

Luvina 104

A COLO R

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Otoño 2021

\$50

ISSN 1665-1340

Poemas ✖ Reina María Rodríguez ✖ Vantablack ✖ Aura García-Junco

Tres colores de la cultura oral mundial ✖ Sedat Demir



✖ La novela como puente ✖ Julián Herbert

Salto polícromo ✖ Sayuri Sánchez

Arte ✖ Hiroshi Sugimoto



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Rector General: Ricardo Villanueva Lomelí

Vicerrector Ejecutivo: Héctor Raúl Solís Gadea

Secretario General: Guillermo Arturo Gómez Mata

Coordinador General de Extensión 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

Producción y viñetas: Diana Mata

Consejo editorial: Luis Armenta Malpica, Jorge Esquina, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbreras, Ángel Ortuño, Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, Sergio Téllez-Pon, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos[†], Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Francisco Payó González, Hugo Gutiérrez Vega[†], José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo[†], Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, 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 26, núm. 104, otoño de 2021, es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Coordinación General de Extensión y Difusión Cultural. Periférico Norte Manuel Gómez Morín núm. 1695, colonia Belenes, cp 45100, piso 6, Zapopan, Jalisco, México. Teléfono: 3044-4050. www.luvina.com.mx, scastillero@luvina.com.mx. Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2006-112713455400-102 e ISSN 1665-1340, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título 10984 y 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 20 de septiembre de 2021 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, comercializadoragbn@gmail.com

Imagen de portada: *Opticks 094*, de Hiroshi Sugimoto.

www.luvina.com.mx

¿Qué es el color? Es belleza. *Y no sé si atreverme, en cosa tan sencilla, / a decir que hubo una primavera amarilla, / con unas vetas verdes, / con unos jaspes grises / en olas circunflejas como en el mar de Ulises* (Alfonso Reyes, «Poema para un mordisco»). El color como la música llega por un atajo hasta nuestros sentidos y sentimientos (Philip Ball). Y nos conduce a aprender a ver. Para Kandinsky, el color desempeña un lenguaje universal del alma y logra asociaciones concretas y objetivas. El mundo es mudanza, cambio, movimiento, y nada mejor que los colores para transmitirlo, pues a decir de Paul Klee los colores aportan calidad y volumen a los objetos y sobre todo claridad, ya que se manifiestan entre claroscuros: el blanco da ingravidez al color, mientras que el negro le da peso. Entre estos dos polos su riqueza cromática produce infinitud de matices. A lo largo de la historia, los colores se han ido nombrando de diferentes maneras de acuerdo a cómo se han ido descubriendo nuevos pigmentos. Y esto ha producido connotaciones simbólicas y espirituales.

Presenciamos así dos sistemas del color distintos, por un lado el de la percepción, que nos rodea y nos aporta la naturaleza; por el otro, el color pictórico, el que el arte necesita. Lo cierto es que el espectro prismático, ese juego de luz y sombra, esa mezcla heterogénea de rayos refrangibles, rayos de distintas longitudes de onda a través de diferentes ángulos, ha cautivado y asombrado a científicos y artistas.

Nombrar los universos creados con y a través de los colores es el tema de este número de **Luvina**, desde tonos imaginarios hasta máquinas cibernéticas, desde imágenes prehistóricas hasta aventuras del porvenir, desde encrucijadas existenciales hasta idiosincrasias, desde cajones herrumbrosos hasta el arcoíris de los reflejos, desde haikús hasta tintes musicales, desde el despojo de la visión hasta el regocijo de los vitrales. Los colores, con todos sus juegos visuales vueltos versos y tramas, reflexiones y conceptos, se despliegan en múltiples textos literarios dando cuenta de lo extraordinario del mundo real y de la riqueza de los sitios descubiertos y plasmados en la ficción ■

Contenido

✦ <u>Poemas</u>	8
Reina María Rodríguez	
✦ <u>Vantablack</u>	16
Aura García-Junco	
✦ <u>Paisaje urbano</u>	20
Ana María Shua	
✦ <u>Recorrido lunar</u>	22
Laura Baeza	
✦ <u>Cromática del recuerdo</u>	29
Tania Tagle	
✦ <u>El Edén al este del celeste</u>	32
Eduardo Espina	
✦ <u>Rojo</u>	40
Francescu Micheli Durazzo	
✦ <u>Gris</u>	44
Pablo Duarte	
✦ <u>Vitral</u>	48
Jorge Ortega	
✦ <u>Negro, blanco, amarillo.</u>	
<u>Tres colores de la cultura oral mundial</u>	50
Sedat Demir	
✦ <u>Haikús de colores</u>	58
Édgar Aguilar	

▪ <u>Salto polícromo</u>	62
Sayuri Sánchez	
▪ <u>Color, experiencia humana y cyborgismo</u>	63
Valérie Bonnardel	
▪ <u>Los colores inauditos</u>	74
Rafael Toriz	
▪ <u>De El infinitivo del azul</u>	77
Claudine Helft	
▪ <u>Un mapa entre las manchas de la vaca (Breve disertación en blanco y negro)</u>	81
Arturo Loera	
▪ <u>por qué es oscura la sangre</u>	82
Diego Espíritu	
▪ <u>Teoría personal de los colores</u>	86
Laura Sofía Rivero	
▪ <u>Últimos días de Pie Town</u>	90
Roberto Culebro	
▪ <u>Poema</u>	99
Mariana Bernárdez	
▪ <u>Las formas de habitar el espacio</u>	100
Silvia Eugenia Castellero	
▪ <u>La peste rosa. Un ensayo viral</u>	105
César Bringas	
▪ <u>Se prende el color</u>	110
Verónica Grossi	
▪ <u>Poemas</u>	114
Araceli Mancilla Zayas	
▪ <u>arrebol</u>	118
Juliana de la Torre	
▪ <u>Rodeo argumentativo en torno al color rojo</u>	120
Vonne Lara	

✧ <u>El arco de las hadas</u>	124
Paula Busseniers	
✧ <u>Poemas</u>	126
Jesús de la Garza	
✧ <u>El largo camino hacia el color, un collage</u>	131
Jorge Esquinca	
✧ <u>Materia de noche</u>	133
Lionel Ray	
✧ <u>La colorimetría del malestar</u>	139
Renata Pérez Hernández	
✧ <u>Poemas</u>	143
Verónica López García	
✧ <u>Caridad de los poemas</u>	146
José Homero	
✧ <u>Ceguera</u>	151
Carlos Oriel Wynter Melo	
✧ <u>Martínez [fragmento]</u>	160
Lorena Padilla	
✧ <u>El centro azul del jardín</u>	180
Coral Bracho	
✧ <u>Tocar el cielo con la lengua /poema para caminar/</u>	182
Isabel Rodríguez	
✧ <u>Juan José Arreola. Biografía a cien voces</u>	185
Ignacio Ortiz Monasterio	

X CONCURSO LITERARIO LUVINA JOVEN

✧ <u>Al final es lo mismo</u>	208
Emmanuel Gutiérrez Gutiérrez	
✧ <u>Camino a Paradiso</u>	214
Alejandro Arenas Córdova	

ARTE

OPTICKS

Hiroshi Sugimoto

PÁRAMO

○ VALERIA LUISELLI & FERNANDA MELCHOR: LA NOVELA COMO PUENTE	217
Julían Herbert	
○ LOS ENTRELAZAMIENTOS	222
Alberto Chimal	
○ UNA MAGNOLIA PARA SAÚL	223
Silvia Eugenia Castellero	
○ EN LA HONDA DEL TIEMPO, DE MARÍA TERESA GUTIÉRREZ	226
Paula Zulaica	
○ VISIÓN EN NEGRO. LA NADA DEVORADORA EN UN SONETO DE CLARA JANÉS	228
Luis Jorge Aguilera	
○ RIMBAUD Y EL DESIERTO	232
María Negroni	
○ EL COLOR EXACTO DE LA ESCRITURA	233
Daleysi Moya	
○ MEMÈ SCIANCA	236
Roberto Calasso	
○ NACIONALISMO Y COLOR: EL CASO DE TOMÁS COFFEEN	238
Javier Ramírez	
○ MOVER INMUEBLES	245
Juan Nepote	
○ LOS COLORES DE JONI	247
Alfredo Sánchez Gutiérrez	
○ NOTAS SOBRE EL COLOR EN EL CINE	248
Hugo Hernández Valdivia	
○ EL UNIVERSO EVIDENTE DE MARGARITA VEGA	251
Víctor Ortiz Partida	

Las imágenes de Margarita Vega aparecen en las páginas
19, 31, 49, 61, 73, 80, 98, 130, 142 y 184

Reina María Rodríguez

El éxito

I

De todo lo que ha pasado
la explicación es lo peor que ha pasado.
Una madre no es un día
para ir a la tienda.
Una madre tose,
se resfría
y pregunta cosas que nunca
responderás.
Es así esta cadena
desleal.

Toqué sus dedos tan delgados
despidiéndome,
pero en mi cabeza aún sigues joven
bañándote en el mar con la trusa
negra y amarilla
llenita de flores rojas sobre el vientre.
Lo peor de todo es explicar lo que dimos
o lo que no pudimos dar,
lo que está inhabitado
y se protege
sin más explicación.

II

Siento su voz
llamándome
cuando desde la ventanilla
la veo jugar entre olas
que pronto no volverán
—aunque la resaca la traiga
con el plato de sopa a la escalera—,
o el dinerito de un vuelto

(La Habana, 1952). Uno de sus libros más recientes es *El piano* (Bokeh, 2016).
Estos poemas están tomados de *Mazorcas* y *Cortar las muñecas*, libros inéditos.

que me presta
 y nunca devolveré
 con el mapa de un retazo que sobró
 aunque no alcance esta vez
 al estirarlo más
 para que la blusa caiga
 ranglán
 sobre la necesidad del hombro,
 sus botones cosidos
 unos encima de otros
 reafirmando
 con hilo naranja
 lo que no puede ver.

III

Alguien está tocando el piano
 y alguien se detiene junto a él
 es ella, la que cosió vestidos
 interminables como teclas
 sobre acordes
 finitos.
 Soy yo, la que hice poemas
 que no son suficientes
 para dar una explicación
 que no sea baratija:
 un vestido, un color, un botón,
 el rastro (el trapi)
 «Rojo, blanco y azul»
 que nosotras llamábamos:
 «El éxito»
 y no le decíamos a nadie
 dónde quedaba
 para ser cómplices
 y dueñas del misterio.

IV

Un beso ladeado
se resbala de la mejilla,
sale a la carretera
y se dispersa
hacia el retrovisor que marca
la inocencia,
del tiempo de una vida
donde nos creíamos inteligentes.
Esos fueron nuestros viajes
y nuestras desavenencias.
Voy a morirme sin ti
—como ella morirá sin mí.
Está escrito en el sueño
con zapatos viejos.
Es el destino
una repetición
de la mano abierta
con sus finas líneas
controversiales.

Si volviera a nacer
a tener una hija y una madre
pediría que fueran ustedes.
Les diría lo que no está explicado
en la explicación
frente a la puerta de salida
donde uno no sabe ni dice
cuánto puede dar
ni merecer.

Mecheros de algodón

*Cabeza de pájaros que sobrevuelan
santos prendidos...*

V. DE G.

I

La peor hora es despertar tanteando
el borde de una pared.
Una balaustrada imaginaria
a la que te recuestas
y la sombra de la mano contra el periódico
resbaloso,
cae.
Veo la sombra —no la mano—
al borde filoso de la taza
donde me siento a ver qué pasará,
si algo comienza al fin o termina
en el desagüe.
Es el asunto con la madrugada, ese cariño
donde se ensaña el tiempo,
y pasan imágenes por detrás
de una película vulgar
que no querías ver,
mucho menos participar.
Pero es tu película,
solamente tuya.
Todo lo que sucede ocurre
en ese hiato entre levantarte
y caer aplastada
tratando de afincar la punta de los pies
frente al lavamanos
para colocar el mechero de algodón
ante una virgen de papel maché,
jugando a pedir
para que te den un pedazo de cualquier cosa
que parezca eterna.

Y antes de dar las gracias por lo dado
 en ese día que comenzará quizás
 —independiente de tu vesícula,
 o de tus dientes falsos— pides,
 y vuelves a pedir:

suplicas.

Ésa es tu farsa: la rutina
 de una petición que nadie escuchará.
 Y te apoyas más sobre el papel maché
 de un rostro que no se inmuta,
 no se quiebra
 no dice nada frente al tuyo,
 y cambias de ruta.

II

Cruzas otro césped extraño
 como si fuera un bosque:
 hay un caracol, una rama,
 pudriéndose;
 un vecino nuevo o que no viste,
 te saluda apenas como una aparición
 detrás del pino,
 y el pino sigue el curso de tu caminata
 (a la deriva)
 de un amanecer fuera de rumbo,
 nublándose para llegar al cielo:
 ¿redentor?

