en la figura del noble Simón. Es entonces cuando la nueva vida que buscaban Simón, Inés y David da un giro inesperado. Ahora el concepto de «una nueva vida» es más amplio, incluida la vida después de la muerte. En el más allá también se empieza otra vida, aunque tal vez para Dmitri no ●

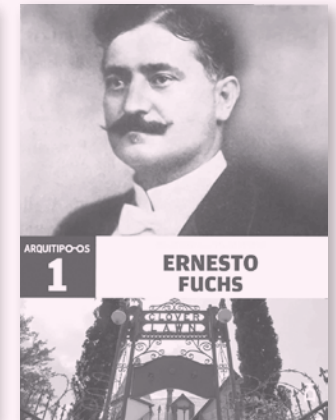
● *Los días de Jesús en la escuela*, de J. M. Coetzee. Literatura Random House, México, 2017.



● *La pampa imposible*, de David Miklos. Literatura Random House, México, 2017.



● *Arbitraria. Muestrario de poesía y ensayo*. Antilope, México, 2015.



● *Ernesto Fuchs*, de Jesús Manuel Najar Fierro. Arqutónica, Guadalajara, 2016.

#### LA DEVELACIÓN DEL HIJO

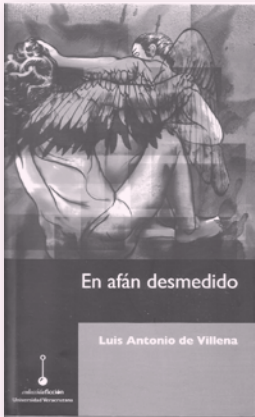
La prosa de David Miklos en *La pampa imposible* está pulida como si se tratara de un poema en el que cada escasa palabra cuenta. Con un sonido bruñido que quedó como una almendra pelada y reluciente, el narrador cuenta la historia que marcó su infancia y toda su vida. El niño suburbano que fue va recordando historias que se entretijeron mientras crecía. La novela se desarrolla en un entorno actual y pasado en el que, gracias a la buena situación económica, los personajes no tendrían por qué estar en peligro. Pero la narración va por un camino siniestro que atraviesa parajes oscuros insospechados. «Siempre hay, también, algo oculto, algo que ignoramos, sucesos en las vidas de nuestros padres de los que no se dice palabra» ●

#### GABINETE DE MARAVILLAS

Urdida, como se desprende del prólogo, con el mero objetivo de la mostración de quienes participan en ella y sin proponerse granjearles ninguna legitimación, esta antología reúne a doce ensayistas y doce poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1988. Cabe desconfiar del título, pues la arbitrariedad que sugiere empieza a ser desmentida por la calidad de cada entrada: se trata de un conjunto de poéticas cuya valía radica en la originalidad que las alienta, en lo estimulante de sus búsquedas y en los modos en que recaban las palabras que les dan forma. Todo esto redundará en la aventura del lector que aquí descubra cómo la poesía y el ensayo, mientras toque que esté en manos de estos autores, estarán estupendamente bien ●

#### UN LEGADO REDESCUBIERTO

Uno de los constructores del México que transitó del Porfiriato a la Revolución, y de ahí a nuestras nostalgias presentes, a Ernesto Fuchs se lo puede considerar como responsable de buena parte de cuanto corresponde a la arquitectura como elemento constitutivo de la identidad tapatía. Pese al abundante trabajo que realizó, y al hecho de que fue pionero en el desarrollo urbano de Guadalajara (amén de su inquietud intelectual, interesado como estaba por la ciencia y la ingeniería, y de las aventuras en que esta inquietud lo llevó a enfrascarse), su recuerdo ha quedado relegado. Pero este libro, fascinante como su personaje y ricamente ilustrado, viene a restaurarlo, gracias a la denodada labor de investigación de su autor ●



● *En afán desmedido*, de Luis Antonio de Villena. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2017.

#### UN LARGO RECORRIDO

Esta antología organizada está: desde los primeros libros publicados a principios de los setenta hasta los más recientes. En varios de sus primeros poemas, una presencia fija en De Villena es la belleza ajena, de ser posible joven, y eso lo hace un poeta que «canta —hermosa y reiteradamente— / un orbe juvenil, / un lejano paraíso / de espadas y belleza». Luego, asume la voz de los *outsiders*: «me hago la voz de todos los que arrodillasteis». Es así como hace aparecer a mendigos, locos, migrantes, *DJ* de gloria pasada, prostitutos, señores seduciendo jovencitos en el metro nocturno y toda esa fauna marginal. De Villena ha transcurrido del poema en verso libre al poema en prosa pasando por el soneto, de una estética casi decadentista o incluso pagana al poema biográfico ●



● *Los pacientes del doctor García*, de Almudena Grandes. Tusquets, México, 2017.

#### INTRIGA EN DOS BANDOS

La cuarta entrega de la serie *Episodios de una guerra interminable* recuerda que la caída del Tercer Reich y la instauración de la dictadura franquista están estrechamente relacionadas. Guillermo García es un doctor que apoya la causa republicana, pero pronto un hecho lo hace encontrarse con Manuel Arroyo Benítez, relacionado con altos mandos republicanos. En el bando contrario, Clara Stauffer aprovecha su doble nacionalidad para ser falangista en España y nazi en Alemania, y al fin de la guerra creará un organización clandestina para ayudar a los nazis a exiliarse en Argentina. El doctor Guillermo y Manuel tratarán de infiltrarse en la organización de Stauffer para crear así una historia de intriga, espías, tensión y no pocas traiciones ●



● *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, de Ricardo Piglia. Barcelona, México, 2017.

#### LOS DÍAS EN LA OSCURIDAD

El tercer y último tomo de los diarios de Piglia abarca desde 1976 hasta poco antes de su muerte, en enero de 2017: de los años en que su carrera empieza a despegar hasta que se convierte en un escritor ineludible de la lengua española. Es una época de «oscuridad» en Argentina, desde el inicio de la dictadura militar y la Guerra de las Malvinas. Entonces Piglia aún era un escritor casi anónimo, sólo ha publicado dos libros, entre ellos *Nombre falso*. Como en los dos tomos anteriores, se aprecia su proceso creativo en sus novelas *Respiración artificial* y *Plata quemada*, incluso la reflexión sobre sus propios diarios: «sólo este diario enlaza y fija los fragmentos». Este volumen da cuenta de sus años más productivos y de su figura central en la literatura hispanoamericana ●



## Ramsés Salanueva: las paradojas de la perfección

● LUIS FRÍAS

#### PARADOJA 0

Éste no es un texto objetivo. El poeta Ramsés Salanueva (1972-2016) fue mi amigo, y eso condiciona lo que pueda decir sobre su poesía. Pero tampoco es un texto benevolente de a gratis. La lectura que voy a hacer de sus dos poemarios, *Cuaderno para estudiar el viaje* (Secretaría de Cultura de Hidalgo, 2014), que apareció dos años antes de su muerte, y *La ciencia del alejamiento* (Secretaría de Cultura de Hidalgo, 2017), que salió hace unos meses, es, claro, la que puede hacer alguien sobre la obra de un buen amigo suyo, pero eso sí, sin perder de vista las exigencias de la literatura.

Ramsés Salanueva, nacido en Actopan, Hidalgo, es un mito en la literatura hidalguense. A su juventud de magistrales excesos se suman su paso por el periodismo en medios estatales, sus relaciones amorosas siempre oscuras, un accidente que lo obligó a usar bastón por ahí de los cuarenta años, su debilidad por el insomnio y la decadencia. El mito se fortaleció con su sorpresiva muerte, a los cuarenta y cuatro años, por una influenza que lo tuvo por días en la cama de un hospital de Pachuca. Esas aristas, más el hecho de que todo mundo lo

supiéramos poeta, aunque no hubiera publicado ningún libro, completaban el cuadro de un tipo muy, muy peculiar.

Aunque hasta 2014 publicó su primer libro, ya antes habíamos conocido algo de su poesía. Tres años atrás, en 2011, había lanzado una *plquette*, *La conjetura de la tarde*. Por otro lado, personas cercanas habíamos leído libros suyos en proceso. A mí me envió una vez por correo electrónico *El libro de agua*, que sigue inédito. Igualmente, *Poemas y sonetos de extremaunción* y *Tu boca en medio de la lluvia* son poemarios de los que mucho se oyó hablar, pero que siguen en el cajón, y los cuales al menos yo no conozco. En la *web* y en revistas también publicó poemas.

Encontraba yo su obra bastante influenciada por el estilo y los temas del modernismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Especialmente por su paisano Efrén Rebolledo (Actopan, 1877-Madrid, 1929), el erótico por antonomasia de aquel grupo. El erotismo, la veneración por la Musa, el poeta en conflicto con Dios y el diablo, su interés por la Biblia y el Corán, eran, por un lado, temas recurrentes en Ramsés. Por otro lado, la tensión de ciertas palabras cultísimas y algunos términos del semidesértico Valle del Mezquital, los arcaísmos, la fascinación por estructuras semejantes a garigoleados retablos de iglesia, eran características de su lenguaje.

Y con la aparición de *Cuaderno para estudiar el viaje* se confirmaron las temáticas, el estilo y ese enorme culto por Rebolledo: el viaje al que alude el título es nada menos uno que hizo Ramsés a Noruega tras las huellas de su paisano e ídolo, tal como ahora voy a explicar.

**PARADOJA 1**

El viaje de Ramsés a Noruega fue famoso entre quienes lo conocimos. Fue tras las huellas de Rebolledo, uno de cuyos poemarios más importantes es *Caro Victrix*, donde viene el poema «El beso de Safo», que es una fascinación del yo poético por el momento sexual lésbico: «Más pulidos que el mármol transparente / Más blancos que los blancos vellocinos / Se anudan los dos cuerpos femeninos / En un grupo escultórico y ardiente». Una imagen totalmente heteronormada que da cuenta de un hombre fascinado por las relaciones sexuales lésbicas, y que hoy día ya no tendría mucha cabida en la poesía contemporánea.