Como roto

*...todo era realmente de repente sin esperanzas,
en cualquier caso, distinto, como roto.*

T. B.

para Elis, Mercedes, Caridad y Chichí

De esas constructoras provengo,
sentadas a la cabecera de esta mesa
con vajilla de porcelana española, inglesa, o china:
«Portmeirion Botanic Gardens»
que mi hija colecciona y donde,
las flores no están partidas.
No asoman todavía grietas,
atravesándolas —aquellas que tocaba,
y tocaba
con la yema puntiaguda
como si fueran ríos de un mapa
vuelto a surgir sobre una isla hundida—,
para no olvidar aquellos días
en los que no estábamos tristes,
y escuchábamos la música de un acordeón
al fondo de los bares cercanos,
y hasta olíamos las flores de Pascua
clavadas al mantel.

«Las niñas que juegan a la rayuela»

—Alain Fleisher (1991)

...dibujar me da miedo...

A. C.

I

Las niñas pintaron la acera con tizas:
 blancas, rosas, verdes, azules,
 amarillas.
 Llevo días observando esos dibujos
 que cambian por la luz bajo la ventana.
 Porque los días de lluvia arrastran
 polvo al contén y también,
 cambian.
 Sus letreros decían:
 casa de muñecas, patos salvajes...
 —como las obras de Ibsen que ellas desconocían—.
 Pero se han desleído
 velozmente
 por ese desconocimiento
 como fantasmas que, al pisarlas,
 se llevan los zapatos a otra parte.

Hemos jugado al pon sin saber,
 la dimensión del salto
 que ya no podremos dar.
 Ni será suficiente bajar al sótano
 para que se confundan,
 y disparen.

La tiza es la grisalla que,
 aunque ellas la retoquen una y otra vez
 —como nosotros aún la retocamos—,
 pronto se borrará como los deseos,
 las esperanzas.
 «¿Como será el amor entre dos esperanzas?»

—pregunta la menor—:
«Verde y verde,
y después el mismo verde, se vuelve verde»
—responde Clarice, la mayor,
que ya sabe algo de estas cosas—.

II

La lluvia borró los dibujos de Nazca
debajo de mi casa junto a la ventana
donde aparecen cosas que no viví
—y que tampoco podré revivir ya—,
recalcitrantes.
A sabiendas de todo bajé a pisarlas,
las borré con los zapatos
machacándolas
para volverme grande como ellas,
y comprender el verde.

Vantablack

Aura García-Junco

Anish tenía diez años cuando contempló por primera vez ese negro. Era verano en Monterrey y el sol seco de las once amordazaba los sentidos. Estaba, el negro, en el techo a dos aguas de una casa no muy grande, no muy especial, no muy casa. Estaba, Anish, parado enfrente, de la mano de su madre, una mujer no muy alta, no muy triste, no muy madre.

El negro, pensó Anish, *estaba*, no *pintaba* el techo. Era una presencia más que un accesorio. Anish sintió que su ojo se iba a quedar pegado a él, así, como cuando lanzas una de esas manitas de goma que se enchiclan en la superficie más cercana y regresan cubiertas de pelusa y cuanta cosa haya en ella. Anish vio su ojo pegado al negro más negro del mundo, al ridículo agujero adonde iba a morir toda la luz y pensó en el universo en un punto, aunque sabía que todos los puntos están ya dentro del universo. Tuvo una sensación difícil de asimilar, que se le quedó tan metida en la lengua que no pudo cerrar la boca. Su mamá lo jaló del brazo, se diría que lo zarandeó, por el miedo que tuvo de verlo así, como nunca lo había mirado. Tuvo, la madre, la sensación de que su hijo estaba desnudo, a pesar de que sus ojos corroboraban que la chamarra roja estaba ahí, sobre la camisa azul y los pantalones de mezclilla. Se podría decir entonces que cuando lo zarandeaba a él se desprendía también ella las alucinaciones nudistas. La madre miró el punto que miraba el hijo y vio ahí un tejado cualquiera, quizá más negro que otros, quizá más cuidado, pero nada más.

Esa noche, Anish soñó con un blanco aterrador. El brillo le abrió los ojos antes de la luz de la mañana y la mirada se le entumió

(Ciudad de México, 1988). Es autora de *Anticitera*, *artefacto dentado* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2019). Fue incluida en la selección «Los mejores narradores jóvenes en español» de la revista *Granta* en 2021.

hasta cegarlos. Entre el brillo se quitó la pijama y se quedó, ahora sí, desnudo.

Anish corrió ensombrecido por la casa, chocando con las esquinas de los muebles y algún jarrón ornamental de incontable valor, para siempre quebrado. Corrió ensombrecido como los mayates ante los focos nocturnos. Su mamá despertó con el tronido del tercer jarrón, herencia de su bisabuela. Las estrías de porcelana verde recibieron sus pies descalzos y ella observó impávida cómo se mezclaban con los pequeños ríos rojos que salían de sus dedos. Frente a sí, el escenario del caos arcoíris de esmaltes en pedazos y el niño que azotaba y azotaba. La madre tardó en reaccionar y, cuando al fin lo hizo, no lo tomó entre sus brazos, no gritó del susto, no le besó tiernamente la cabeza. La madre simplemente orientó el cuerpo de diez años hacia otro jarrón amarillo, éste de su propia madre, y vio a Anish azotarlo contra el suelo. Luego ella, la madre, corrió a poner sus pies morenos sobre las orillas filosas. El rojo pintó el amarillo. *¡Naranja!*, gritó sin más ella, y Anish rio a carcajadas tornasolando la luz con sus golpes y quiebres. Continuaron el juego enloquecido hasta que el olor mineral tiñó todo el cuarto. Luego, madre e hijo se acostaron en el sofá y durmieron con los ojos abiertos, unos blancos de luz, otros negros.

Minutos. Horas. *El negro más negro, el negro más negro*, repetía el niño entre sueños. La madre agitó la cabeza y vio a su alrededor con ojos aún atemperados. Sintió la punzada en los pies, el terror de recordarse a sí misma empujando al niño. A su lado, Anish dormía profundo, sonriente, con los ojos abiertos de blanco. La madre revisó los pequeños moretones de su cuerpo, un raspón superficial en la rodilla, el pecho desnudo y ensuciado. Nada era grave. Lo tapó tiernamente y le cerró los párpados.

Entonces, la madre cubrió sus pies ajados con alcohol y reprimió el grito que el espejo del baño reflejaba. Lloró, primero en silencio y luego a cántaros, mientras recogía todos sus jarrones, su historia familiar hecha añicos ensangrentados. Cocinó la comida, cojeando bajo el olor a consomé de pollo. Puso la mesa de platos simétricos. Sirvió.

Anish seguía su perorata tierna. La madre lo zarandeó, pero el niño sólo abrió los ojos al blanco y continuó dormido. Lo jaló, le gritó, alzó su cuerpo, pero el niño no movió los ojos ciegos ni la frase negra. *No va a terminar nunca*, se dijo ella y sintió las oleadas de la desesperación aproximarse. Había que hacer algo.

Pasos irregulares de dolor en las plantas. Con el niño inerte en una carriola, piernas y brazos danzando de fuera, nalgas a medio caer, la madre regresó a la casa donde Anish perdió la cordura para ver si ahí conseguía la solución a su sueño blanco.

En cambio, se encontró a sí misma con un extraño vacío en la cabeza. Frente al tejado, sus ideas no eran nada. Se le escurrían entre los dos ojos, en ese espacio donde su maestra de yoga decía que estaba el segundo chakra pero que ella ubicaba más bien como el punto salvaje de los dolores de cabeza. Se imaginó o sintió o vio, no estaba muy segura ya, que ahí le crecía un cuerno de luz, y luego el negro del tejado lo absorbía. Puente de sombras.

Horas. Minutos. Segundos. Horas, parada en el vacío hasta que el niño la zarandeó para sacarla del trance. La madre abrió los ojos ya abiertos para darse cuenta de que estaba desnuda o que al menos lo creía. Desnuds y con los ojos blancos, Anish y su madre corrieron hacia el tejado. Escalaron entre caídas la pared de la casa hasta llegar a una escalera de servicio, que subieron con piernas descoyuntadas, brazos en carrera macabra que no los sostenían. Sin pensarlo se aventaron sobre el tejado como quien brinca a una alberca en verano. Desnuds y con ojos ciegos, miraron el negro más negro del mundo, cómo sobre él se volvían transparentes, cómo sobre él la luz no refractaba más que su propia desesperación y las pequeñas heridas de la carne. Nadaron a brazadas. *El negro más negro*, musitó la madre mientras abrazaba a su hijo y el tejado se los comía a ambos ✱



Paisaje urbano

Ana María Shua

Huele a verde
¿herrumbre, primavera,
o mutuo olvido?

Aunque el sol brille
y nos pinte de rojo,
gris es la tarde

Con dientes negros
ríe la boca roja
de la sandía.

Ay de ese árbol
de ciudad. Responsable
de todo el verde.

Viene tormenta.
En los jacarandaes,
nubes violetas.

Luces rojas
amarillas y verdes
dan paso o muerte.

(Buenos Aires, 1951). Su último libro se titula *La guerra* (Emecé, 2019).
En 2018 recibió el Premio Mujeres Creativas de la Universidad de Palermo.

Las fruterías
estallan en colores
en las veredas.

Las plazas cantan
sus melodías verdes
en el asfalto,

pero a la noche
se van volviendo negras
y las enjaulan.

Recorrido lunar

Laura Baeza

Apenas llegamos, quedé sin habla. Me aterrorizaba ver tanto blanco, cubriéndolo todo, siendo todo. Había echado una mirada a una enorme cantidad de fotografías en páginas de internet, cuentas de Instagram de cualquier viajero, incluso videos, pero lo que invadió mi estómago una vez que estuvimos ahí fue un profundo vacío, no sentirme parte de la Tierra, sino un astronauta perdido en la superficie lunar. Tuve miedo.

—Alita, por aquí —dijo mi madre, sacudiéndome un poco del brazo. Me llamaba así, incluso ahora, que sólo nos veíamos de vez en cuando y yo estaba más cercana a ser una adulta madura que una joven, se le había quedado la costumbre de toda la vida de decirme Alita; no Ale ni Alejandra, Alita.

—Éstos son sus brazaletes, no se los quiten en ningún momento —anunció el guía del viaje—. Es por precaución. Tenemos cuatro horas para recorrer el parque y llevar a cabo actividades grupales antes del atardecer, no se permiten las individuales, y nos retiraremos después de cenar frente a la fogata. Les pido que no apaguen el GPS ni se alejen del grupo, estamos en medio del desierto, no tarda en oscurecer por completo y podrían perderse de inmediato.

Mi madre asintió, yo también, y después sonrió. Estaba feliz. No le había visto esa sonrisa en mucho tiempo, se iba saliendo con la suya.

—No sé cómo tu papá y yo pasamos tanto tiempo en Albuquerque y nunca viajamos unos cuantos kilómetros para venir aquí —dijo, poniéndose el sombrero.

(Campeche, 1988). Autora de *Niebla ardiente* (Alfaguara, 2021).

—Son más que unos cuantos. Cuando estabas con papá no salías al campo, no escalabas, no te gustaban los parques.

—Me hubieran gustado —respondió.

Mi madre había sido diagnosticada con cáncer de mama un año atrás, etapa dos, concluyeron los tres doctores que la trataron; la operaron a los dos meses y el cáncer desapareció casi por completo. Casi. Hace poco más de un mes volvió, si no con la misma intensidad, lo hizo como cualquier enfermedad silenciosa, con crueldad y calma. Apenas lo supo, decidió que tenía que venir a White Sands. Mi madre, a sus cincuenta y cinco años, llevaba quince recorriendo parques nacionales, subiendo montañas, haciendo deportes que yo pensaba imposibles a su edad, pero ella no. Fue cuestión de comenzar, adquirir condición física poco a poco, hacer amigos que se dedicaran a lo mismo y unírseles en los viajes desde El Paso, donde vivíamos desde que entré a la adolescencia.

Le llamaba por teléfono los fines de semana, siempre al teléfono fijo, pero si marcaba muy temprano no estaba porque se había ido al parque a hacer yoga con sus compañeras del trabajo, siempre más jóvenes que ella; o si le llamaba por la noche, quizá no había regresado de una excursión a las afueras de la ciudad. Las primeras veces le preguntaba qué encontraba de bueno en eso y con esa gente y siempre respondía que sentía que le ganaba tiempo a la muerte, pero *muerte* era una palabra que ni mis hermanos, ella o yo pronunciábamos de un tiempo a la fecha.

—Alita, ¿quieres hacer *sandboarding*? Los del grupo venían a eso, úneteles.

—No, mamá —le respondí—, sabes que no me gusta.

—¿Y las motos? Yo creo que tomaré un turno para el recorrido de una hora.

—Tampoco. Mamá, no sé qué hacemos aquí.