Para bien y mal, hay que decirlo, Rebolledo marcó demasiado a Ramsés. De eso da testimonio este *Cuaderno...*, especialmente el poema «Retrato de un ciprés», dedicado al hijo de Rebolledo, Torgeir Rebolledo Pedersen; ahí se lee un elogio doble, a padre e hijo: «Su acierto fue aguardar el inesperado gancho del pasado, el que nos retorna al ineludible hecho de reconocer las huellas de quienes nos antecedieron». Los temas, sin embargo, son más. Eso sí, muchos son motivos heredados directamente de Rebolledo o del modernismo.

Así, llama la atención la presencia de «El Sagrado Corán» y «La Sagrada Biblia», que es como aparecen citados estos libros. Unos poemas, incluso, tienen como subtítulo «En nombre de Dios, el clemente, el misericordioso». Hoy, con total incredulidad no sólo por «la palabra sagrada» sino sobre todo por las instituciones religiosas, esas citas son, mínimo, inquietantes. ¿Ramsés, un poeta místico, o peor, religioso? Ramsés, más bien creo, se sirve de estos epígrafes para dar cuenta de una tensión particular: el inacabable padecer del sujeto que goza

los placeres terrenales pero que también los sufre por incumplir con la palabra de Dios. Y tal tensión pertenece —quiero pensar— a épocas pasadas en que el sujeto individual y social estaba mucho más aprisionado por esos debates morales. Ramsés estaría más cerca del sujeto social del modernismo que del contemporáneo. La culminación de esta tensión la encontramos en el poema «Evangélio de Lucifer», al cabo del cual Lucifer concluye diciendo: «Soy el infamante, el señalador, el que tiene la llave de la puerta del templo del alba en Siria. Yo poseo la clavícula contra los dogmas, soy la senda que conduce al inflamatorio de la verdad, quien puede ser la revelación». Resulta ser un elogio a la diabólica ciencia, por encima de la ignorancia religiosa que, así y todo, el poeta parece apreciar en algún grado. Además, hay algo de poeta maldito à la Rimbaud: sólo que en Ramsés esto se da en relación consigo mismo, es decir, no creo que parezca una postura ante cierta realidad contemporánea, sino que es algo más metafísico: «soy como un perro sin nombre, como un árbol sin raíces», leemos, por ejemplo, en otro de los versos. Como señala Diego José: eso de poeta maldito en Ramsés no era una cuestión de pose, sino de personalidad.

Esa misma personalidad se expresa en los poemas abiertamente influidos por el *flâneur* baudelaireano que vagabundeaba por un París donde la masa citadina de fines del XIX se oponía a la individualidad. «Dar un alma a la multitud es el verdadero fin del *flâneur*. Los encuentros con ella constituyen la experiencia que no se fatiga nunca de contar. Ciertos reflejos de esta ilusión persisten en la obra de Baudelaire. Por lo demás, la ilusión no ha dejado aún de obrar», escribía Walter Benjamin en *Sobre algunos*

*temas en Baudelaire*, en 1939. Pienso en esto, y pienso que esa ilusión continúa en poemas de Ramsés, como «Estación de extranjeros», «Caminata nocturna en Oslo» o «Autismo en McDonald's», los cuales hablan de un sujeto enfrentándose por primera vez, pareciera, a un aeropuerto internacional, a ese *no lugar* que es una enorme sala de espera, a unas calles desconocidas en un país tan frío como Noruega, o a un McDonald's donde los empleados atienden en inglés: «Si alguien del desierto del cual yo vengo / me hubiese dicho que para alimentarme / debía antes perder la individualidad / hablar mi mejor inglés / *A classic hamburger please!* / Esperar mi ración frente a una mesa diminuta...». El *flâneur* de Ramsés ha llegado tarde.

El discurso de estos poemas no forma parte de nuestra época sino de alguna que está en el pasado. Podría objetarse que no, que debe repararse en su lugar de enunciación: es decir, el poeta afirmándose desde el Valle del Mezquital, como sitio de resistencia, frente al capitalismo. Desde luego me habría gustado encontrar esa apuesta en el fondo de estos poemas, pero el lenguaje que utilizó Ramsés no da para sostener eso. El lenguaje no se enuncia desde, por ejemplo, la oralidad del Valle del Mezquital o desde una idiosincrasia campesina, lo que nos permitiría encontrar afirmaciones de resistencia. Al revés, asoma un como desconcierto, un maravillarse ante eso desconocido que no es sino síntoma del capitalismo.

Algo semejante puede decirse de sus poemas donde asoma el amor/terror frente a la Musa feminizada. Sirva de ejemplo el poema en prosa «Ninfa»: «Espléndida de su propia brillantez, atravesó las tinieblas de las pasiones mundanas. Entonces su devoción a las utopías clásicas la condujo a la

severidad de permanecer inmaculada». O estos versos del poema «Iliada»: «Aquel que quiera / poseer la belleza / deberá marchar a Troya / ahí, cautivar a Helena. / Para cada torre / hay una mujer / obscura y distante / y a veces la tormenta / disipa sus claridades». Finalmente, la última parte del libro, titulada «Poemas para la monstrea», tiene versos angustiantes, como éstos: «Porque siempre te invoco. / Y a pesar del otoño. / Permaneces. / Y eres. / Mía». Como decía, son poemas que temáticamente yo ubicaría en una época anterior, donde la enunciación era de los hombres y de nadie más, no en el presente donde lo mínimo exigible al arte es combatir el poder político del heteropatriarcado. Es imposible no leer con una lupa feminista los poemas de Ramsés dedicados a la Musa o al amor. Ante la violencia de género que se vive en México es fundamental revisar cómo las relaciones amorosas/afectivas esconden, bajo el discurso del amor, violencias normalizadas. Ese amor en el que los hombres *poseían* a las mujeres, o en el cual ellas eran alcanzables o inalcanzables como un trofeo, es el que de algún modo formaba parte de la juventud de muchos hombres mayores de hoy en día.

Tal vez muchos de sus poemas tienen esa singularidad: poemas de juventud que llegaron tarde. Las fechas en que algunos están firmados, 2003, 2006, dan pistas de ser de cuando Ramsés era joven. Quizá una sobreexigencia lo orilló a pulirlos y pulirlos, pero el tiempo, a la vez que le permitió perfeccionarlos (hay versos maravillosos, como «ansiedad violenta con animal adentro»), los fue envejeciendo. Ésa es la primera paradoja: el tiempo que el poeta dedicó al perfeccionamiento, si hay tal, jugó en contra de sus propios poemas, y los envejeció.

**PARADOJA 2**

En el ensayo «El poema como devenir», Roberto Cruz Arzabal clasifica los tipos de poemas tomando en cuenta forma y contenido; dice que «hay poemas que muestran una vocación por lo sustantivo: el individuo alejado de la historia y su devenir, la conciencia localizada en su propia existencia como acontecimiento irrepetible». Dice más, pero me quedo con esta definición, porque representa bien a *Cuaderno para estudiar el viaje*. Que sea un poema centrado en el individuo y su circunstancia lo aleja de la discusión histórica actual. Por esa razón, creo que el libro no saldría bien librado de la prueba del ácido, pues ideológica y políticamente sus poemas se ubican más cómodamente en una etapa anterior.

Frente a esta consideración, el segundo libro de Ramsés, *La ciencia del alejamiento*, me hace pensar en otros poemas a los que también se refiere Cruz Arzabal: poemas, señala, «en los que la forma sea una concentración de la historia, no tanto su clima sino su constatación». En efecto, este poemario de corte amoroso constata la afirmación de que la libertad debida al alejamiento es, aunque difícil y dolorosa, necesaria y liberadora, en contraste con la falsa cercanía, que termina siendo una cámara asfixiante para quienes se encuentran en ella. Con todo y que en este poemario lo que predomina es la relación amorosa, sí hay un planteamiento y una postura más definida del poeta: la libertad de los sujetos, tanto del hombre como de la mujer, se propone como el gran baluarte.

El libro se divide en tres partes esenciales: «La ciencia del alejamiento», «Teoría de la proximidad» e «Hipótesis de lo que fue». La primera es la apuesta por ese amor libre del que hablé, y que es una posición políti-

ca, porque se inclina por relaciones personales en las que las lógicas de poder se hagan a un lado y el sujeto se aleje de esas ataduras, aunque no del todo: «El destino / es una revelación / que se espera / en el alejamiento» son versos que condensan esa apuesta. La segunda parte es una especie de nostalgia por las relaciones en las que el sujeto pudo haber estado sumido, con placer y con dolor al mismo tiempo. Y, finalmente, la tercera es una especie de recuerdo de los errores, de las equivocaciones en las que se sumerge el sujeto cuando entra al amor dictado por relaciones de poder asfixiantes.

A la vez, aunque continúan motivos y simbolismos del anterior poemario, lo cierto es que se someten e integran muy bien al discurso general. Así, por ejemplo, la mujer-Musa merece estas imágenes: «La luna / es aura / y penumbra / a la vez / y tú / eres gélida / y solar». El discurso del hombre refiriéndose a la mujer aquí empieza a ser consciente de la otredad frente a él. Otra presencia muy constante es el erotismo a *la* Rebolledo: «un tálamo de ti misma / un río ensortijado tus senos / una cascada horizontal / suspendida entre tus ingles / que detenga tus lloviznas / y te libere de la noria / que extrae peces de tu vientre». Permanece la relación amorosa marcada por la jerarquía heterosexual, pero ya no se habla de poseer, ni de «la-mujer» mito. Se plantea una individualidad de la mujer que no aparecía en el texto anterior, donde sólo es objeto de deseo; sin embargo, aún podemos leer que las mujeres son objeto de contemplación por la mirada masculina. ¿A qué se debe este cambio de perspectiva? No se puede asegurar que haya conciencia de género por parte de Ramsés, pero tal vez influyó el contexto actual, en cuyas nuevas generaciones crece la concien-

cia por al menos limitar la terrible heteronormatividad.