Lo sabía. Ella siempre quiso visitar White Sands, al menos de unos años a la fecha, y presentía que si no lo hacía ahora, cuando la enfermedad había regresado pero no atacaba como las primeras veces, después no podría, después, no sabíamos nada del después. Mis hermanos no quisieron venir, Carla y Jonás dijeron que era una locura; estaban en lo cierto, siempre están en lo cierto, toman las decisiones por ella desde que conocemos el diagnóstico, desde que papá murió hace quince años y pensaron que su nueva rutina de senderismo y

deportes de montaña era una etapa. Carla y Jonás nacieron al mismo tiempo cuando mi madre era menor de edad; Carla y Jonás parecen más mis padres de lo que fue el verdadero, que redujo a mi madre a la fragilidad de una muñeca, pero ya era una mujer diferente, después de que compró una bicicleta y dijo que quería usarla para salir al bosque de vez en cuando porque necesitaba aire fresco para despejarse.

—Alita, si no te subes conmigo a la moto, le pregunto a alguien si quiere pasear, yo pago la renta por una hora en la última vuelta, antes de que se oculte el sol —dijo, interrumpiendo mis pensamientos—. ¿Vamos?

—Te acompaño —respondí sin convicción.

Eran las cuatro de la tarde pero en esta época del año anochecía antes, nos íbamos después de la actividad en la fogata. White Sands es un lugar impresionante, parece otro sitio fuera de la superficie terrestre, pero lejos de ello no tiene nada de especial. Toda la vida he tenido la arena del desierto pegada a la piel, arena que hierve o es helada de madrugada, que invade los ojos y se adueña del cabello, que asusta si no tiene color porque la arena se traga todo, es como el mar, incluso peor.

Eché un último vistazo a mi teléfono, pensando que mi madre no me veía, pero ella ve todo. De camino al parque el guía nos dijo que la señal de teléfono fallaba mucho y en algunos sitios era inexistente, por ello el énfasis en mantener unido al grupo y darnos a cada uno un GPS, por si acaso. Mi madre me miró, como diciendo que podía sobrevivir sin estar pegada al teléfono, que la vida no se acababa si no recibía un mensaje para calmar mi ansiedad, ella, que bien sabía que la vida significa mucho más que prestarle atención a otros que no la otorgan, y que por lo menos en ese desierto blanco debería olvidarme de quienes me olvidan.

Caminamos en círculos con el resto del grupo, no más de quince personas. Todo mundo se sacaba fotos y nosotras no, al menos de momento; mi madre caminaba entre las dunas, subía algunas, bajaba otras, se sentaba en las más altas y yo siempre iba detrás de ella. Fuimos a ver a quienes hacían *sandboarding* y nos quedamos ahí un buen rato, sin decir nada, mirando sus movimientos, cómo sus cuerpos surcaban la totalidad blanca a esa hora en que el cielo también era blanco, limpio de cualquier nube. Fuimos al área de animales pero ahí no nos quedamos mucho tiempo, mi madre siempre

decía que los animales en cautiverio son un entretenimiento horrible, y seguimos caminando por cada sendero señalizado como abierto a los turistas.

—Una vez Clara y Jonás ahogaron un gatito —soltó de repente. Por mi reacción, estuvo obligada a seguir contando—. No fue su intención, tenían seis años, querían bañarlo, era un gato que recogieron en la calle y lo metieron a una cubeta, pero la cubeta era demasiado profunda.

—Eso es horrible. Eran unos niños espantosos, mira que matar un gato.

—Mi primera reacción fue de terror. Cualquiera de ellos pudo haberse ahogado. Después les expliqué lo que sucedió con el gato y ellos y yo lo enterramos en el patio de la casa de Albuquerque, junto a un árbol que tal vez viste en las fotos. Ese mismo verano nos mudamos a El Paso, yo ya estaba embarazada de ti.

—Jamás había oído la historia del gato —respondí, pensativa.

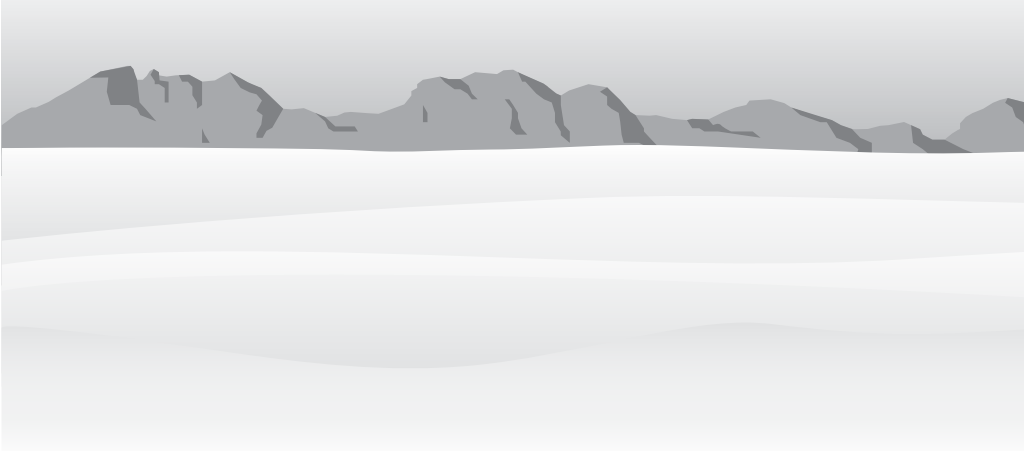
—Casi nadie cuenta los episodios vergonzosos de su vida, porque hay de vergüenzas a vergüenzas. En cambio yo, he contado infinidad de veces el terror que se siente al pensar que uno de tus hijos, o ambos, pudo ahogarse en una cubeta. Ser madre es tener miedo todo el tiempo, querer absorber las enfermedades de ellos para que no las sufran y, cuando al fin te enfermas, desear salud para estar siempre al pendiente de los otros.

Mi mamá nunca hablaba así, casi no conversaba con nadie, pero desde que inició el tratamiento deseaba hablar con nosotros a como diera lugar, porque después tenía días de cansancio y silencio absoluto. Carla y Jonás la escuchaban con paciencia, le daban sus medicinas, la cuidaban por turnos y le seguían el ritmo cada vez que contaba algo de nuestras infancias, pero yo no podía con eso, tenía un monstruo en el pecho y el estómago, un monstruo que rugía cada vez que recordaba que a mi madre había algo que la devoraba por dentro.

Cuando calculamos que llegaba la hora del paseo en motocicleta, nos acercamos al camino.

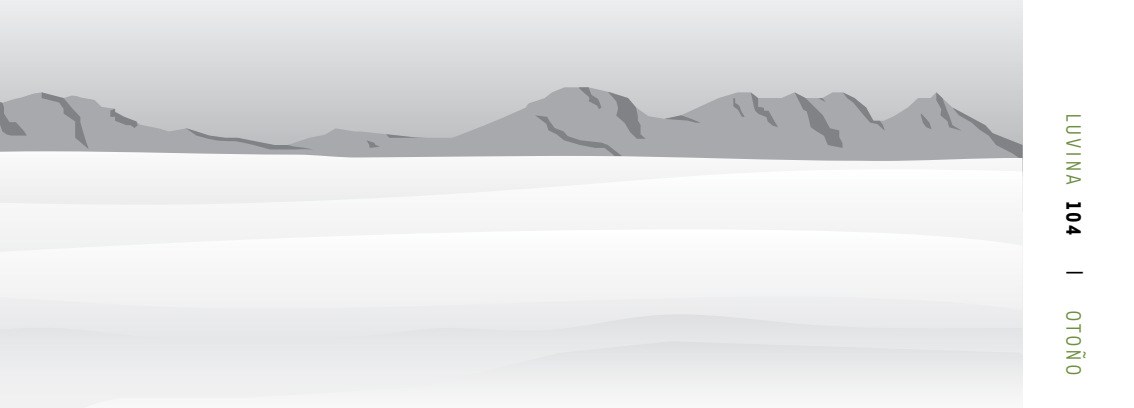
—La primera vuelta puedo hacerla manejando, tú vas atrás —pidió, entusiasmada.

No podía decirle que no, no iba a negarle conducir por las dunas y seguir la carrera a los que iban delante de nosotras, varias parejas de treintañeros, algún *chopper* veterano y un padre con su hijo mucho



menor que yo. Mi madre me dio su sombrero, lo amarré alrededor de mi cuello y tomó el control de inmediato, la vi apretar con orgullo el acelerador y probar el freno antes de comenzar, estoy segura de que debajo del casco sonreía para retar a la velocidad. Comenzamos el recorrido y lo hizo lento, no quería precipitarse; yo me sostenía del asiento, no quería apretarla demasiado y lastimarla, ella era tan frágil que cualquier contacto me daba miedo. Apenas entendí cuando me dijo que sacara el teléfono y tomara fotos, muchas, todas las que pudiera, porque el sol ya se ocultaba y no quería perderse el espectáculo. Eso hice. Le di un vistazo a mi señal inexistente y me resigné a ello, saqué una y varias fotos, el rojo naranja del cielo con unas líneas azules muy a lo lejos y el blanco total de la arena, ese blanco aterrador que continuaba provocándome un nudo en la garganta. Saqué una foto del espejo retrovisor, mi rostro por encima de los hombros de mi madre, como nunca habíamos tenido una porque no recuerdo que alguna vez ella me hubiera llevado en la espalda, no nos inventamos juegos porque durante la infancia no había ánimo para ello.

A medio recorrido, bajó la velocidad de la motocicleta, los demás iban muy por delante de nosotras hasta que se perdieron de vista. Me pidió hacer el cambio, quizá la adrenalina de ir manejando, además de las horas de caminata, habían conseguido agotarla o sólo quería ver el atardecer sin distracciones. Tomé el control de la motocicleta y continué manejando, cuidando de no dar saltos súbitos que pudieran lastimarla. Mi madre pegó más su cuerpo al mío, su frente con mi espalda, y entonces pude sentir, o no, la ausencia del pecho. Desde la operación, ella no hablaba de eso, bajo ninguna circunstancia, ni por una futura operación reconstructiva ni con pena ni dolor, no lo mencionaba. No lo mencionaría yo en ese momento.



Alcanzamos a los demás motociclistas en la última vuelta, de regreso al sitio de entrega de las motos. El sol acababa de ocultarse y los organizadores del recorrido habían instalado unas luces portátiles donde encenderíamos la fogata, cerca de unas carpas con contenedores de salchichas, panes, malvaviscos y bebidas. Cuando mi madre se quitó el casco, a la luz de esas lámparas pude ver sus ojos pequeños, tanto por el cansancio de los meses de enfermedad como por el llanto que se le había salido sin que ella se diera cuenta. Apenas me dirigió la mirada, devolvió el casco, se puso su sombrero y caminamos hacia el resto del grupo.

Los troncos dispuestos alrededor de la gran fogata habían sido ocupados casi en su totalidad, nosotras nos sentamos en un lugar apartado, el de los solitarios, junto al *chopper* que viajaba solo. Ni ella ni yo queríamos hablar con otros, llevábamos cada una su ritual en silencio. Estuve a punto de sacar el teléfono para lo mismo de siempre, pero me contuve; tenía hambre, sed, estaba cansada y sólo nos quedaba una hora ahí, para terminar de ver morir el día.

Mi madre había asado la salchicha con calma, perfectamente, como todo lo que hacía, pero no la comía, continuaba extendiéndola al fuego sin dejar de cocinarla. Veía el crepitar de las llamas y sonreía. Ante esa luz naranja y orgánica, me pareció el momento adecuado para tomarle otra foto; mi madre, en sí, era una imagen perfecta de ese día, de ese momento y de toda una vida.

—No me gustan las despedidas, Alita, lo sabes —dijo, sin voltear a verme.

—Mamá, por favor, no comiences.

—Te dije que no me gustan, es todo. No quiero despedidas ni ceremonias, no quiero nada. Tampoco me estoy despidiendo de ti. Sólo deseaba venir porque este lugar es tan desconocido como al que iré después.

—Ya, mamá, basta.

—Quería despedirme de las montañas y de la sensación de estar en medio de nada, como aquella vez, hace como ocho años, cuando fui al Pico de Orizaba. Y la otra en Yosemite. Una puede ser un punto pequeño en la inmensidad y ser feliz.

—Pero esto no es una despedida —dije.

—No es fácil despedirse de las cosas que una ama, pero la carga se aligera cuando sueltas esa mochila.

Mi mamá volteó la mirada hacia mi bolsillo derecho, de donde se salía una parte de mi teléfono. Su única preocupación era yo, que a mis treinta y cinco era inestable, depresiva, dependiente, fantasiosa, triste. Que a mi edad y poniendo una barrera de soledad con la mayoría de la gente era esa mochila que ya le había lastimado los hombros.

—A ti nunca te gustaron las fogatas, Alita, y estás aquí —dijo, para cambiar de tema, jugando con los malvaviscos que nos habían dado los organizadores del *tour*—. De niña te daban miedo, como te daba miedo el mar y estoy segura que las montañas, estas dunas.

—No podrían darme miedo las dunas, crecí en el desierto.

—Pero éstas son blancas, la naturaleza las hizo extrañas. No son salinas, simplemente es arena.

Con el resplandor de la fogata enfrente, mi madre se veía pequeña, reducida en sí misma. Una mujer con un cuerpo más menu-do que el mío, que en esa hazaña quería negar el cansancio al que se sometía, el dolor que la estrujaba de un año a la fecha. Carla y Jonás no quisieron venir, no sólo porque, al igual que a mí, les parecía una locura, sino porque llevaban tantos años cerca de ella que entendían la finalidad de este viaje desde que pronunció el nombre del sitio que quería visitar desde que supo que existía. Ellos no soportan las despedidas, yo tampoco, ellos no pueden quedarse en silencio frente a mi madre pero yo sí, yo puedo escucharla, verla mirar el fuego y sonreír, yo por fin puedo acercarme despacio y pasarle el brazo por la espalda y decirle que todo va a salir bien, que en un año también yo estaré mejor y volveremos a las dunas blancas, acariciaremos la arena, nos desplazaremos por una y otra pendiente y si quiere después iremos a Bolivia a recorrer el salar para mirarnos en su superficie de espejo, blanca, aguda, lunar, en un año abriremos los ojos y todo será así de blanco como hoy, en un año mejoraremos y tendremos más energía, se habrá ido el miedo ■

Cromática del recuerdo

Tania Tagle

Rojo

Una abeja se ahoga en la alberca del patio. Sus alas aún dibujan ondas en la superficie. Se agitan, pero ya no hacen zumbar el aire. Mi cara redonda, coronada con un moño rojo ridículo, aparece reflejada y descompuesta en el agua. Me miro mirar a la abeja. Mirarla morir, casi con indiferencia. Un pequeño espectáculo que me distrae del calor y el tedio de agosto. El insecto flota ya sin moverse, su cuerpo de terciopelo reblandecido parece un nudo de pelos. El moño tiñe el agua de sangre. Lo arranco y lo lanzo al pasto.

Morado

Mis hermanas vinieron un día, no recuerdo cómo. Dormía y me despertaron para avisarme. No me importaron ellas, sino el vientre púrpura e hinchado como un durazno que se pudre, las ojeras violetas y la sonrisa débil de mi madre. Papá celebraba el nacimiento sin que yo comprendiera, porque en ese cuarto sólo había observado, de nuevo, la muerte.

Azul

Y ahí estaba también cuando atropellaron a mi vecina en su bicicleta y la escuché gritar y luego el golpe. Otra vez la muerte abrazando su cuerpo de pájaro cuando la arrastraron a la banqueta y a mí me metieron a la casa y me prohibieron la ventana para que no viera lo que ya había visto. El vestido azul subido hasta la cintura, los calzones de figuritas, los ojos también azules abiertos e inmóviles, como petrificados, reflejando un cielo impoluto. Y yo sabía que la muerte, con sus dedos largos y también azules, no se había ido con ella en la ambulancia, que se había quedado a montar guardia frente a mi casa y que por eso se malogaron los sicomoros.

Verde

Estaba también en el fondo de los ojos verdes de Denise cuando empezó a perder el pelo por la quimioterapia. La reconocí una mañana, mientras almorzábamos bajo los eucaliptos, cuando nos pidió que cuando ella se fuera cuidáramos a su perro. Un maltés tonto que no dejaba de ladrar alrededor suyo para espantar la muerte y que a los pocos meses se murió también. Las monjas de la escuela nos hicieron rezar una novena por Denise, pero nos castigaron cuando quisimos rezar por el perro, nos dijeron irrespetuosas y nos corrieron de la capilla. Las monjas entienden poco o nada de la muerte.

Amarillo

Las cortinas, la alfombra, las flamas opacas de los cuatro cirios prendidos a su alrededor, su piel arrugada y áspera, las uñas de sus dedos cruzados sobre su pecho, el destello tintineante del relicario que le colgaron del cuello y que yo nunca había visto, las hebras que le mal cubren la cabeza, la fotografía frente a su ataúd, los dientes que asoman de su sonrisa en esa fotografía y que yo jamás conocí porque se le cayeron antes de que naciera, las calcetas que alguna vez fueron blancas, los susurros de mis tías. Todo en esa habitación es amarillo ✱



«Allí estaba Jacob: con el slip celeste, color dedicado a Santa María», cuenta el narrador casi al final de «Jacob y el otro», obra maestra de Juan Carlos Onetti. «*El que quiera azul celeste, que le cueste*», dice el dicho incluido en libros que recopilan refranes, frase que *Efraín Huerta* convirtió en: «*La que quiera azul celeste, que se acueste*». A mí me gusta más que la original. Si bien a Diego Armando Maradona lo enterraron con una bandera albiceleste cubriendo el ataúd, no hizo referencia a ese color sino a otro parecido aunque no igual cuando afirmó: «Los dirigentes de Boca son más falsos que dólar celeste».

El Edén al este del celeste

Eduardo Espina

(Montevideo, 1954). Su obra más reciente es *Libro albedrío* (Rialta Ediciones, 2021).

En «**Responso a Verlaine**», canta Rubén Darío, en cuya obra el celeste es color residente: «Padre y maestro mágico, liróforo celeste». En su *Oratio de hominis dignitate*, Pico della Mirandola escribió: «Si te topas con alguien esclavo de los sentidos, enceguecido por sensuales halagos, no es un hombre lo que tienes enfrente, sino una bestia. Si hay un pensador que, con recta razón, discierne todas las cosas, véneralo: es un animal celeste, no terreno. Si, por otra parte, hay puro contemplador ignorante del cuerpo, compenetrado totalmente en las honduras de la mente, ése no es un animal terreno ni tampoco por cierto celeste: ése es un espíritu más augusto; un espíritu revestido de carne humana. ¿Hay, pues, alguien que no admire al hombre?».

Hay felicidad en los colores; curan a la mirada de sus ansiedades, porque algunas, podemos suponerlo, han de tener. La vida vagabundea por el corazón de los colores tratando de encontrar uno propio, cuanto más suyo mejor, aunque quizás olvidó que ya lo ha encontrado. De 1988 es la canción «La bengala perdida», de Luis Alberto Spinetta: «Por un color / sólo por un color / no somos tan malos / ya la cancha / estalla en nada». Sin siquiera necesidad de intentarlo, el comportamiento sirve a propósitos expansivos, que suelen ser los del instinto al intentarlo. En una cancha de fútbol, por el color de una camiseta con simbolismo explícito, que en ocasiones puede ser más de uno, el hincha da rienda suelta a su enardecida pasión, vecina con frecuencia de la irracionalidad. El pintor Paul Klee, quien vio ángeles nuevos —y estaban vivos!—, afirmó como si lo hubiera sabido a la perfección: «El color me posee, el color y yo somos uno». Sólo un país —lo hay— que desde su fundación permite ser poseído por un color en exclusiva puede sentirse dueño de tan excelente gama cromática.

La primera vez que me emocioné por ver al color celeste en acción, no jugaba la selección uruguaya de fútbol, cuya camiseta compatriota representa a un país y ha inspirado el título del libro (muy bueno) editado por el profesor Gustavo San Román, *Soy celeste*. Yo no estaba en un estadio gritando desde la tribuna rodeado de energúmenos con banderas patrias inquietas, sino en la butaca de un cine de barrio comiendo *popcorn* cuando el celeste me emocionó. Era el celeste del cielo mexicano de la frontera norte, tal cual aparecía representado en la película *Vera Cruz* (1954), dirigida por Robert Aldrich, gracias a la cual conocí a Burt Lancaster y Gary Cooper en la plenitud de sus formas. Fue la primera vez que pisé una sala cinematográfica, aunque

en verdad no sólo la pisé, pues en su interior calefaccionado —en Uruguay siempre hace frío, incluso cuando la película sucede en el caluroso norte de México— pasé dos horas y pico sentado, embelesado por la música inasible de las balas de los *cowboys* que trataban de salvarse de lo que sea y que ya no recuerdo bien qué era, porque aquélla fue una era muy atrás de mi vida.

Cuando el *cinemascope* se puso a disposición del pensamiento visual, haciendo del detalle el triunfo de la paciencia durante el acto de la observación, el blanco y el negro pasaron a vivir de apuro en los cuadros bicolores de Franz Kline, permitiendo la entrada a la paleta de la realidad cromática de las restantes gamas, incluida la celeste, enviada como salvífica intermediaria a los cielos del *Far West* o Lejano Oeste, con su prístina intemperie de pérdidas y ganancias, ideal para ser vista con mayor nitidez de resolución en una amplia pantalla de cine, donde no cualquier color puede llamar la atención ni atestiguar la presencia de un poder anímico superior.

El celeste de cielos resplandecientes casi siempre del desierto, tal cual lo retrataron con óptima magia óptica los *westerns* de John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway, Delmer Daves, John Sturges, Anthony Mann, Robert Aldrich (pocos cielos tan deslumbrantes como los que aparecen en *Apache* y en la ya mencionada, películas celestiales), Raoul Walsh, Fred Zinnemann (*man* de los *westerns* como pocos), Sam Fuller y Sam Peckinpah (los únicos Tío Sam en los que confío), Robert Brooks (*Los profesionales* es sublime y también sus tersos firmamentos extendidos *ad infinitum*, que son los de la misma frontera estadounidense-mexicana que aparecen en *Vera Cruz*), Sergio Leone y Clint Eastwood, tiene una luminosidad de líquido aspecto similar a la de los mares amarillos del londinense Joseph Mallord William Turner (1775-1881), quien imaginó a los océanos del mundo rabiosamente amarillos, y con ese fulgor cromático sin atenuantes los transportó sublimados a sus cuadros (enormes como el Índico o el Pacífico, pero más profundos): la realidad histórica que hacía su aparición empezaba a ser moderna a partir de los colores, los cuales insinuaban su predominancia, incluso entonces, en aquel precoz Romanticismo que con varias formas de belleza predijo lo que hemos llamado «locura» moderna y que no es sino un nerviosismo exacerbado, una neurótica forma de estar a plenitud —o hacer el intento— en la existencia que algunos llaman vida, característica

dominante de la historia, desde entonces hasta pasado mañana pasando por hoy con sus fechas completas.

El cielo del desierto —su invisible rigor cromático— protege la sequedad de la arena y promueve la aparición de espejismos de los que al ser humano le encantan, incluso cuando dejan de ser. Es un cielo al que de noche van a reflejarse camellos y beduinos. El cielo uruguayo, en cambio, oasis con nubes auestas, inesperada cúspide de cosmos sureño —habría que patentarlo—, resguarda el monopolio del color celeste, color oriundo, avasallante, porque nada menos neutro debe haber que el color de las alturas donde —también ahí— el país consigue tener existencia propia. Color protector, bueno para el ánimo. Serena, tonifica, inspira. Yo lo veo de tal modo, siempre y cuando la nubosidad variable permita contemplarlo de la más despejada manera.

En ese desenlace climático transita un país con sus ocupantes dentro, entre el gris de los *cumulus nimbus* y el celeste del cielo disputándose el sosegado protagonismo de la mirada por no sentirse perdida. El cielo es su mapa, su brújula, su GPS en tercera dimensión. «Nunca vi un cielo tan celeste como el de Uruguay», dicen haberle oído decir un día a Octavio Paz mientras caminaba bajo el cielo grisáceo y contaminado de la Ciudad de México, donde residía (fue Enrique Fierro quien me contó la historia mientras caminábamos por la calle Congress de Austin rumbo a un bar que ya no existe, y Fierro tampoco).

Celeste descampado, donde vivir o imaginar diásporas y transmigraciones. Con héroes, nubes, polvaredas y villanos, resituó al universo en una intemperie ideal para hacer coincidir los anhelos, dejándolo al servicio del optimismo, por más que los apaches, sioux, navajos, cherokees, comanches, lakotas, o cualquier anónima amenaza con vincha, arco, flecha y a caballo estuviera cerca, como por aquel entonces casi siempre lo estaba. Eran tan buenas y convincentes muchas de esas películas clásicas, que hasta el celeste solitario del cielo corría peligro.

«El rojo es un momento en el tiempo. El azul es constante. El rojo se gasta rápido. Una explosión de intensidad. Se quema a sí mismo. Desaparece como las chispas encendidas que saltan hacia la densa oscuridad», afirma Derek Jarman en *Croma*, y a continuación se pregunta: «¿Fue el verde el primer color de la percepción?». Para quienes están por llegar al cielo cuando aún es de día, la percepción depende del celeste, no del verde, aunque lo hayan obligado a simbolizar la

vida. Color para las alturas, el celeste es quizá el menos comestible de todos. ¿Hay alguna fruta de ese suave color? Que yo sepa, no, ni siquiera aquellas que disimulan su mustia condición con el camuflaje de la pérdida de lozanía.

Hay Casa Blanca, hay Casa Rosada. La mía es verde loro; la de mi vecino, no me acuerdo. Si hubiera una Casa Celeste correspondería a un hada universal que no necesita de un país imperial o latinoamericano para gobernar la realidad cotidiana. Sería en todo caso para el emperador de lo etéreo, cuyo reino no es de este mundo donde los seres vivos sufren, duermen y se aburren. Así pues, para los muertos está el negro, y para los vivos que se animan a seguir aunque no sea para siempre, existe el celeste, el cual con subliminales modales inculca la idea de ser el penúltimo de los colores, por más que luego nos enteramos de que el último jamás hace su aparición. Es una conjetura óptica, hasta para dejarse mirar. Celeste al rojo vivo.