El poemario (a punto estuve de decir *poema*, porque da la sensación de ser un poema largo) es un devenir de versos breves, claros y contundentes, al revés de los retablos barrocos del libro anterior. Eso habla del giro que debió dar el poeta, y que le permitió llegar a un camino tan diferente al de aquel comienzo. Destacan varios versos por su precisión, tanto en lo amoroso como en lo político: «Y yo / frente / a ti /y tú / ante / todo». Por su parte, en una lógica del desapego: «Hemos llegado juntos / a interminables respuestas / sobre el principio y la bifurcación». O estos otros, extraídos de la última parte, donde están los poemas-lamentos de los amores errados: «Somos / como dos islas / distanciadas / por una línea de fuego / bajo el agua». En todos los casos hay más contundencia, pero también más contención que en el primer libro; en todos se respira como una especie de aceptación genuina por lo que la vida ofrece en materia de relaciones de amor.

La paradoja de este libro, por último, no está en el contenido, mucho mejor que el primero. La paradoja está en las circunstancias en que fue publicado. Ramsés murió en 2016 y el libro apareció apenas este año. Paradójico que su mejor libro hasta el momento él no lo pudiera ver publicado. Pero más paradójico aún es que la versión que se nos ofrece tampoco es íntegramente la que, en rigor, heredara Ramsés. En el texto introductorio, Diego José aclara que es resultado de las versiones contrastadas entre dos manuscritos. De modo que la versión del mejor libro hasta ahora de Ramsés no es la que él nos dejó, sino la que ofrecen sus editores.

**PARADOJA 3**

La última paradoja tiene que ver no sólo con el contenido de los libros, sino igual con las circunstancias en que fueron publicados, todo lo cual redundando en que su obra sea difícil de ser leída como debiera. «Abordar una estructura cuyos cimientos sólo pueden analizarse de forma fragmentaria dificulta la posibilidad de su comprensión», escribe Diego José en la introducción de *La ciencia del alejamiento*: «el lector y el crítico carecen de los elementos esenciales para obtener una panorámica de los trabajos de Ramsés Salanueva».

Las circunstancias —la tardía aparición de *Cuaderno...*; que *La ciencia...* sea obra del editor y no la conociera Ramsés— son paradojas que no cesan; ahora se agrega el preguntarse qué futuro le espera al resto de su producción. Como dije, hay más obra de Ramsés que varios sabemos que existe. ¿Será la Secretaría de Cultura de Hidalgo la que nuevamente edite esos materiales? ¿Bajo qué criterios editoriales?

Este ensayo puede ser una brújula que oriente al lector y al crítico del que habla Diego José: el que busque líneas por las cuales recorrer la poesía de Ramsés Salanueva. Ahora bien, de seguir la interpretación que en los párrafos anteriores he ofrecido, según la cual se observa el tránsito de una poesía ensimismada hacia una más atenta al contexto, ¿se podría publicar toda su obra, sólo alguna, o, incluso, se tendría que frenar la aparición de más obras?

Este texto puede iniciar el diálogo necesario sobre un poeta mito en la literatura hidalguense. Se necesita hablar de la poesía de Ramsés, de la cual aquí he dado una, nomás una, interpretación. El intercambio de opiniones entre sus colegas poetas hidalguenses, mexicanos y extranjeros será



de gran utilidad para las decisiones que se tenga que tomar sobre sus inéditos. Aquí, por la manera en que se dieron las cosas con su obra y con su sorpresiva y triste muerte, no he podido más que esbozar algunas paradojas. Espero que quienes disfrutaron de su amistad y conocían su compromiso con la poesía tomen la palabra y animen la discusión sobre la obra de este poeta que fue todo un mito, pero más que nada un gran amigo ●

(Agradezco a Karen Condés su valiosa asesoría en materia feminista).

El problema de los grandes árboles es que no dejan ver. No recorro a la fórmula habitual para denostar las generalidades que ocultan los matices, sino que enuncio un conflicto. Los colosos arbóreos cooptan el paisaje, acopian territorio, acaparan la luz drenando el desarrollo de otras especies. Gozan sólo los parásitos. Esta condición no es ajena a la poesía. Efraín Huerta, un poeta bajo la sombra de Pablo Neruda, comprendió muy joven el sustrato vegetal; así, para referirse a los seguidores de T. S. Eliot dentro del panorama mexicano de los años treinta, los llamó «elotitos» que habían aparecido como hongos tras las lluvias. Para existir, un poeta requiere de aire y área, a menos que se resigne a esa servidumbre.

¡Ay de los grandes árboles  
cuando el rayo volatiza  
las torres de la atmósfera!

El cataclismo que proclama Pellicer no es indispensable para la aparición de un organismo hasta entonces soterrado o potencial. En ocasiones, las plantas más inermes propician el derrumbe. Semejante a un rayo fue la aparición en 1954 del volumen con que Nicanor Parra desbroza su entorno en busca de luz, lejos de la sombra patibularia de las tres araucarias de la poesía chilena. Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, sí, pero sobre todo Neruda. Hay mucho de gesto fundador, de determinación simbólica en la *ex-posición* de Parra, desde la decisión de no recurrir al pseudónimo en una tradición cuya sagrada pareja remite a prestigios europeos (Nefthalí Reyes a Jan Neruda; Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcajaga a Gabriele D'Annunzio y Frédéric Mistral) hasta

la denominación de su segundo tomo de versos: *Poemas y antipoemas*. En ambos casos la insurrección es nominal: renuncia a adoptar un pseudónimo, intitular un libro con una fórmula que, más que ingeniosa, es una clasificación.

*Poemas y antipoemas* es uno de los hitos de la poesía latinoamericana y, de no mediar el desdén metropolitano, de la poesía sin gentilicios. Su propuesta se ha remitido a la subversión de Marcel Duchamp en el arte. Comparación equívoca, ya que aunque haya textos que se erigen contra la concepción poética de la hora, lo cierto es que coexisten con otros que son evidentemente poemas. De ahí entonces la certera concisión del título.

La antipoesía se ha querido remontar y acaso reducir a un episodio de angustia de las influencias. Sobre tal eje ha girado gran parte de la crítica; en especial las pesquisas académicas, influidas acaso por la fronda de Harold Bloom, olmo crítico que al canonizar esta obra impide otras auras. Cabe acotar que el propio Parra contribuyó al embeleco al explicar los motivos del lapso entre la publicación de su primer libro y el segundo:

Estuve diecisiete años atascado con esa mercadería, en la sala de torturas. Porque yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. No quería ser humillado por ese número.

De acuerdo a este relato fundacional y mitológico, su poética se construiría contra la de Neruda, pero igualmente contra Huidobro y, en menor medida, Mistral. Si revisamos la copiosa selva analítica que —ahora sí— no deja ver las hojas de Parra, encontraremos que la escaramuza parricida

se instaura como negación. Y acaso sea cierto, pero no por ello deja de resultar empobrecedor.

La aparición de un poeta nuevo provoca a menudo series sucesivas de reacciones. Se le buscan inmediatamente sus antecesores líricos y se le atribuyen a veces influencias directas de determinados poetas. Es un método sin duda interesante para ubicar a un escritor en la escala de los valores literarios comparados. Pero ocurre a menudo que, por rastrear la huella de la influencia, se desvanece el intento de captación de la espontaneidad creadora o la originalidad del autor estudiado.

No, no es una apostilla al pie de las investigaciones de X o de Y, sino un comentario que saluda la publicación de *Cancionero sin nombre*. Indica Domingo Melfi, ensayista y hombre de letras chileno, en esta breve pero ejemplar recensión: el tono popular, el habla del pueblo, y la ironía. No es logro menor que infiera los cimientos de esta nueva voz; «en Nicanor Parra hay un poeta que nos dará las más bellas estilizaciones populares», augura. Cabe además un reproche: «la influencia del granadino, que pesa ahora como una sombra sobre toda la lírica de América». A su criterio, el agobio se percibe más en los códigos formales que en la formulación; «el contenido es lo nuestro», ha deslindado líneas atrás, observando que sus versos «mezclan tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desengaño».

Sospecho que la construcción de Parra frente a Neruda es un relato fraguado con miras a las genealogías literarias —pues nuestro antihéroe podría ser un ingeniero, un matemático y un lógico, pero era sagaz y



## In memoriam

### Nicanor Parra: vencedor de la muerte

● JOSÉ HOMERO

«Cuando después de siglos de enseñanza / se derrumba una ceiba, / el boquete de sol que se construye / crea opiniones sobre la existencia», leemos en *Segunda intención*, suerte de poética que dilucida la postura de Carlos Pellicer frente a la exuberancia y la lujuria del trópico. Estrofas atrás había expuesto: «El problema del bosque es exceso de vida / ya no hay dónde poner nada», sentencia que a trasluz podría leerse como infidencia de la decepción en la corriente telúrica.

comprendió en seguida la propensión fabulesca de la vida literaria—; los giros de su revolución se advierten ya en sus primeros libros. Además de indicar que, si había una neurosis de la influencia, ésta respondía más que a la copa de Neruda a la de García Lorca, y antes a la de Walt Whitman.