Estaba en la casa de mi abuela cuando escuché por primera en una radio montevideana la canción que dice: «El Uruguay no es un río, / es un cielo azul que viaja» («Río de los pájaros», Aníbal Sampayo). Eso fue hace mucho. Hace menos tiempo, con mi abuela ya difunta (con ella murió la receta mágica de ravioles, blancos por fuera, verdes por dentro) y sin poder decirle, estaba en la puerta de un supermercado estadounidense, casi tan grande como el del poema de Allen Ginsberg —aunque sin Walt Whitman ni García Lorca junto a las sandías— cuando al pasar oí decir a alguien con uniforme de multinacional: «Cuando recién salió al mercado, mucha gente se quedaba viendo la botella por un rato, como si dentro hubiera un cielo líquido» (comentario de un distribuidor en Dallas de la bebida Gatorade color celeste).

Celeste es un color. *Céleste*, película alemana sobre la vida de Marcel Proust (dirigida por Percy Adlon, 1980). *Céleste Albaret* fue la mucama del escritor francés durante los últimos ocho años de su vida, y fue a ella a quien Proust le dijo al terminar *À la recherche du temps perdu*: «*Céleste*, anoche he escrito la palabra *fin*». *Celeste* (2004) se llama la novela de V. C. Andrews (1923-1986), escrita en verdad por el «escritor fantasma» (en inglés suena mejor: *ghost writer*) Andrew Neiderman, el cual por propósitos exclusivamente comerciales utilizó el nombre de esa autora. Celeste es asimismo: la esposa del elefante Babar; una cantante *soul* británica de origen jamaiquino, Celeste Waite, admirada por Elton John, intérprete del tema «Hear my Voice», incluido en la película

The Trials of the Chicago 7 (2020); una actriz estadounidense de cine pornográfico llamada así, Celeste, quien entre 1992 y 2003 trabajó en cerca de ciento setenta y cinco películas y en todas apareció desnuda (una vez confesó que nunca sintió frío en un set, aunque en cada filme deambulaba siempre muy sin ropas); una marca estadounidense de pizza congelada; Celeste Cid, actriz argentina; Celeste Carballo, cantante argentina (la bandera de Argentina no es de ese color únicamente, sino blanca y celeste, sin embargo, nadie le pone a su hija Blanquiceleste); y un modelo de la marca de automóviles Mitsubishi popular en la década de 1970. Celeste se llama un bar de Castelldefels lleno de historias a no ser contadas aquí y es, además, como decía al final del párrafo anterior, el nombre de una bebida refrescante (extraño, pues nunca antes había pensado que el celeste pudiera beberse, aunque ahora hay bebidas isotónicas rehidratantes de ese color, tipo Gatorade).

De la misma forma que Herman Melville habló de la blancura de una ballena ilusoria —una irrealidad verídica—, la metafísica del celeste refiere a una geografía poblada. Los nativos del Amazonas que hablan pirahã usan la misma palabra de manera indistinta para azul y verde. Para definir al rojo, negro y blanco usan símiles en lugar de palabras dedicadas específicamente para cada uno. Y al celeste, cuando los indios amazónicos ven el cielo, porque han de verlo, ¿qué palabra sin parecido con otras le otorgan?

Hay quienes afirman que Uruguay es un país gris. El celeste piensa lo contrario. Alterna su omnipotencia por la tonalidad de otros colores puestos a disposición para que el pensamiento, segundo hogar de la mirada, pueda elegir. Y casi siempre lo hace. Opta por aquello que le resulta mejor. Restaura bienestares, orgullos de prolongada duración, anhela para la mayoría confines confortables. Hay quienes afirman, también las novias vestidas para las nupcias y los escolares con sus no siempre aseados guardapolvos, que el blanco combina bien con cualquier color disponible. El celeste, en cambio, impone su transparente espectro, su aspecto absoluto; ayuda a fortalecer la paciencia. Es la serenidad del tiempo al mismo tiempo. Sólo hay que levantar la vista para comprobarlo: viaja sin modificar su empeño, sabiendo que nunca podrá ser neutral, qué va, ni siquiera cuando se pone de moda o ya lo estaba, y es elogiado por estar presente en la indumentaria de alguien convertido en diseño de una apariencia. La celebridad del celeste es una historia aparte, vorágine visual de una placidez a la cual

engalana. Si el verde simboliza la vida, el celeste es la vida cuando quiere tener ese aspecto. Defiende a los buenos espíritus, y a los malos, que los hay, les pide que se marchen, que elijan un color diferente. Los invita a desertar.

El celeste coexiste tolerante con los demás colores que andan en la vuelta y no han podido ser separados de la vista, aunque el celeste prefiere quedarse, ensimismarse, permanecer entero entre causas y efectos, incluso luego del hoy con su fecha específica. Por eso, sin tener la obligación de explicarlo en voz alta (o baja, tal como se cantan los boleros), el celeste acepta la edad que el mundo le ha otorgado y que es la del tiempo que apenas comenzó. Talismán para alimentar a la mente, tiene la importancia de una naturaleza de la cual provienen unas cuantas restantes, y hasta una combinación nueva de temperaturas visuales, una limpia nitidez de esas que siempre quedan bien en cualquier época y lugar. Su importancia tiene vigencia en invierno, apenas el frío llega, y en verano, cuando la luminosidad de paso es una de las inspiradas funciones de la intemperie.

El celeste decora con persistencia su claustro en la trascendencia. También en la transparencia. Es la esencia de una dimensión sin contingencias ni similitudes, a la cual el espíritu representa en los vaticinios de la cotidianidad al desnudo, allí donde la conciencia gana confianza y prefiere escapar, o bien quedarse, y aceptar gustosa la imagen que devino y por la cual se anima a ser la voz visual del silencio. Ese color vino a dar aliento. Si uno lo mira bien, dice «hurra». En justa dosis, el celeste, con su resplandor exiguo e imparcial, alegra la adrenalina del alma, dándole la confianza necesaria para que pueda suponer hasta lo imposible cuando se hace visible y amaga con permanecer. Algún día, cuando ninguna química artificial sea del todo suficiente, y más bien insuficiente, la medicina recomendará recurrir al celeste y declararlo «color oficial de los mejores estados de ánimo» para, entre otras cosas, refutar la afirmación del poema de Lupercio o Bartolomé Leonardo de Argensola: «Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!». Pero el poema se equivoca: la belleza del celeste es una verdad grande. Un mastodonte unicolor.

Al celeste, la vida nunca le queda grande. Celeste, aunque cueste y sea cuesta arriba. Y lo que está de moda, cuesta. En boga se puso pintarse las uñas con esmalte celeste. Ayer vi a tres mujeres jóvenes

entregar sus manos a ese color que, cuando lo toman en serio, nunca anda a los tumbos. Y menos por alguna zona del cuerpo, así sea la más móvil y visual de todas, como son las manos. También he visto, y no hace mucho, cabelleras teñidas de color cielo. Si esto sigue así, pronto las pelicelestes (que serán blanquicelestes) sustituirán a las pelirrojas. Hacia ese mundo en transición cromática va la humanidad sin lazari-llo delante. Con tener ojos celestes no es ya suficiente. Habrá bancarrota de estereotipos, y de tipos dispares de decorar al cuerpo, cada vez con mayor libertad a la hora de quedar ornado.

Celeste, color equipado para el apaciguamiento, para explicar la recatada coherencia que ahí radica y no en los colores restantes. Su docilidad no es un afán extraviado: hace lo que se le pide. Para calmar a los hijos cuando son demasiado pequeños como para inyectarles una dosis alta de Valium 10 o del opioide que tomaba Michael Jackson, los padres les pintan el cuarto de color celeste, haciéndoles creer a las inquietas criaturas que están durmiendo protegidas por un cielo interior, profundo y narcotizado, situado a medio metro de distancia de todo, a unos milímetros del más celestial sueño del cromatismo.

El alma (el espíritu hace lo mismo), incluso cuando no cumplió aun la mayoría de edad, se comunica con lo profundo de su intimidad, haciendo de su no supervisable naturaleza la pócima indicada para contrarrestar con éxito, de la misma manera que lo hace un bole-ro mexicano, ansiedades, perfidias y nerviosismos, todas las repetidas imperfecciones de la condición humana. A esa dimensión sin nombre propio añade su sostenida y tan bien disimulada intensidad. Hasta para eso es eficaz el color celeste, prestándose a emocionar sin medias tintas al espíritu cuando se hace pasar por sentimiento. Mediante ese no tan ubicuo color, los uruguayos decimos cuánto somos, sin tener que decir lo que pensamos ■

Rojo

Francescu Micheli

Durazzo

1

Tendido sobre la yerba de un prado portugués,
leía a Homero y corría delante de Héctor,
alrededor de los muros de Troya a orillas del cielo,
que invocaba en vano en busca de Atenea.

Vuelvo a ver el sol a través de mis párpados,
con los ojos cerrados en el fuego de la imaginación.
Entre vasos muy finos, siento latir mi sangre,
tan dulce parecía la muerte en esta arena fría.

Rossu

1

Sdragatu annant'à l'arba di un pratu purtughesu, / mi lighjiu Umeru è curriu davanti à Ettaru, / ghjirendu i mura di Troia in taddu di celi, / ch'è invucaiu indarru in cerca di Atena. // Rivicu u soli tramezu à i me palpebri, / à ochja chjusi in l'incendiu di a fantasia. / Trà fini canaletti, sintiu palpità u sanguì, / cusì dolci mi si paria a morti annant'à ssa rena frisgiana. // I soli d'istati ùn ani mai cacciatu / l'adori di u sanguì, u fracassu di l'armi / ch'è tinsini i me sonnia / spapersi annant'à i prata assiccati.

(Francia, 1956). Es autor de *Finitarri* (edición original en lengua corsa, Albiana, 2002). Dos de sus poemarios están esparcidos en revistas: *U libru di i culori* (*El libro de los colores*, 1996-2000) y *Ugni spirienza hè suligna* (*Cada experiencia es de uno solo*, 2000-2010). Estos poemas están tomados de *El libro de los colores*.

Los soles de verano no se han disipado
el olor a sangre, el choque de las armas
que tiñeron mis sueños
esparcidos por los prados secos.

2

Este invierno, privado de las rojeces
del alba derramadas sobre la ciudad
despierta, sorda y desatenta
mientras una sirena escupe
su reflejo azul en las fachadas
palidecidas bajo las farolas,
quisiera resistir a los mil gritos matutinos
que alzan los párpados sobre sus orbes ciegos.

2

Sta invirnata, privu di i russori / di l'alba chì sgorgani sopra à a cità / svighjata,
cionca e disattenti / mentri chì una sirena stupa / a so spera turchina supra
à i facciati / sbiaditi da i lampiona, / vurriu risista à milli stridi matutini / chì
alzani i palpebri annant'à ssi orbi cechi.

3

Una gota de sangre
 derramada en la yema de mi dedo
 se hincha como el aliento
 hechizado por el miedo
 a perderse en la materia
 a la que pronto volveré,
 a desmayarse en el río de sol
 que me consume desde el día
 en que nos conocimos.

3

Una candedda di sangui / sparpersa annant'à a carri di u me ditu / si gonfia
 com'è u fiatu / annuchjatu da a paura / di perdasi ind'a materia / ch'è ci saragh-
 ju turratu prestu, / di smarriscia n'u fiumu di soli / ch'ì mi cunsuma da quiddu
 ghjornu / ch'è no ci cunniscimi.

4

Con veinte años creía que mi corazón
 era sólo una primula roja, pisoteada
 a las orillas de la primavera.
 Y desde entonces no escribí ni un verso de amor.
 ¡Sin embargo cuánto amé!
 Las nubes y sus contornos,
 los pizarrones, los libros,
 los ojos de los niños, su palabrería,
 el sol frío de las mañanas de abril,
 la niebla en los ojos de una anciana,
 los hijos y la necesidad de ofrecerlos
 las ganas de estas estelas heladas
 que dejan los aviones encima de sus cabezas,
 y sobre todo la soledad de mi niñez.

Cuando por la mañana despierto
 y el sol me destroza el día,
 vuelvo a pensar en tus húmedos labios
 por el deseo de juntos empezar
 ese viaje al amanecer
 donde nos hundimos.

VERSIONES DEL CORSO DEL AUTOR.