Los viajeros lejanos observan con minucia el continente literario. Reparar en las costumbres y en los usos que por familiares resultan rutinarios para los habitantes del país. Recordemos el caso ejemplar de Marcel Duchamp, cuya actividad artística privilegia el planteamiento y no la resolución, la idea antes que la obra, siguiendo una insólita senda hegeliana para la que el valor estético propendía más a la actitud que al producto. Ajedrecista y aficionado a las máquinas, diletante de la ciencia, Duchamp destaca por su impecable lógica, por cierto carácter autómatas en su manera de concebir los fenómenos estéticos, pero igualmente por su desinterés. El *ready-made*, como lo explicaría con minucia, tiene que ver con la selección de un utensilio del universo cotidiano —orbe prosaico, sin un aura— que, al reubicarse en un territorio ajeno —la sala de exposición en principio, enseguida el museo, hoy el catálogo, el sitio en línea—, se revela un objeto para ser estudiado, contemplado, analizado, en busca de una clave que indique cuál es el mérito, cuál su valía para devenir reliquia: objeto sacro. Acaso por ese exotismo artístico, Duchamp asedia las garitas vacías en las fronteras del lenguaje, entre la palabra y el objeto que designa. Imposible no asociar su práctica de aludir con denominaciones irónicas a sus construcciones y la máquina de literalidades que impulsa Parra desde esos primeros poemas en los que ya juega con los carriles que sustentan la poesía: las dos vías que

enunciamos como retórica. Una operación en la que el proceso metafórico se desmonta y, al exhibir engranes y tornillos, aparece la literalización; una literalización que, al indicarse mediante la señalética de los títulos, se convierte en metafórica. De ahí entonces que, como Duchamp, Parra se interese por los *ready-made* —que denominará *Artefactos*.

Aquí destaca una correspondencia: al ser Duchamp un artista plástico, sorprende su inclinación a la enunciación y a las reverberaciones de los nombres; al ser Parra un literato, su incursión plástica se erige sobre el páramo de la ambigüedad nominal: dobles sentidos, equívocos o *misreadings* (*Las 3 calaveras de Colón*), metáforas (*La máquina del tiempo*, *Aquiles y la tortuga*), paráfrasis irónica (*La sagrada familia*), descripciones capciosas (*Mensaje en una botella*), ironía (*Voy y vuelvo*). Es decir, mientras las piezas de Duchamp potencian o insinúan su presunta significación con títulos o lemas, los artefactos de su inusitado discípulo chileno ilustran los esperpentos que el lenguaje concita. Contorsiones. Mientras al estratega estético le interesan los rótulos por el contraste que provocan con la representación, al poeta le atraen por el carnaval que sus (posibles) reverberaciones constituyen. Cabe aquí recordar el *dictum* de Ricardo Piglia: «Los *Artefactos* de Parra son a la literatura en lengua española lo que la obra de Duchamp ha sido para el arte contemporáneo».

La codependencia entre palabra y texto no se le escapó al propio Parra, y en su exposición de 2001, *Artefactos visuales*, va un paso más allá y presenta objetos auténticamente híbridos donde el nombre, el texto, se reformula y desarrolla en la imagen, no formando más como ilustración.

Otro polizonte con quien resulta imposible no asociar a Parra es Gerardo Deniz. Químico proscrito de los laboratorios, trajo a la poesía un espíritu corrosivo como algunos de los compuestos de esa disciplina. Aún está por escribirse el relato de las correspondencias entre Parra y Deniz; baste, para los fines aquí buscados, señalar que no es extraño que sea Deniz, un científico como el propio Parra, quien exponga los engranes lingüísticos del pájaro de la poesía. Considerada durante largo tiempo —un imperio de siglos— la manifestación más alta del espíritu y asociada con la estrategia fundacional de la metáfora, la poesía, a partir del romanticismo, se inviste con los ropajes de la profecía en un sentido bíblico, de imponer y dar derroteros a la sociedad. En correlato de esa atribución, el acto creador se enuncia como posesión divina: la inspiración. El poeta como mediador entre una esfera sublime y el lenguaje cotidiano. Deniz descubrirá muy tempranamente que toda esa parafernalia le repugna y en su primer libro, *Adrede*, no casualmente un título más enunciativo que metafórico —el ruido que incluye y provoca es, a propósito, no un defecto, sino una propuesta del autor—, transformará en literales las metáforas y asumirá como metáforas literalidades. Postula así una maniobra que habrá de instaurarse distintiva de este poeta, quien convirtió a las figuras del lenguaje, los tropos, en auténticas figuras: personajes de la estrafalaria y extravagante novela que fue su obra completa. Esta naturaleza de cita y ejemplo va desde la parodia y la literalización de imágenes o conceptos ridículos —véase por ejemplo su relato «Literales», cuya historia muestra «el combate amoroso de las ideas» que exigía Karl Jaspers—, hasta devenir una especie de comentarios

sentenciosos, casi grafitos de letrina, casi mentadas de madre, que dan fe de su resistencia a la impostura; esa espuria habla profética envuelta en emanaciones metafóricas a que con tanta propensión se orientan los intelectuales.

Señalo estas correspondencias no para disminuir el impacto de Parra, sino para destacar que son los forasteros quienes reparan en los elementos que sostienen el templo literario. Y claro, para situar a Parra dentro de una revolución auténticamente literaria y estética, lejos de esos folletones, tan al gusto de cierta crítica, acerca de las peripecias entre padres e hijos.

Cabe reconsiderar el libro axial de Parra y las relaciones que establece con aventuras posteriores, como los *Artefactos* citados y los *Artefactos visuales*. Hijo de su siglo, como Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy, escuchó el ritmo de la calle. Mucho de su mérito no estriba en la consabida conseja de resignificar el lenguaje coloquial, esa maña la habían incorporado ya desde los poetas medievales hasta los neopopulistas del duende y la fiesta mexicana —léase Lorca y Tablada—, sino en atisbar que el habla callejera comprende múltiples niveles, incluido el de la publicidad. Si *Zone* queda como el poema que integra los diversos discursos del lenguaje moderno, la antipoesía de Parra admite y se construye sobre los idiolectos y estrategias de la posmodernidad, no sólo en *Poemas y antipoesmas* sino también en obras posteriores y en sus manifestaciones plásticas. De ese modo no hay oposición entre habla vernácula y eslogan publicitario, entre etiqueta y lugar común. Igualados por la ironía, que en el fondo de la obra de Parra es el rostro de la muerte, tan presente, todos los textos disimulan su carácter esencial de simulacro.

Jim Morrison, un maestro vampírico, de acuerdo a *Los muchachos perdidos*, de Joe Schumacher, sentenció: Todos los juegos contienen la idea de la muerte. Parra seguramente lo corregiría: Todo el humor no es más que un ardite para vencer a la muerte. Seguramente ríe ahora —la mandíbula equina descajada, la nariz de boxeador negro distendida— mientras esquiva el abrazo gélido de esa doncella frígida.

Observen bien y verán  
que estoy riéndome a carcajadas ●



## Primera lectura

### **El libro de Efraín. Leyendo a Merrill en el paraíso perdido**

● LUIS ARMENTA MALPICA

**Todo gran libro** de poemas nos conduce al infierno. Eso lo consigue del brazo de Inger Christensen, la autora de *Alfabeto* (Sexto Piso, 2014), en el que cada letra nos acerca a ese estallido de hidrógeno de la bomba que cayó sobre Hiroshima. El mismo procedimiento utiliza James Merrill en *El libro de Efraín* para mostrarnos su holocausto personal. En su espléndido prólogo a *Divinas comedias*, Jeannette L. Clariond nos dice que James Merrill consigue con sus poemas que hagamos alma, pues por el origen se

llega a lo original. El autor norteamericano, nacido en Nueva York en 1922 y fallecido en Arizona en 1995, prosigue su saga proustiana y la recuperación de su infancia perdida, el verdadero y único Paraíso de los hombres, más allá de las prácticas espiritistas que se le atribuyen como mecanismos de su escritura. Lo espiritual (no por fuerza religioso) sigue estando presente y dándole vigor a esta novela en verso que Vaso Roto presenta como una de sus novedades de 2017.

En efecto, Merrill trabaja su obsesión por Dante en ese libro que le valiera el Premio Pulitzer de Poesía en 1977: recuperación, inquietud y apasionamiento por una historia que reconstruye con la suya propia, porque finalmente en los territorios del poema *cualquiera* somos *todos*. De generosa escritura, honesto en el amor y misterioso en el cauce que sigue su discurso, Merrill (como también John Ashbery) se despreocupa de la grandilocuencia para acercar sus textos a los hechos comunes, la experiencia doméstica, afectiva (homoerótica o no) y siempre atravesada de nostalgia no exenta de dolor y pesadumbre. Traducido por Antonio Rivero Taravillo, a quien el poeta y crítico Luis Vicente de Aguinaga considera tal vez el mejor traductor del inglés a nuestra lengua, *El libro de Efraín* señala en su cuarta de forros que los veintiséis poemas que conforman este título se corresponden con las letras del abecedario y con el tablero de la ouija que el propio Merrill fabricó y por la que se comunicaba —junto a su pareja David Jackson (DJ)— con los espíritus de otro mundo. Uno de ellos es Efraín, su tutor o guía esotérico por más de tres décadas. Un personaje que, sin embargo, al inicio de este viaje poético nos dice, desde la letra A:

Admito equivocarme al abordar esto en forma presente. La prosa más escueta requerida para el reportaje, que alcanzase al público más amplio en el más breve

[tiempo.

El tiempo, se había revelado, era la esencia.

El tiempo, la misma esencia de la Rosa, se acababa. Sin embargo, éramos antiguos

[enemigos,

el plazo y yo. También la materia de mi

[asunto

me dio una pausa, tan íntima, tan nueva.

¿Mejor después de todo hacerlo como

[novela?

Mirando en torno a mí, hallé personajes humanos y de otro tipo (si la distinción significaba algo en la ficción). Hallé el camino a una trama...

Novela: malograda o fallida, inconclusa, dice Merrill en algunos momentos, pero al fin narración. Trama que se teje con todas las variantes de las que un novelista o un poeta (en conjunción, al estilo de Melville o de Edgar Lee Masters) es capaz de indicarnos: una ruta a seguir, un camino en descenso y ascenso por todos esos círculos que forman las subtramas, los tantos personajes, lugares, tiempos, los ambientes y tonos que enriquecen un libro. Título ambicioso en el que el tiempo perdido y recuperado es el eje y, al mismo tiempo, espejo de una realidad que no se corresponde (pero sí) con la que viven sus protagonistas, sean personajes o quienes escrituran esta historia. Personajes que entran y salen de escena, del espejo del libro, como un coro dramático (a la manera griega). Por eso hablo de Melville, por la profundidad que encuentro en cada letra que se aborda como alguna unidad de narrativa: cuento, diálo-

go, presentación de actores, coro teatral de espectros o de artistas que nutren con sus obras esta obra que se levanta, firme, como Babel en pleno siglo xx, de las negras cenizas que dejara Alighieri en su *Comedia*. Menciono a Edgar Lee Masters y sus piedras mortuorias, porque en estas atmósferas de ouija y horno (en espera de alguien que lo repare), el calor infernal, el fuego wagneriano y su pureza, el verano, las llamas que acabaron con el teatro La Fenice, los estragos de la bomba de Hiroshima, toda esta prosa hierve, se levanta y agita, corre tras esas bambalinas de la B y centellea para dejar en claro que Merrill es poeta y novelista, que tiene ese fulgor del iniciado aunque lo que nos narre sea el apocalipsis que nos cuentan los muertos y la forma sea el verso telúrico y vital.

En la mitad del camino de esa trama, tan sorpresiva como placentera, esta voz del poema nos conducirá por «la vida, como el periódico todavía no / difunto» que sigue llegando a los quioscos. Así de inmediatas y efímeras serán las novedades en el tiempo presente. El tiempo y sus plazos como enemigos del poeta, del hombre en general, se viven de distintas maneras: un libro que comienza ha empezado a morir en su primera línea. Y esa muerte puede ser la agonía de la propia escritura o la de quien la trabaja, pero no en paralelo: en Merrill la escritura jamás se debilita ni se engorda; muestra su anclaje al cuerpo, esa musculatura que le dan el oficio, el talento y el impulso energético de toda reinención (si hablamos de Alighieri) que se asume como herencia, legado, tradición, desde la perspectiva de los descubrimientos: el asombro, la indagación genuina, el curioso repaso de los mismos caminos desde distintos pasos. *El libro de Efraín* no pierde su

galope: sus descansos y vértigo son una consecuencia del latido, del modo de pensar, de expresar, de dirigirse al otro, de escribir, de escribirlo, de transcribir lo que se va dictando desde ese nuevo espacio que será otro poema, la letra subsecuente, la llama por arder.

El pasado, por recuperación (reiteramos la influencia de Proust), es en cambio el gran protagonista del poeta. Con guiños temporales, por supuesto. Todo poema largo se compone de tiempos en secuencia y fragmentarios, rupturas y espirales. Círculos que conducen a un centro que no siempre es el mismo: el ojo, el corazón, la gota de mercurio. También los personajes son múltiples actores, reencarnaciones del propio JM o los poetas tutores que sirven de Virgilio al caminante: Pope, Auden, Yeats y tantos, tantos otros, que escriben en mayúsculas (como se lee la ouija) y sin acentos. La letra F comienza a conformarse como envés de Efraín:

Futura imagen: primero de abril en el [Purgatorio,  
en Oklahoma. El joven Temerlin me [sorprende llamando  
a sus chimpancés. Rojos de tierra cruda y [azules del cielo.  
Mas donde nos hemos parado para tomar [aliento, el lago  
pequeño y sin ondas blanquea a opaco daguerrotipo *café-au-lait* el mundo  
que duplica.

Espejo del pasado, simplemente. Porque en la vida real, la novela fallida o malograda, según la nota que abre con la letra N, el nombre de Efraín es Eros, quien prosigue en caída:

... Sentimos el fulgor  
de ser necesitados, luego un aliento de [escarcha,  
pues sí, pobre alma, lo hacía, estaba [perdido.  
¡Ah, lo éramos! Si las almas pueden [destruirse,  
dispersos los colores del prisma más íntimo [de uno...

Entonces, además de la lista parcial de personajes dramáticos de la letra D, de las notas (de la N), se encajan unas citas (letra Q) que enriquecen ese prisma de voces que hablan con Efraín, desde Efraín y para ese *nosotros* que escucha todo el tiempo, los tiempos (el pasado, el presente, lo incierto e imaginado) de este poema de múltiples espacios pero que funcionaba a partir de la ouija, incluso en la dislexia que aparece con esa letra T (*tour de force*) del juego ajedrezado del linóleo, de los naipes, las piedras, de los juegos de espejos y visiones contrarias que suceden de modo subrepticio, y van de Dante a *Don Giovanni*, de Hitler a Kandinsky: mitad espejo y gong:

Piedras bautizadas durante un picnic con DJ  
hace años, o solamente ayer,  
con los nombres de figuras [(Nabucodonosor, Little Nell,  
Miss Malin Nat-og-Dag, Swann y Odette),  
el orgullo de (y prueba reveladora en su [contra) la limpia  
curva que impelen tan velozmente que [estorban.  
¡Solamente ayer! Demasiado violento,  
pensé en tiempo, ese escorzo de Proust...  
Un mundo abruptamente viejo,  
[encanecido, un lector  
que mira estupefacto para desentrañar  
si han pasado diez años o cuarenta.

Joven, lo confundí con un poco convincente  
truco del narrador. Pero en lugar de eso era [una verdad  
que farfullaba a través de su propio asombro.  
Más arriba de aquí no me atrevo a ascender,  
ya demasiado cerca está el final del libro no [escrito.  
Se van por separado las fuerzas reunidas  
por Eros, Eros en cuya boca la más mínima  
realidad apagada antaño había brillado, un [guijarro mojado.

Y después del deslumbramiento de la perplejidad, de la evaporación, en gotitas de un azul muy pálido, «se hace la nada»: Wendell, en la W, se manifiesta en tercetos, como lo hiciera Dante, el espíritu enorme al que James Merrill llama con la ouija del verso. Wendell, un joven que asciende la escalera. Pero este *Götterdämmerung* citado en los poderes de la P presenta a su Brunilda (cantada por la Flagstad) y nos resuena Wagner las terribles verdades de este mundo. Wendell era el representante de Efraín, un ángel que nos sueña. Como toda escritura de fósforo y madera, las palabras de Merrill tienen clímax y ocaso, pero no falta el aire, ese soplido divino, ese aliento fugaz que reanime las letras en su cabalgadura. No se trata de Troya, aunque a veces parece que los textos nos sitian y esconden detrás suyo otros jinetes, otras coces, viajes inesperados y algunos laberintos. El autor nos lo indica: no se escapa de Grecia ni de Italia.

La X muestra, luego, sus rayos, porque «las cosas próximas se vuelven remotas»:

... Uno podría soñar despierto  
sin parar extendido bajo este roble de familia  
de viejas historias: Sigfrido y su gusano

muerto entre piedras del Rin, el gran  
[orfebre de palabras, Joyce,  
forjando una serpiente que devora su [propia cola...  
Rodeadas por un anillo de fuego o agua,  
[sus mujeres duermen.  
[...]  
... Y por lo que respecta a la víctima, espirales  
de un verde de río, de un violeta relámpago  
[traducidas en paisaje  
taponaron la boca de la cueva, hasta que el  
[propio Gabriel  
condescendió a desviar el arroyo  
y liberar a la dama (aún desnuda, y con un [niño  
que requiere explicación). Ésta será la razón  
[por la que el primer plano  
es ahora un desierto en miniatura  
donde el ermitaño mudo se arrastra por su [cueva  
y por la que el dragón ha sido relegado  
a un motivo sobre un distante pórtico.  
[...] La novela habría terminado...

En ese estar allí (donde DJ), dice la voz del poema: «mejor parar, mientras aún podemos». Si lo dice James Merrill, yo lo acato. No existe otra manera de complacer una ambición que dejándola trunca, pendiente, para que alguien (o todos) estemos condenados a visitar las mismas obsesiones y lugares, a nuestro propio tiempo. Nos jugamos el alma en el trayecto, pero ¿acaso no es eso lo que vamos haciendo en la poesía? ●



## Zona intermedia

### El azar y el canto en la sextina

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

La primera vez que conocí una sextina fue en la clase de literatura medieval, en la Universidad Sorbona de París. Descubrí que la estructura de seis estrofas de seis versos endecasílabos más un remate de tres, y cuya rima es de una palabra completa que va cambiando de estrofa en estrofa en una combinación matemática, logra una secuencia sonora en espiral. La forma literaria me interesó porque París está conformada por veinte barrios que se encuentran distribuidos también en espiral. Y nuestro oído interno es una espiral.

Arnaut Daniel, trovador occitano del siglo XII, fue quien creó la primera sextina. Se sabe que era un gran jugador de dados, y se cree que tal vez jugando en una taberna tuvo la inspiración de combinar las palabras-rima de su creación poética en el ordenamiento del azar de los dados: las caras opuestas del dado (seis-uno, cinco-dos, cuatro-tres) suman siempre siete. Ése es el secreto de la complejidad de la sextina y el origen de su eufonía, cuyas rimas de estrofa a estrofa consisten en repetir la última palabra del verso seis en la última palabra del primer verso de la siguiente estrofa, la quinta en la segunda y la cuarta en la tercera.