4

À vinti anni, cridiu chì lu cori / mi fussi solu una primula russa, calcicata / in
 taddu di branu. / Da tandu ùn aviu scrittu mancu un versu d'amori. / Eppure
 quantu aghju amatu! / I nivuli è i so cuntorra, / i tavulona neri, i libra, / l'och-
 ja di i ziteddi, i so chjachjari, / u soli fritu di i matini d'aprili, / a fumaccia in
 l'ochja di una vechja, / i fiddoli è a vulintà di rigalalli / a brama di ssi sdrisgiuli
 ghjacciati / chì li lacani l'avviò culansù sopra u capu, / è masimu a sulitudina
 di a me zitiddina. // Quand'e m'arrizzu di mani / è t'aghju u soli chì mi straccia
 lu ghjornu, / torru à pinsà à i to labbri trosci / par a brama di cumincià insemu
 / ssu viaghju in l'alburià / induva ci semu annigati.

Gris

Pablo Duarte

Del gris se dicen cosas.

Que es un color sin carácter.

Que es el color de lo indeciso.

Que es el color de lo sombrío.

Que es el color de lo anticlimático.

Que es el color de la obsolescencia.

Que es el color de la agonía.

Que es el color sin fuerza.

Que es el color de los arrepentimientos.

Que es el color de las emociones mediocres.

Que es el color de lo mediocre.

Por qué es el color de lo mediocre.

Porque el color gris es más que sólo el contraste entre colores. Más que un color de fondo sobre el cual las tonalidades contrastantes despuntan.

En todo caso, podría ser que el gris es un color que habla menos de pigmentos y más de estados de ánimo.

Pasa con todos los colores, que se les atribuyen disposiciones emotivas.

Ése ha sido el caso desde la Antigüedad, aunque no se tenga claro cómo es que la Antigüedad consideraba los colores.

En 1856 William Ewart Gladstone se puso a revisar las menciones a colores que aparecen en la obra de Homero. Dice negro ciento setenta veces y blanco cien. Púrpura otras tantas, amarillo, gris a cuentagotas. Y nunca dice azul.

(Ciudad de México, 1980). Autor de *Ilegible* (Gris Tormenta, 2021).

Ya lo hizo Maggie Nelson.

Lo hizo William Gass.

Lo hizo Herman Melville.

¿Alguien le ha dedicado páginas y tiempo al gris?

William Payne le dedicó tiempo.

Al gris y a la pedagogía de la pintura en la Inglaterra victoriana.

Tanto tiempo le dedicó al gris que su apellido bautiza un tipo de pigmento, azulado y oscuro, precioso para quien quiere representar esa bruma que envuelve al horizonte.

Bruma Gris Payne.

También los cronistas en la Francia de los siglos XVIII y XIX.

Hablaban de *grisettes* al referirse a las mujeres trabajadoras por el tono de las ropas.

Y las idealizaban y las humillaban.

Y les dedicaban poemas y óperas.

Y las retrataban en pinturas grises.

¿Alguien más le ha dedicado páginas y tiempo al gris?

Al gris del concreto.

Al de las horas antes del amanecer.

Al de la personalidad.

Al de la prosa.

Al del domingo por la tarde.

Al del lunes por la mañana.

Al de las perspectivas de futuro.

Al de la plástica contemporánea.

Al del elefante.

Al de la ballena.

Al del ratón.

Al de las zonas que no son una cosa ni la otra.

Al de los nubarrones.

Al del humo.

Al de la ceniza.

Al del desdén.

Al de la somnolencia.

Al del cabello.

A éste, Mary Beard, la historiadora inglesa, le ha dedicado tiempo. El color del cabello es estereotípicamente la zona de corte entre la juventud y la vejez.

Se tolera en unos y en otras se censura.

Se reclama juventud en unas y en otros se celebra la madurez que una cana otorga.

Se promueven tinturas.

Se invocan enmascaramientos.

Se persiguen las raíces reveladoras del cabello sin melanina.

Se ocultan porque al gris se le toma por evidencia de muchas cosas.

De caducidad.

De agotamiento.

De excentricidad.

De autoridad.

De desconfianza.

De pérdida.

De invisibilidad.

De independencia de opinión.

De independencia de decisiones.

De incógnitas.

De secretos.

De cercanía con la muerte.

Pasa con todos los colores, que se les atribuyen disposiciones emotivas.

Aunque se trate de longitudes de onda, de fotones e intensidades energéticas y células sensibles a estas variaciones.

Conos y bastones, se llaman éstas últimas.

Tenemos más bastones —capaces de percibir los claros y los oscuros— que conos —capaces de distinguir sobre todo tres frecuencias del espectro de onda.

Eva Heller, en su libro hecho de encuestas sobre el color, identifica sesenta y cinco tipos de grises distintos.

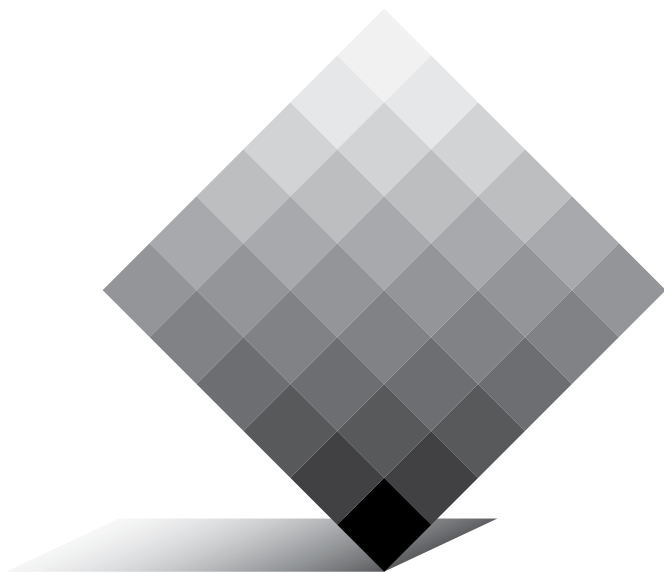
Y habría más si identificamos prominencias e importancias que ameriten atención.

El color azul no era para Homero un color de prominencia como lo era el púrpura.

Pero no hay que suponer que no veían azul, nada más no lo nombraban. Aunque tampoco se puede descartar del todo.

Porque de los colores se dicen muchas cosas y aún no se dice exactamente si son atributos independientes de la vista o contingencias que la biología y la cultura les imponen a las cosas.

Es decir que, si la luz se apaga, ¿la manzana deja de ser roja? ¿Se vuelve gris?
Porque, merced a los bastones, vemos grados de oscuridad en la oscuridad.
Vemos grises.
Más de sesenta y cinco.
Cuando despertamos.
Cuando atardece.
Cuando estamos por dormir.
Cuando no podemos dormir vemos grises y un mundo gris.
El gris es un color insomne.
El gris es un color de la duermevela.
El gris es el color de la vigilia.
El gris es el color que habla de sí mismo.
Porque de los colores se dicen muchas cosas.
El gris es un color extraño, en todo caso, es el color de la obviedad ✱



Vitral

Cómo decir los colores
que aún no tienen nombre,
los matices inéditos
que el sol funde y olvida
en tus ojos atentos.

Contemplas lo inmutable con azoro;
no es la medalla fiel de la rutina
o el gusto de saber lo que posees
otra vez donde mismo, no la ciencia
de mirar distinto
lo que no cambia ni se desplaza.

Es lo de afuera, lo que no está en ti,
el lienzo mineral erguido a solas
en la gruta polar de la penumbra;
lo que no ostentas,
aquello que se ofrece de otro modo
y hace la diferencia
embriagando la espera
de interrogación y maravilla.

Renuncia al paradigma
y conserva su lustre,
la piel de las variantes.

El vitral
seguirá ahí, pero el fulgor no siempre
volverá de igual suerte a atravesarlo
para imprimir en la retina
un firmamento de nuevos esmaltes

que no podrás nombrar.

(Mexicali, 1972). En 2020 se publicó en Roma la antología de su obra *Luce sotto le pietre* (Fili d'Aquilone).



Negro, blanco, amarillo.

Tres colores
de la cultura oral
mundial

Sedat Demir

(Estambul, 1975). Es autor de *El contexto de la celulosa como explosivo* (Heron Kitap, 2020).

Cuando el arcoíris se hace visible después de la lluvia sabemos que no lograremos atraparlo. Es inalcanzable. A la vez es muy familiar porque se alimenta de todos los colores de la tierra. Es la imagen y símbolo de esperanza, anhelos, purificación de los males del pasado. Cada arcoíris es una puerta colosal y extravagante con la alegría vital que recibe de más allá de los límites como el azul de lo sublime, el verde de la abundancia, el rojo del movimiento y el entusiasmo, el amarillo de la enfermedad y la sanación. En su obra escrita en 2005 y titulada *El misterio de los colores (Das Geheimnis der Farben)*, V. Finlay afirma que el problema que enfrenta una persona cuando comienza a escribir sobre colores es el hecho de que los colores no existen en realidad, sino que surgen sólo como el resultado de la interpretación de ciertas vibraciones por la percepción humana; asimismo revela la razón de la diferencia entre las personas en la percepción concreta. Sociedades con diferentes creencias y culturas han evaluado los fenómenos que fueron absorbidos durante siglos, a veces similares, a veces completamente diferentes entre sí. Cada reflejo de luz, es decir, cada color, puede ser percibido de diferente forma por las personas, según las vivencias, los entornos y las creencias. La forma en que se perciben y experimentan los colores en la sociedad en que vivimos determina en gran medida cómo percibiremos individualmente ese color y qué emociones despertará en nosotros.

El ser humano tiene muchas diferencias y similitudes, como cultura, idioma, creencias, percepción de valores, en el mismo contenedor, y los transfiere a las próximas generaciones a través de sus obras grabadas en la aventura que tuvo en la tierra. Considerando los códigos de estas experiencias, las cuales se transmiten con su funcionalidad y significado, es fácil encontrar similitudes entre sociedades. Colores cuya existencia sólo puede ser encarnada por percepciones, y los valores de éstos están quizás al comienzo de dichas similitudes. Las percepciones, que al principio no se basan en ningún fundamento, configurarán un procedimiento permanente y sistemático por sí mismo a lo largo de los siglos. Y estas percepciones, que refuerzan su orden con las mismas interpretaciones, se convertirán de inmediato en el prisma de la cultura en la que se encuentran. Además, éste es un viaje simbólico e imaginario. Una de las paradas más agradables de este viaje son las obras literarias de la cultura oral. Esta semejanza se percibe evidentemente en las epopeyas y cuentos turcos y alemanes.

Los colores que tienen una realidad abstracta en nuestras vidas, como un juego de luces, ya sea individualmente o en conjunto, al igual que en el arcoíris, nos hacen experimentar diferentes mundos, y al mismo tiem-

po conservan características como imágenes de distintas culturas, creencias y percepciones. Estos mundos que se expresan de diferentes formas y figuras a través de los colores convierten su realidad abstracta en algo concreto. Las personas perciben esta concretización con la escritura y los productos literarios, que son la causa y también el medio para que los fenómenos adquieran una forma más comprensible.

Los colores utilizados en las epopeyas y cuentos turcos parecen haber sido transferidos directamente de acuerdo a la vida religiosa y creencias preislámicas y posislámicas. La similitud en ambas épocas también es sorprendente. La percepción asentada en la sociedad no sólo se mantiene dentro de los límites de las creencias religiosas sostenidas en la actualidad, sino que también incluye efectos de las creencias religiosas y los lazos culturales previos. A lo largo de los milenios, estos enfoques se fusionaron y tuvieron un lugar a nivel social. Cuando los cuestionamos uno por uno como colores individuales, observamos que ciertos colores son más utilizados en la sociedad. Estas percepciones de color moldeadas por la conciencia social desarrollan un significado en función de otras: en un momento contienen un significado positivo y al siguiente instante pueden aparecer ante el lector como un indicador negativo.

Aunque el ser humano se ve a sí mismo muy diferente del otro, cuando busca en sus profundidades cobra conciencia de su unidad y semejanza. Al considerar todo esto llegaríamos a la conclusión de que las personas pertenecientes a otras culturas, símbolos o colores pertenecen en realidad a una misma raíz; las creencias populares y el prejuicio no consisten en ningún fundamento, y los humanos, aunque no conocen a los demás, comparten los mismos sentimientos.

Por ahora nos acercaremos a los tres colores que influyeron en el pueblo turco durante siglos y dejaremos al lector encontrar similitudes con su cultura.

Negro

Cuando observamos una de las primeras creencias de los turcos, el chamanismo, previamente a la tradición islámica, el color negro básicamente simboliza el duelo, el luto y la muerte. Por ejemplo, la expresión «tienda de campaña negra» —en turco *kara otag*— se utiliza como un adjetivo que refleja el estatus social y a la vez una vista social prejuiciosa hacia los matrimonios

sin hijos. *Kara baht*, o sea «fortuna negra», significa problemas, tristeza, vida en apuros causada por la mala suerte.

El uso del mismo color en diferentes formas y significados en distintos lugares en las obras, especialmente la gran cantidad de referencias a colores sólidos, se interpreta como síntoma de una fuerte reacción emocional de la sociedad bajo la influencia de un gran ideal y el intento de colocación de los colores en el marco de un enfoque holístico.