Por otra parte, sabemos que durante esa época el castellano acuñaba los primeros brotes. Encontramos nuestra lengua en ciernes en las glosas silenses y emilianenses, notas escritas en el margen de los textos en latín resguardados en los monasterios de Santo Domingo de Silos y de San Millán de la Cogolla, respectivamente. En esas notas hay el intento de volver escritura lo que se practicaba de manera oral, un latín en el proceso de convertirse en lengua romance. Anotaciones de monjes o de sus discípulos, donde el lenguaje culto y uno de los dialectos callejeros se unen para transformarse en lo que después se constituyó como el castellano.

Estamos ante una problemática que afloró desde la incipiente Edad Media en la formación de las lenguas romances y cuyo sentido primario fue unir el sonido con el sentido de las palabras. A un mundo que se abría tenían que dar de sí los vocablos, y el meollo fue cómo poner en comunicación la materia verbal en vertiginoso cambio con palabras nuevas que surgían del mestizaje de los pueblos que transformaban su composición social, y la semántica de esa nueva materia verbal.

La sextina, ante la dificultad matemática de su composición, se vuelve una forma emblemática de ese rico periodo de la historia. Forma que pone de manifiesto la capacidad del lenguaje para lograr un objeto artístico (rítmico) a la vez que reflexivo. Una «estancia» como le llamaron los poetas del siglo XIII a la poesía, «morada capaz y receptáculo», una forma que logra apropiarse de lo que es inapresable. Sólo así, en el sendero de la danza del laberinto que conduce al corazón de lo que se mantiene a distancia (según palabras de Agamben), se entra en relación con la irrealidad y con lo inapropiable, para lograr



## Visitaciones

### Los diversos rumbos del sonido

● JORGE ESQUINCA

apropiarse de la realidad y de lo positivo.

La sextina no rima, sino que juega con los sonidos. Su estructura encarna la estrella de seis puntas de David. Asociado el número seis a lo incompleto, es sin embargo la cifra del número atómico del carbono, elemento que permite la vida y es, según San Agustín, el número perfecto, pues Dios creó todas las cosas en seis días. Según Euclides es el número idóneo, ya que sus divisores coinciden con sus sumandos. Es un número par y tripartito; a la vez binario y terciario, unión de dualidad y trinidad. Espiral, laberinto, noria, la sextina se conecta con lo oculto y a su vez con lo solar por su transparente geometría.

La sextina es un antecedente de la música dodecafónica y a la vez un producto de la corriente lírica de los trovadores medievales. Heredera de una tradición forjada a través de corrientes diversas y mezclas de razas. Desde la España romanizada sometida al poder visigodo, cuyas versificaciones eran cuantitativas en sus metros y abstractas en sus contenidos, para después aligerarse con el efluvio musical de la poesía árabe que llegó con el dominio musulmán. El existir romano-visigodo se vio sacudido hasta sus cimientos, entre los siglos VIII y XV, y se fue forjando una poesía musical y filológica surgida de la coexistencia de lenguas, religiones, principios morales y jurídicos de la España mozárabe, de la convivencia entre musulmanes, judíos y cristianos.

Compleja, rigurosa, lúdica, laberíntica, la sextina sedujo y sigue seduciendo a poetas de todos los siglos. Alfonso X el Sabio y Dante Alighieri percibieron en ella la música de las esferas. Alfonso escribió el *Libro de los dados* y Dante tiene una sextina en su *Rime* que sigue el modelo original de Arnaut; también se refiere a éste en la *Commedia*, en el canto XXVI del Purgatorio, como el

«mejor forjador del hablar materno». Petrarca y Sannazaro también escribieron sextinas. Ezra Pound, gran admirador de Arnaut Daniel, escribió siglos después la sextina «Altaforte». Eliot le dedica a Pound *The Waste Land*, con una dedicatoria igual a la que hiciera Dante a Arnaut: «Para Ezra Poud, el mejor forjador» ●

*El sonido de los cascos de un caballo cuando su jinete lo lleva al paso sobre la calle empedrada. El sonido de las primeras gotas de lluvia en el campo, sobre la tierra seca. El sonido del viento, por la noche, cuando se afila contra una cornisa. A mediodía, en el quieto jardín, zumba una avispa solitaria. El sonido de una parvada cuando pasa, unos metros por encima de tu cabeza, al cruzar el puente. El sonido a compás de una escoba de popotillo con la que manos invisibles recogen la hojarasca. El sonido musical del afilador de tijeras y cuchillos. El leve lamento de un madero abrasado por el fuego. Hacia el final del otoño, ya muy tarde por la noche, el ladrido de un perro. Aguas aéreas: el viento nocturno agita las altas frondas de los ficus. Lejos, allá, en la montaña: el delicado sonido del trueno...*

✱

La fragmentación del hilo narrativo, los cortes de cada verso, la cesura, la distribución de los acentos, la cantidad silábica, la renuncia al credo aristotélico... Componentes todos ellos del poema, hacen pensar en la eminencia del sonido sobre el sentido. La palabra es, antes que otra cosa, un componente sonoro, *proferido* —la expresión es de André du Bouchet— por la voz humana. La palabra poética se adelanta, viaja a través del aire en busca de un oído cómplice que la reciba, le dé albergue y sólo después, con frecuencia mucho después, reconozca su sentido plausible. ¿Sonido es entonces sentido? Es seguramente por eso que traducir poesía resulta siempre una tentativa insensata. Y que, por lo mismo, para quienes nos hemos lanzado —más o menos dotados de herramientas— a la aventura de la traducción, ésta se convierte en causa de incontables desvelos. ¿Cómo trasladar desde una lengua ajena ese componente indisoluble de sonido y sentido?

✱

«El mundo oscuro, confuso, fugaz y turbulento de las percepciones —a menudo a un nivel prelógico—, de las sensaciones, el torbellino de los objetos y las palabras que los designan, domina frecuentemente en *Trilce*: aparecen, desaparecen, hay algo: y el poeta anota sensaciones, figuras contornos, ruidos; no hay nada y el poeta escribe vacíos, silencios». Tal vez se podría añadir a esta muy precisa descripción que hace Américo Ferrari en torno al aspecto medular del libro emblemático de César Vallejo que aquello a lo que él llama «nivel prelógico» bien podría pensarse como la emancipación que lleva a cabo la poesía de la lógica más convencional y la instauración de

una lógica nueva, la que establece el poema mismo, donde las palabras y el orden de éstas aparecen subvertidos, voluntariosamente alterados. La desconstrucción manifiesta del lenguaje ordinario es, en buena medida, el sentido que inaugura este libro. Al rebelarse, la palabra poética deja de estar al servicio de la cotidiana comunicación y emite sonidos que son a su vez, nuevos sentidos: «Flecos de invisible trama, / dientes que huronean desde la neutra emoción, / pilares / libres de base y coronación, / en la gran boca que ha perdido el habla». (*Trilce*, LVI).

✱

«Ya no sé hablar», exclama Rimbaud hacia el final de su temporada infernal. Este desaprendizaje implicaba dejar vacío el espíritu del poeta para convertirlo en una «ópera fabulosa»; un escenario, sí, pero también un conjunto de voces y sonidos nuevos. «He intentado», dice, no sin cierta desolación, «inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas». Y se refiere, por supuesto, al idioma que deberá formular la poesía luego de haberse sometido a una transformación esencial. Más adelante, en *Iluminaciones*, dirá: «Un golpe de tu dedo en el tambor descarga todos los sonidos y comienza la nueva armonía». A las diversas invenciones del poeta habría que sumar la de este tambor mágico, capaz de emitir no uno sino *todos* los sonidos; un instrumento que, mediante un solo golpe, ha de suscitar una «bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él», según define a la armonía el *Diccionario* de la Real Academia Española. Y, sin embargo, lejos de toda

taxonomía, más allá de los diccionarios, Rimbaud especifica una condición fundamental: dicha armonía habrá de ser *nueva*.

✱

«Cada sonido es el redoble de un sonido desconocido». Anota Edmond Jabès en *El libro de las semejanzas*.

✱

*El Llano en llamas*. Pedro Páramo. Hay que decirlos en voz alta. Dos títulos que son puro sonido. Juan Rulfo, quien, *mutatis mutandis*, llevó a cabo su propia versión de las *Elegías de Duino*, hizo de su prosa el vehículo dilecto mediante el cual la palabra poética encarna y, al hacerlo, conduce al relato. Sólo dos ejemplos donde el sonido se relaciona directamente con el verbo oír. Veamos o, mejor dicho, escuchemos: «Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar» (*Luvina*). Aquí, la consonante «ch» golpea tres veces; «ruido» y «cuchillo» establecen rimas asonantes. Y, por supuesto, Rulfo sabe que «oye rasguñando» y que las «ramas espinosas», al entrecruzarse, crean una pequeña fronda sonora. Segundo ejemplo: «Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto». (*Pedro Páramo*). No es necesaria demasiada ciencia para oír las rimas. La fuerza de los acentos que caen sobre las vocales «a», «o» y, suavizados, en las «e», la insistencia en la «t» que, en conjunto, nos hacen escuchar la caminata. La narración va siguiendo, a lo largo del libro, a lo largo del gran poema que es *Pedro Páramo*, un ritmo; por medio de éste, Rulfo inventa un hablar,

emite, con ese golpe al tambor de nuestra lengua, una nueva posibilidad, una nueva armonía.

✱

*Without you around my life would be without sound*. Cantaba, como en otra era, como en un tiempo otro, un feliz Cat Stevens ●

## Polifemo bifocal

### Juan José Arreola recuerda a José Clemente Orozco

● ERNESTO LUMBRERAS

**Con un poco de suerte** y voluntad, pudieron haberse conocido y tratado en Guadalupe o en la Ciudad de México, incluso en Nueva York. Dado que el autor de *Gunther Staphenhorst* nunca escribió ni contó, en sus múltiples entrevistas, acerca de un posible encuentro con el muralista, doy por sentado que dos de los hijos predilectos de Zapotlán el Grande nunca se estrecharon la mano o intercambiaron noticias sobre el terruño común. Una distancia de treinta y cinco años los separaba. El año en que muere José Clemente Orozco, 1949, es el año de la publicación del primer libro de Juan José Arreola, *Varia invención*. A las pocas semanas de los funerales del pintor, un grupo de artistas, entre los que figuraba el recién debutado cuentista, inició una



campana por recuperar el viejo nombre de Ciudad Guzmán, es decir, el de Zapotlán, al que habría de añadir el linaje inmortal «de Orozco». A la moción se sumó Diego Rivera, quien propuso, de aceptarse la nueva denominación, pintar completamente gratis un mural en algún edificio de esta ciudad del sur de Jalisco. Años más tarde, Agustín Yáñez sería otra de las personalidades que apoyó esta empresa-homenaje al creador de *El hombre de fuego*; no obstante su alta investidura —era, ni más ni menos, gobernador del estado—, la gestión nunca trascendió y la ciudad siguió llevando el apellido de un insurgente nacido en Tamazula, pueblo vecino del antiguo Zapotlán.

En el pórtico de *Confabulario*, titulado «De memoria y olvido», apremiado por definir sus orígenes de sangre y de tierra, Arreola dejó muy claro ese parentesco terrenal con el pintor de *La trinchera*: «A veces le decimos Zapotlán de Orozco porque allí nació José Clemente, el de los pinceles violentos. Como paisano suyo, siento que nací al pie de un volcán». Sí, con un poco de suerte y voluntad pudieron haberse conocido. Cuando Orozco vino a pintar los primeros tres murales a Guadalajara, entre 1935 y 1939, Arreola se fue a la Ciudad de México a estudiar teatro con Fernando Wagner, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia, entre 1937 y 1939. Tal vez sus trenes se cruzaron en un pueblo del Bajío, mientras uno iba a la capital y el otro regresaba a la Perla Tapatía. En esos años, el futuro autor de *La feria* quería ser, sobre todas las cosas del mundo, un gran actor de la talla de sus venerados Charles Vanel, Jean-Louis Barrault o Louis Jouvet. Por supuesto leía y se endeudaba comprando libros, y miraba, desde la barra, la vida y las hazañas literarias de sus

contemporáneos. El pintor, en tanto, construyó, en colaboración con Luis Barragán, su primera casa-estudio en suelo jalisciense, en la calle López Cotilla número 814, a unos pocos metros del Parque de la Revolución diseñado por el propio Barragán; allí vivió con su familia, de 1937 a 1941, con viajes y estancias frecuentes en la Ciudad de México y en Nueva York. Pasados esos años, el joven actor regresa «derrotado» a la casa de sus mayores en 1940 y marcha luego a Manzanillo, donde su padre ha montado una exitosa tepachería; dos años después, abandona el puerto colimense y se instala en Guadalajara, desde la Navidad de 1942, para trabajar en el periódico *El Occidental* como jefe de Circulación, hasta su viaje a París a finales de 1945. Pareciera que el destino se negaba, despótico y torcido, para que estos dos artistas coincidieran en una misma geografía.

Precisamente antes de zarpar a Europa, Arreola estuvo varado en Nueva York dos semanas, esperando a que su embarcación, el *Liberty*, estuviera lista para cruzar el Atlántico. Trascurrían los primeros días de diciembre de 1945. Apenas unos cuantos meses atrás había concluido la Segunda Guerra Mundial. En esos días finales de otoño, el otro zapotlense también se encuentra en la Urbe de Hierro, desde el 15 de septiembre, a punto de naufragar en medio de una tormenta amorosa con la bailarina Gloria Campobello. En *Cartas a Margarita* leo una epístola, con fecha del 5 de diciembre, donde Orozco, arrepentido de su fallida aventura con la hermana de Nellie y anhelando una reconciliación marital, se inmolaba hasta donde puede su orgullo: «Escríbeme con tu bonita letra de antes, la extraño. Yo sé que no lo merezco, pero alguna vez me has de perdonar». En

el epistolario, *Sara más amarás*. *Cartas a Sara*, hay una misiva del 8 de diciembre, fechada en la Gran Manzana, donde el escritor anota: «No sé cómo he encontrado valor para separarme de ti. Pero tal vez esto es una gran cosa, ¡con qué alegría tan grande te volveré a ver!».

En ese diciembre de 1945, en dos puntos de Manhattan, los dos nacidos en Zapotlán se encontraban sin saber uno del otro, en situaciones vitales y profesionales de grandes decisiones. En esas dos semanas de expectativas navieras, Arreola recorrió los museos neoyorquinos, en especial la colección de la Galería Frick. Tal vez en esta capital de la cultura moderna el autor de *Bestiario* amplió su horizonte en materia de arte, extasiado de observar con demora y placer piezas de Cellini, el Greco, Holbein, Rodin... Los pocos meses de su estancia parisina, seguro que paseó por el Louvre y por otros templos custodios de la belleza plástica. Ese bagaje visual me convence de que la admiración del escritor en torno a la obra de su paisano creció desbordadamente al cotejarla con otras cimas del arte universal.

El primer tributo arreolino al muralista fue un largo poema: «Oda terrenal a Zapotlán el Grande con un canto para José Clemente». El texto lírico, dedicado a otro célebre coterráneo, Guillermo Jiménez, participó en los Juegos Flores de Zapotlán de las fiestas de octubre de 1951; el jurado, presidido por Carlos Pellicer, otorgó el primer premio a Félix Torres Milanés por su poema «De la esposa y el tiempo», el segundo a la pieza de Arreola y el tercer reconocimiento a Virginia Arreola Zúñiga, hermana del cuentista, por «Sonetos a Zapotlán». El poema, publicado inicialmente en el número 4 de la revista *Arquitrahe* (diciembre de

1951), lo rescaté para publicarlo en *La zarza rediviva*. J. C. Orozco a contraluz (2010). El siguiente abordaje orozquiano, Orso Arreola lo exhumó de las páginas de *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades* (marzo, 1952), para publicarlo en *Prosa dispersa* (2002); en el texto, titulado «Una *Crucifixión* de José Clemente Orozco», Arreola comenta el cuadro *El Gólgota* (1942) en apenas una cuartilla —no confundir con *Crucifixión* (1943), pues el narrador no lo especifica—, dando muestra de pericia crítica para leer esta obra de madurez del pintor: «Más que una obra artística, fruto del esfuerzo y la meditación, la escena del Calvario pintada por José Clemente Orozco da la impresión de ser un corte sagital hecho en la propia alma del artista».

El tercer homenaje de Arreola al más grande de los tres grandes de la pintura mexicana apareció en el catálogo de la exposición nacional de 1979 en el Palacio de Bellas Artes. Este escrito no se ha compilado, hasta hora, en una edición de la obra dispersa del autor de *Palindroma*. Bajo el título «La liberación del fuego», Arreola traza una revisión sobre las variantes del elemento ígneo en la obra orozquiana, a veces en un plano histórico y político desde la destrucción y la purificación; en otros momentos, abunda en el mismo artículo, esas mismas llamas y esos mismos incendios aportan a los lienzos y muros una atmósfera de espiritualidad. El narrador concluye su nota de crítica de arte con estas palabras, propiciatorias de invención y agudeza: «De José Clemente Orozco nos quedan diferentes autorretratos y cada quien puede elegir el suyo. Por mi parte, más que su fisonomía, prefiero la estampa de ¿su alma? Esa que nos llama en llamadas desde la cúpula del Hospicio Cabañas. Esa

imagen del hombre que se consume y se consume en sí mismo, pero que tiene don de lenguas y habla por todos nosotros. La llama de amor viva, como dijo un místico ardiente y efusivo» ●

264

*¿Y qué repercusión espera de su obra?*

Ninguna. A decir verdad, me considero un escritor ínfimo, que apenas alcanza a detestar, en su conjunto y sin matices, todo lo que sigue al acto mismo de la escritura.

*¿Algún defecto que haya podido detectarse?*

Muchos. El peor es la insistencia en escribir. Supongo que lo hago porque sé que pocos me leerán, y no enseguida, y por ende, no me veré obligado, como ahora, a explicar los disparates que digo, uno tras otro, o en el orden que sea.

*¿Cosas que le desagradan?*

Me repugna la exaltación del margen. Como criterio literario, prefiero las obras no del todo infieles al parto nocturno de los griegos.

*¿En qué sentido?*

En todos.

*¿Títulos de posibles obras futuras?*

*Manuscrito hallado en un cerebro.*

*Novela sin intriga.*

*Retrato musical de Auguste Dupin.*

*Para terminar: ¿qué opina de la tríada hablar, escribir, existir?*

Perdón, joven, eso no es una tríada, es una verdadera trinidad. Una trinidad falaz, que promete desconciertos, pero trinidad al fin. Déjeme decírselo como lo hubiera dicho Poe: Las palabras, como las imágenes, son sepulcros animados. Uno ejercita, en ellas, ritos de resucitación. Entra a escondidas en panteones y deambula entre los huesos para ver si puede hacer salir el sol en París.



## Anacrónicas

### Entrevista falsa a Monsieur Teste

● MARÍA NEGRONI

*Si no le parece mal, Monsieur Teste, me gustaría saber cómo ve su trayectoria como escritor.*

Mire, joven, he perdido, en los últimos años, casi todo: el cuerpo, la agilidad mental, la habilidad de sonreír socialmente y otros equívocos que atañen a nuestra profesión. No sé qué más decirle.