El color negro muestra su dimensión de significado negativo en la cultura europea con su trasfondo religioso. Este color era un símbolo del mal y la maldad en el cristianismo medieval. Se puede observar en Isaías 8,23 y 9,1 o en Marcos 4,12: en el trasfondo espiritual de la cultura occidental el negro simbolizaba la oscuridad y la muerte. En la frase donde dice «Se levantará una gran luz para los que se sientan a la sombra de las tinieblas y de la muerte» se revela el significado «oscuro» que desde un principio tenía el negro. Sin embargo, cabe señalar aquí un dilema: que, a pesar de todos estos significados negativos, también se cree que el negro tiene un efecto curativo, como lo demuestra el hecho de que los sacerdotes visten en color negro, incluso en la actualidad.

Al mirar los cuentos alemanes, es posible observar que el color negro se usaba en general de un modo negativo. En el cuento «La serpiente blanca» («Weiße Schlange»), el color negro se procesa directamente con el significado de un cuervo negro y trata de encarnar los contextos en la presencia de dicho animal. Aquí, de nuevo, los factores religiosos juegan un papel importante, especialmente en la selección del cuervo, que puede mostrarnos el factor explicativo del papel supersticioso del cuervo como el único animal que va y viene del inframundo.

Blanco

Cuando se examinan diferentes fuentes, se ve que el color blanco contiene significados como grandeza, justicia y poder, debido a los efectos espirituales del período en que predominaban las creencias chamánicas. El color claro indica pureza, inmaculado, limpio, sublime, el despertar del respeto, vejez y experiencia, un nivel que se ha alcanzado en el contexto espiritual. Se sabe que entre los antiguos turcos los comandantes y oficiales de las unidades militares vestían ropas blancas para distinguirse de los soldados. El color de la ropa *urba* que usaban los líderes en la guerra, así como el color del caballo

que montaban, era blanco. Igualmente, el uso de este color en las banderas e insignias tiene un significado de grandeza. La palabra *ak*, cuyo significado es «blanco, claro» en el idioma turco, fue utilizada por el pueblo turco antiguo Altai para nombrar el paraíso. También desde un punto de vista religioso, comenta Ahmad bin Hanbal, el color blanco se observa claramente en la vestimenta del arcángel Gabriel.

En alemán, el origen de la palabra *weiß*, que significa blanco, se basa en la palabra *wiz*, que se usa como adjetivo y significa luz y luminosidad. Tiene el efecto de que, en la percepción, deslumbra a quienes lo miran. En la literatura popular alemana y la europea se observa que casi todos los animales de color blanco tienen una cualidad que anuncia la muerte. La historia de tales creencias ha surgido como resultado de experiencias antiguas.

El mundo de los muertos, diferente al nuestro, ha sido descrito como un mundo totalmente blanco; por los aztecas fue descrito como el mundo de los dioses blancos que vendrían de los cielos en grandes barcos con velas blancas y volando como grandes pájaros blancos. Según la creencia cristiana, la ropa de los ángeles y del profeta Jesús será blanca el día del Juicio Final. La ropa blanca que se usa en los deportes del Lejano Oriente tiene la intención de recordarle al individuo la guerra interior que debe ganar por sí mismo. Según la creencia pagana, los ejércitos blancos se utilizaban para representar las fuerzas de la naturaleza. En términos generales el blanco simboliza la luz, la muerte, la pureza y la inocencia, el cuidado, lo divino, lo abstracto, las ideas o los pensamientos nuevos. En la mitología encontramos los fundamentos de los primeros ejemplos de muchos contextos y sus significados. La paloma blanca que lleva una rama de olivo en su pico es un símbolo de paz en todo el mundo y aparece en la escena de la anunciación del fin del diluvio como el mensajero (Génesis, 8,10-12).

Lo importante aquí es la fuerza con la que se percibe en la memoria cultural, sea monoteísta o no. Si bien el color negro tiene una dimensión predominantemente negativa en muchas culturas, la principal razón de ésta es el fenómeno religioso. Cuando se observa el color blanco en los cuentos alemanes, por ejemplo en el cuento llamado «La serpiente blanca» («Weiße Schlange»), aunque tenga un significado positivo también con su característica de encarnar contrastes, el color blanco exhibe un holismo con la serpiente. En general, se ve que la serpiente expresa un símbolo que puede considerarse bastante complejo. Como creatura con un efecto letal, este animal simboliza la muerte y la destrucción; pero en algunas ocasiones puede ser el símbolo de la vida y el renacimiento por el cambio de piel. Además, se cree que represen-

ta el poder creativo de la tierra por su carácter andrógino. Una vez más, como animal subterráneo se piensa que posee la sabiduría y los poderes extraordinarios de los muertos; por otra parte, básicamente representa el instinto natural, la sabiduría, el poder, el engaño, lo latente, lo oscuro, lo malo, lo corrupto y lo tentador. Considerando todo esto, además del significado positivo en la esencia del color blanco de la serpiente, los significados positivos encontrados en las narraciones se combinan con los significados negativos que existen en la actualidad. En otro contexto interesante, la capacidad de la serpiente para moverse sin pies ni alas se considera representativa del espíritu que lo impregna todo. A la luz de todas estas citas, la expresión imaginaria en el cuento alemán hace que la serpiente blanca represente la sabiduría, la percepción de otros seres y el engaño. En el cuento llamado «Blancanieves» («Schneewittchen») es posible observar el color blanco con todos sus significados positivos. La pureza del blanco se muestra primero en el nombre del papel principal del cuento. La expresión tan blanca como la nieve también se usa para expresar la pureza y la inocencia en turco. Cuando se ve de manera superficial, esta expresión simbólica no se usa solamente por algo físico sino que también contiene dimensiones detrás de la apariencia.

Los colores y juicios que existen en la cultura están tan entrelazados y son compatibles con las imágenes, que el lector siente la importancia de los eventos de la vida con la ayuda de estos colores. Aunque los colores son mudos, se dan como medios de expresión que hablan en silencio. Si bien el cabello canoso a veces es un indicador de angustia, a veces aparece como un signo de madurez y algunas veces también se observa como un descriptor de honor y virtud.

Este color, que a veces es representado por un unicornio blanco, es el calificativo de la guerra interna contra los instintos inherentes a la naturaleza humana, especialmente el símbolo del animal blanco caracteriza a la muerte en la literatura europea. El cisne blanco, que es la representación de la elegancia y la belleza en el cuento llamado «El cisne dorado», simboliza la magia maligna.

Como muestra de lo anterior, este color tiene una estructura variable y capta una oscilación inestable, en referencia tanto a su significado negativo como a su significado positivo. La percepción de estos contrastes no puede limitarse a una determinada geografía o cultura.

En resumen, existe básicamente la similitud que no aparece directamente entre culturas y creencias y el resultado es que se manifiesta en el lugar y el tiempo necesarios.

El color amarillo adquiere su primer significado en los contextos de nuestra cultura con la influencia del chamanismo, como símbolo del centro del mundo. El Palacio Dorado de Ülgen, el dios de los dioses, y su trono dorado forman el centro del mundo. El color amarillo en todas las culturas entra en una reconciliación significativa con el color dorado, y en las epopeyas aparece en forma de oro de manera prominente.

En las epopeyas turcas, el amarillo no es tan común como el blanco, el negro o el rojo. La expresión utilizada suele ser la palabra *oro*. El color blanco y el amarillo juegan un papel muy importante como adjetivos en las expresiones divinas, algo presentado en amarillo se glorifica. Lo primero que nos viene a la mente cuando pensamos en oro hoy en día es quizá el «anillo de oro», el símbolo de la unión eterna de la vida de dos personas. La lealtad y la unión.

Vemos otra imagen como el arete o aro de oro, que en los fenómenos culturales se oculta bajo la expresión del color y se comparte con el lector. Cuando se examinan las fuentes, se descubre que los señores de los pueblos túrquicos, «Turcos Oguz», también llevaban aros en las orejas como señal de valentía.

Cuando se examina etimológicamente la palabra *gelb*, que se utiliza para expresar el color amarillo en alemán, se observa que deriva de la palabra *ghel*, de origen indoeuropeo. De hecho, este color se utilizó básicamente para expresar un tono amarillo verdoso. Y cuando se examinan los orígenes de los colores, se ve que no había distinción clara entre el amarillo y el verde hasta los romanos. Aunque se ha observado que el amarillo ha tenido un efecto hostil a lo largo de los siglos, también representa al Sol. Por un lado, el amarillo se considera el color de los excluidos; por otro, se considera el color de Dios.

El punto de vista del mundo cristiano sobre el amarillo tiene dos polos: el amarillo azafrán cálido era el símbolo de los creyentes, pero también representaba a los pecadores que cuestionaban las enseñanzas y las reglas de la Iglesia. Es posible observar el reflejo de esta creencia a lo largo de la Edad Media, ya que en ese momento se consideraba que el amarillo era el color del diablo. Según las supersticiones asentadas entre la gente, ninguna entidad se ha asociado con el color amarillo tanto como las brujas y los espíritus malignos. Cuando se examinan las tradiciones medievales, el hecho de que las prostitutas tengan que llevar un letrero amarillo puede mostrarse como

un ejemplo del significado negativo del color. Mientras que las esposas de los verdugos debían llevar un vestido amarillo durante una ejecución, el propio verdugo vestía de rojo.

El color amarillo revela su estrecha relación con el oro, en cierto sentido, su parentesco; en leyendas y cuentos las flores que florecen en Johannisnacht (la noche que conecta el día 22 con el 23 de junio) señalan la ubicación de tesoros subterráneos. Las flores amarillas pueden abrir el candado y mostrar el camino hacia el tesoro dorado. Como patrones encontrados en los cuentos, los tesoros también pueden aparecer ante el lector como granos de guisante que luego pueden convertirse en oro.

El oro se considera el color para alcanzar a Dios, especialmente en las pinturas religiosas de la fe cristiana. El brillo del oro, que le es inherente y se eleva por encima de todos los tonos de amarillo, es una manifestación de la luz eterna de Dios. El suelo dorado y el horizonte infinito que se encuentran en las pinturas impresas en la Biblia o los relieves y pinturas en las paredes y techos de las iglesias construidas en el período bizantino son indicadores de esto.

Cuando miramos los cuentos centroeuropeos, aunque el color amarillo no aparece como un color verdadero, lo encuentra el lector en forma de «manzana dorada» con su trasfondo religioso. La condición que la hija del rey desea que su cónyuge cumpla es traer una manzana del árbol de la vida. Como mencionamos anteriormente, esta manzana es la manzana dorada, que tiene un gran significado simbólico en la fe cristiana, y simboliza la eternidad. La pareja que comparte la manzana vive enamorada y feliz durante muchos años, basándonos en la felicidad que encierra el color amarillo. En este cuento, podemos observar otro encuentro con el «anillo de oro», que está relacionado con el amarillo y su diversidad de tonalidades ✱

TRADUCCIÓN DEL TURCO DE BEYZA FIRAT.

Haikús de colores

La paz del blanco.
De todos los colores,
color en paz.

✕

Verde el limón.
De sabor agridulce,
¡fruta y color!

✕

Azul profundo.
Esbozados en lienzo
la noche y el mar.

✕

A este rojo
le doy una mordida:
¡una sandía!

✕

El arcoíris:
una a otro persiguiéndose,
¡la lluvia y el sol!

✕

Por la ventana,
reflejos de luz ámbar:
pardea el día.

✕

Oscura noche.
Tu negrura se ahonda
en el silencio.

✕

Día de muertos.
Altas amarillos:
¡el cempasúchil!

✕

Tarde de lluvia.
Los verdes sicomoros
se ven tan grises.

✕

Cayendo una hoja,
la ciudad amanece
gris y café.



¿De qué color
el plumaje del loro
entre los frutos?



Luz que no es luz.
Brillante oscuridad.
¡Fosforescencia!



El girasol,
dulce flor amarilla
con bronceado.



La rosa es rosa;
la violeta, violeta:
nombre y color.



Salto polícromo

*No podría tomar tu pecho por almohada
ni cabría en los pastos que triscan tus ovejas.*

Reverbera mi hogar en el crepúsculo.

Yo dormiré en la mano que quiebra los relojes.

ROSARIO CASTELLANOS

Volverá/ tal vez nunca/ ese pasto
para reposar.

Lejos será tu pecho de mí,
en otro cielo más abundante,
con menos nubes torpes, pero igual grises.

Pasará mucho tiempo para que las promesas puedan
[ser de otro color,
mas eso no significa la disolución de los parques,
sólo de sus juegos más peligrosos.

Estaremos bien
aunque nuestros cuerpos no sucedan en la calle
por el momento.

Estrategia/víscera como decir al río que se deshaga
[de sus piedras.

La diferencia aquí es que el río ya conocía el verbo
[triscar
y nosotras,
la bolsa llena de sangre,
la mano amputada y tirada al baldío
reposaremos lejos.