*¿Lee todavía?*

En este momento, he vuelto a Tucídides y su *Guerra del Peloponeso*. Es mi manera de perder majestuosamente el tiempo, de quedar a merced de lo que me atormenta sin razón y con razón.

*¿Qué libros les recomendaría a los jóvenes?*

Los mejores libros son siempre aquéllos en los que el lector se va. Se va a escribir, naturalmente.

265

*No entiendo.*

Yo tampoco, no se preocupe. Sólo piense que, en los tres casos, uno no se mueve hacia delante sino hacia atrás, donde están los teatros traumáticos que ayudan a iluminar las ruinas venideras. El único discurso legítimo es la pérdida. La única intransigencia: la infancia. La única certeza: la invisibilidad del presente. Cualquiera que tenga un ojo fanático como yo podrá apreciar allí a ese animal que somos, espléndido en cenizas. Sabrá también que su carencia real engendra su riqueza imaginaria. Por lo demás, se trata de tres verbos que respectivamente constan de seis, ocho y siete sílabas. Un pequeño cambio en las letras y, como siempre, eso basta para que todo cambie y nada cambie. El círculo siempre termina donde empezó. Lo demás es Literatura.

*¿No son sus pensamientos demasiado oscuros?*

No lo creo. A veces, me pregunto cosas, nada más: cuántas vidas llevo ya vividas; en cuáles aprendí, de veras, algo; y hacia dónde ahora quiero *no* ir. Notará que sólo la última proposición apunta hacia el futuro. Por lo demás, siempre estuve a favor del progreso de las almas y a todo le digo que sí, inclusive a la incómoda noche de Nadie, que incluye la política y las heridas de la acción.

*¿En qué está trabajando ahora?*

En mí mismo. Quisiera poder hacer una vivisección de mi presa más honda (yo) y salir de nuevo al mundo plantado en medio de la vida, como un viajero sin añoranzas ni remordimientos, con el volumen muy roto.

*¿Algo que agregar?*

Sí, me gustaría conocer al rosicruciano Erik Satie. Siempre me lo imaginé encerrado, entre miniaturas, construyendo un silencio para su simpático perro ●



## Encrucijada

### Música de fondo

● ALFREDO SÁNCHEZ G.

**Envidio a quienes** ponen música de fondo. A quienes leen novelas, poemas, ensayos o cuentos al tiempo que suena una sinfonía de Brahms, una canción de Tom Waits, una pieza de piano de Satie o un ruidoso rocanrol de Deep Purple. Yo no puedo, nunca he podido con esa forma del *multitasking* que a otros permite partir su cerebro en dos —¡o en más!— para atender simultáneamente asuntos que, para mí, requieren un enfoque absoluto. Soy de mente volátil, lo sé, y por ello requiero concentración para leer sin perder el hilo. Pero, además, la música me jala, me obliga como amante celosa a ponerle toda mi atención, a fijarme en ella y en nada más. Acaso sea una desviación producida por mi formación de músico: me obsesiona saber en qué compás está escrita la pieza que suena, cuáles son las modulaciones armónicas que se utilizan, cómo está construida su melodía, qué dice la letra



cuando la hay, qué combinaciones de instrumentos utilizó el compositor, qué sutilezas hay en la ejecución de un pianista o un guitarrista. Y para apreciar todo ello necesito algo muy simple: escuchar, y hacerlo sin distracciones. ¿Deformación profesional? Quizás sí, pero o leo o escucho. Y envidia, ya lo dije, a quienes hacen las dos cosas simultáneamente.

Pero sé también que hay música creada para no ser escuchada —si acaso, nomás para ser oída—, una especie de decorado, papel tapiz, sonido que no distrae y que suele ser usado en consultorios, restaurantes o supermercados. «Música de elevador», le llamaron en alguna época. «Música ambiental», también le dicen. Una música más o menos anodina que sirve para amueblar los espacios sin que se note pero que, paradójicamente, siempre ha sido grabada por instrumentistas muy competentes que tocan las notas sin errores, con mucha corrección, aunque acaso con mínima o ausente pasión.

En alguna época trabajé en una emisora de radio que transmitía ese tipo de música y su programación era recurrente en oficinas de todo tipo. Uno la escuchaba, aunque no quisiera, mientras esperaba una cita o al tiempo que escribía un memorándum. Aunque hay que decir que esa programación era diseñada en el escritorio de alguna empresa de Estados Unidos a la que le compraban el servicio. La compañía pionera en ese tipo de diseño sonoro había sido Muzak, una empresa norteamericana que tuvo gran éxito desde los años cincuenta del siglo pasado y que, con variantes y derivaciones, ha seguido vigente: vende programación por diseño de acuerdo con las necesidades del consumidor. En estos rumbos tuvimos —y tenemos aún porque, si no me equivo-

co, aún existen— nuestras versiones locales de ese tipo de empresa y servicio: Progamusic o Sistemusic, especializadas en proporcionar música de fondo. Una de ellas se anuncia de manera elocuente: «compañía de MARKETING SENSORIAL que desde hace más de cuarenta años sigue innovando para ayudar a las empresas a exaltar los sentidos de sus clientes para crear un ambiente único, motivando experiencias y mejorando el humor de compra».

He leído de supuestos estudios psicológicos —aunque también leo que, en realidad, están más cerca de la pseudociencia— para determinar qué clase de música es adecuada para determinados fines. Más aún, en un inicio ese tipo de música se utilizaba con fines motivacionales: se diseñaba de acuerdo con una especie de curva ascendente que progresaba paulatinamente en sonoridad y ritmo hasta volver a caer en la calma y placidez luego de quince minutos exactos. Eso hacía más productivos, decían, a los trabajadores de las fábricas y oficinas. Y también recuerdo lo aterrador de los experimentos de condicionamiento musical que mostró en pantalla Stanley Kubrick en aquella *Naranja mecánica* y que le impedirían gozar de nuevo de la música de Ludwig Van al violento Alex DeLarge.

La música ambiental, motivacional o de fondo, ha tenido variantes y evoluciones diversas. En un principio consistía solamente en versiones instrumentales de canciones populares que la gente identificaba. Después se comenzaron a usar también piezas cantadas, aunque siempre con arreglos que evitaban cualquier tipo de estridencia. El caso era no incomodar. Algunas empresas han creado sus propias selecciones contratando a músicos especializados para que compongan y graben, y ha habi-

do compañías disqueras dedicadas a distribuir músicas de ese tipo. También hay géneros —por ejemplo, cierta parte del llamado *jazz contemporáneo*— que se han popularizado como música de fondo, y hasta un género electrónico llamado *ambient* que, aunque busca construir atmósferas sonoras específicas, en realidad no está hecho para ser ignorado y tiene mayores pretensiones artísticas.

En los años recientes he sido testigo de un fenómeno peculiar: las versiones en estilo *bossanova* de todo tipo de canciones que se utilizan, precisamente, como música ambiental. Su uso es común en restaurantes, algunas tiendas y hasta en cenas privadas. Es curioso —estaba a punto de usar el término *aberrante*— oír canciones de rock que en su momento fueron contestatarias, rebeldes y radicales —digamos de grupos como los Rolling Stones, The Police o hasta Pearl Jam o The Clash—, ahora convertidas

en edulcoradas versiones para acompañar la *nouvelle cuisine* y sus platillos que se sirven a media luz. Esa mezcla con ingredientes de *jazz* y música brasileña, casi siempre entonada por lánguidas voces femeninas, adorna los ambientes, suena sin sonar, acompaña sin inquietar la digestión.

Tengo amigos músicos que se ganan la vida, resignados, tocando en lugares donde la gente come; saben que los escucharán, si acaso, como música de fondo. A mí, y conozco a varios músicos que piensan igual, me gusta más bien comer en lugares silenciosos, sin música, donde puedo conversar con mis acompañantes. Me cuesta mucho trabajo entender a quienes prefieren que la trompeta de un mariachi les taladre el tímpano mientras engullen unos tacos o tratan de comunicarse a gritos. Quiero creer que mi preferencia es una forma de respeto hacia la música, pero también podría ser, simplemente, que soy un anticuado ●

*El Bosco fue un pintor que hace años via en sus pinturas muchos monstruos que parecían animales[ ... ]. Cada monstruo aparece con la cabeza de algo y el cuerpo de otra cosa dentro o fuera de un objeto raro.*

Este libro tiene cuerpo de libro álbum, pero cabeza de biografía y andar de ensayo filosófico o poesía ilustrada. Breves textos, dispuestos en la página como si fueran versos, van dando cuenta de aspectos formales sobre la pintura de El Bosco, sobre su vida, sus miedos, sus preocupaciones y sus obsesiones.

*Los animales de El Bosco* es un libro completamente atípico que puede parecer que «no cuenta nada», aunque en realidad, cuenta mucho: nos deja más una sensación que una confidencia, el boceto ambiguo, pero fascinante, de un pintor, y la imaginación inagotable de los creadores.

Manuel Marín

Los  
animales  
de

EL BOSCO



# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

número

# 72

**DOSSIER:**  
**TEATRO AMATEUR**

**REPORTAJE ESPECIAL:**  
**CONJUNTO DE ARTES**  
**ESCÉNICAS DE LA**  
**UNIVERSIDAD**  
**DE GUADALAJARA**

Encuéntrala en  
**Librería virtual Paso de Gato**  
[www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)

f /pasodegato

t @pasodegato

Universidad Veracruzana

# LAPALABRA

YELHOMBRE REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Circulando la cultura  
desde 1957*

Síguenos en nuestras  
redes sociales.