Color, experiencia humana y cyborgismo

Valérie Bonnardel

*La abeja inventa la flor
y la flor inventa la abeja.*

FRANCIS HUXLEY¹

En su ensayo publicado en 1993 «La inscripción corporal de la mente: ciencia cognitiva y experiencia humana»,² el neurobiólogo chileno Francisco Varela y las estadounidenses Evan Thompson y Eleanor Rosch proponen una concepción de la cognición calificada como enactiva. Dependiendo de la enacción, la cognición surge de la codeterminación entre los organismos vivos, definidos como sistemas autónomos, autoorganizados y generadores de significado, y el entorno en el que se ubican.³ La enacción tiene lugar en un contexto no dualista e intenta reconciliar las oposiciones tradicionales (sujeto-objeto, cuerpo-mente, yo-otros, etcétera) abriendo un camino intermedio entre el «objetivismo». Los organismos vivos se mueven en un entorno predeterminado; la cognición consiste en extraer sus leyes y el «subjektivismo» donde, al contrario, el organismo vivo proyecta en el medio ambiente las regularidades de su propio funcionamiento.

1. Citado por Francisco Varela en *Monte Grande: What is life*, Franz Riechle, 2005.

2. *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine* fue publicado en 1993 por Éditions du Seuil; *La couleur des idées* es una traducción de *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* (MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, segunda edición revisada: 2016).

3. Para una discusión detallada del concepto de enacción, y más en general del pensamiento de Varela, cfr. «Missing the Woods for the Trees: Neglected Aspects of Francisco Varela's Work», en *Constructivist Foundations*, vol. 13, 2017.

(Vincennes, Francia, 1960). Como investigadora en neurociencias ha publicado numerosos artículos en revistas científicas. Trabaja en el Departamento de Psicología de la Universidad de Winchester.

Para ilustrar su concepción enactiva de la cognición, los autores eligen la visión coloreada. Esta elección se debe, por un lado, al hecho de que el color es en gran medida transdisciplinario; es materia de estudios en física, química, biología, psicología, antropología, neurociencias, inteligencia artificial, etcétera, pero forma parte también de los campos artísticos y de manera más general se le asocia a un gran número de actividades humanas. Además, el color tiene un significado inmediato en la experiencia humana en términos de percepción, cognición y emoción.

Sin embargo, dar cuenta de la experiencia del color sigue siendo problemático. El objetivismo, cuyo éxito podría medirse mediante la realización de sistemas artificiales dotados de visión coloreada, tropieza con el hecho de que *no existe una relación causal simple y unívoca entre la señal física (flujo luminoso) que alcanza el ojo y el color percibido*.

En otras palabras, el color percibido no puede predecirse a partir de las características físicas de la luz absorbida por nuestra retina. Este hecho se conoce desde hace mucho tiempo, y muchos fenómenos lo demuestran, como es el caso de la asimilación, donde el aspecto de los colores cambia en dirección del tono de los elementos vecinos, cuando son pequeños, mientras que en el caso de contraste simultáneo el espectro de los colores adyacentes a superficies coloreadas cambia en dirección opuesta a la tonalidad de dichas superficies.

En el caso de la asimilación de los colores, la apariencia cambia en la dirección del tono de los elementos vecinos. Si se yuxtaponen dos colores A y B, el complemento del color A se suma al del B y viceversa. Este fenómeno fue descrito en Francia por Michel Eugène Chevreul (1786-1889) en la ley del contraste simultáneo. En el caso del contraste de color, la apariencia cambia en la dirección del tono opuesto de los elementos de contraste.

En cuanto al subjetivismo, no consigue dar cuenta de aspectos universalmente compartidos de la visión coloreada, como su percepción categórica o sus preferencias. Desde los trabajos iniciales de Berlin y Kay en 1969,⁴ el origen exclusivamente cultural y arbitrario de los nombres de los colores y sus categorías ha sido cuestionado para integrar la existencia de restricciones universales que dan lugar a lo que los

4. B. Berlin y P. Kay, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, The University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1969.

autores han definido como *Basic Color Terms*. Asimismo, los estudios sobre la preferencia de los colores ponen de relieve tendencias universales (preferencia por colores fríos sobre colores cálidos) moduladas por factores culturales e idiosincrásicos.⁵

El enfoque enactivo de la visión coloreada reduce la tensión entre objetividad y subjetividad al considerar la cognición como «encarnada», es decir, el resultado de experiencias vueltas posibles por un cuerpo dotado de capacidades sensoriomotoras que se ejercen en un entorno físico, biológico, psicológico, social y cultural desde el cual la experiencia emerge (enacción) y donde percepción y acción son inseparables. Así, la calidad de la experiencia enactada de la apariencia coloreada resultará del acoplamiento estructural entre el organismo y su entorno, para el cual la intersubjetividad y el intercambio cultural de dicha experiencia son esenciales para extraer su significado.

Hoy, al posibilitar la implementación de capacidades sensoriales inéditas hasta la fecha, los recientes desarrollos tecnológicos ofrecen una reflexión sobre la naturaleza de los acoplamientos estructurales que se establecen a partir de la interacción entre el individuo dotado de una sensorialidad innovadora y, por tanto, disociada del entorno físico, biológico, social y cultural en el que está ubicado. Proponemos considerar en este contexto el ejemplo de un *cyborg* equipado con un sistema inicialmente diseñado para superar la falta de visión coloreada.

¿Qué es el *cyborgismo*?

El *cyborgismo*⁶ está relacionado, pero no se confunde, con los sistemas de sustitución sensorial destinados a reemplazar o modificar unas capacidades sensoriales naturales defectuosas, pero en el caso del *cyborg*, el órgano sensorial agregado es un órgano que no existe previamente en la especie.

Este caso ocurrió en un sujeto afectado desde su nacimiento por acromatopsia (ausencia total de visión de los colores). La visión de

5. V. Bonnardel, S. Beniwal, N. Dubey, M. Pande y D. Bimler, *Gender Difference in Color Preference Across Cultures: An Archetypal Pattern Modulated by a Female Cultural Stereotype. Color Research and Application*, 2017, DOI: 10.1002/col.22188.

6. *Cyborg*: proviene de la contracción de cibernética y organismo.

tal sujeto es en blanco y negro. Si bien la visión no presentaba mayor impedimento visual, en cambio la omnipresencia del color en el contexto social y cultural de comunicación volvió su ausencia problemática para el sujeto acromático. Ahora bien, la restauración de la visión coloreada en el acromata es biológicamente imposible.

La experiencia del color cyborg

1. El eyeborg

Para remediar esta condición, se desarrolló un sistema llamado *eye-borg*. El *eyeborg* es un dispositivo provisto de una antena implantada en la base del cráneo en la región occipital, en cuyo extremo se coloca una pequeña videocámara sensible a las ondas electromagnéticas.

Las ondas o frecuencias visuales se transforman en frecuencias sonoras que, transmitidas a través del cráneo, son percibidas por el oído interno como sonidos de diferente altura tonal. Las altas frecuencias visuales (cortas longitudes de onda) están asociadas con altas frecuencias sonoras y las bajas frecuencias visuales (largas longitudes de onda) están asociadas con frecuencias de sonido bajas.⁷

Al incluir infrarrojo y ultravioleta, el *eye-borg* es sensible a un espectro más amplio (350-750 nm) que el espectro visible humano (400-700 nm) y se encuentra dividido en 360 intervalos (es decir, aproximadamente 1 nm).⁸ La asociación entre frecuencias visuales y frecuencias sonoras requirió un aprendizaje de tres años. También existe una codificación de claridad y saturación, pero no se dan detalles sobre ese tema en el artículo de referencia científica.⁹ Cuando se implantó quirúrgicamente la antena en el cráneo, se agregó un implante adicional que permitía recibir las comunicaciones wifi telefónicas, las frecuencias visuales terrestres o las del espacio a través de satélites de la NASA.

7. Wikipedia: https://fr.wikipedia.org/wiki/Neil_Harbisson

Harbisson

8. En el caso del sistema tricromático humano, la discriminación de la longitud de onda no desciende por debajo de 2 nm. La curva de discriminación en la longitud de onda medida de 400 a 700 nm tiene sólo tres mínimos ubicados a 440, 490 y 590 nm. En cuanto al resto del espectro, la discriminación es mucho menos precisa.

9. A. Alfaro, A. Bernabeu, C. Agulló, J. Parra y

E. Fernández, *Hearing Colors: An Example of Brain Plasticity. Frontiers in Systems Neuroscience* 2015, DOI: 10.3389/fnsys.2015.00056

2. Modificación del cerebro *cyborg*

La transformación de las longitudes de onda (frecuencias visuales) en ondas auditivas no es una habilidad innata de los sistemas biológicos, y la primera cuestión que se plantea desde el punto de vista neurocientífico es el impacto del uso continuado del *eyeborg* sobre la estructura del cerebro. Dicha cuestión la planteó un equipo científico español utilizando técnicas de imagen cerebral.

La imagen por resonancia magnética funcional (IMRF) confirma que, en presencia de un punto de mira coloreado, gran parte del cerebro de los sujetos normales tricromatos¹⁰ está activo. Como era de esperar, la activación cerebral afecta gran parte de la corteza occipital (sitio del procesamiento de la información visual), pero también temporal (donde se activan el reconocimiento de las formas, la memoria, el lenguaje y el procesamiento de informaciones auditivas), parietal (lugar de procesamiento de la información somestésica —resultado de los sentidos del tacto—, del movimiento y de la información espacial) y prefrontal (funciones cognitivas y procesos de toma de decisiones). Esta misma estimulación en el *cyborg* provoca una respuesta en áreas limitadas y circunscritas de los lóbulos occipitales (en particular en las áreas visuales v1 y v2). Estas diferencias sugieren que la estimulación visual en el sujeto tricromato normal produce, además de la activación del córtex visual, la de las estructuras involucradas en el reconocimiento de las formas, en la memoria, el lenguaje y la toma de decisiones. Estas regiones del cerebro, no exclusivamente visuales y vinculadas a la información semántica, no se activan en el *cyborg*.

Por otro lado, la conexión entre los dos hemisferios cerebrales (*corpus callosum*) y la que une los centros visuales con los auditivos y los centros de decisión se incrementan en el *cyborg*.

10. En los seres humanos, la visión del color denominada «normal» o visión tricromática normal corresponde a la presencia de tres tipos de fotorreceptores retinianos situados a 440 nm, 530 nm y 560 nm para longitudes de onda cortas, medias y largas. Entre los europeos, alrededor del 8% de las personas (el 8% de los hombres y el 0.4% de las mujeres) heredan una deficiencia congénita ligada al cromosoma x y son daltónicas. Para una revisión completa del daltonismo, consulte el excelente libro de Philippe Lanthony, *Daltonisme et activités humaines*, publicado en 2005 por la editorial Maloine (París).

3. La visión colorida del cyborg en el mundo animal

Al aumentar la gama de frecuencias visuales a las que el cyborg es sensible y al convertir las ondas electromagnéticas en ondas sonoras, el eyeborg proporciona a su usuario habilidades sensoriales inauditas en los humanos. Esta nueva habilidad, conocida como sonocromatismo, es definida por el cyborg como «un sentido adicional que se relaciona con un color de manera objetiva e igual para todo el mundo». Como lo hemos descrito, el sonocromatismo se materializa mediante un nuevo órgano sensorial, «la antena», directamente inspirada en los insectos, y es parte integrante del cuerpo, pero también de la identidad del cyborg.

Si el mundo animal sirvió de inspiración para el órgano, ¿qué pasa con su función? ¿Existe alguna especie en el reino animal que haya desarrollado un sentido del color cercano al sonocromatismo?

11. J. Marshall y K. Arikawa, «Unconventional Colour Vision», en *Current Biology*, vol. 24, 2014.

Para contestar esta pregunta, consideremos la diversidad de los sistemas cromáticos considerados por los neuroetólogos Justin Marshall y Kentaro Arikawa,¹¹ en la que se distingue entre sistemas convencionales y atípicos.

a) Los sistemas convencionales tienen un número limitado de diferentes clases de receptores sensibles a las longitudes de onda: su número, forma y ubicación en el espectro electromagnético no son fortuitos sino que reflejan la historia de las relaciones entre el organismo y su entorno e informan al investigador sobre el tipo de visión coloreada. Por ejemplo, la extensión del espectro visible varía según algunas especies que son sensibles a los rayos ultravioletas (insectos, peces, pájaros, ratones). El número de clases de receptores también varía. Existen sistemas dicromáticos (dos clases de fotorreceptores) que se encuentran en la mayoría de los mamíferos; tricromáticos (tres clases de fotorreceptores), como es el caso de los primates e insectos, o también tetracromáticos (cuatro clases de fotorreceptores), que existen entre las aves, los reptiles y los peces de agua dulce.

Es importante señalar que estos sistemas están equipados con circuitos neuronales complejos que, al involucrar gran parte del cere-

bro, dan lugar a comportamientos elaborados como la categorización o la consistencia del color.¹²

b) Algunas especies (insectos, estomatópodos)

están equipadas con cinco o incluso diez o doce clases diferentes de receptores; éste es el caso en particular del camarón mantis (estomatópodo). Pues bien, según Marshall y Arikawa, más allá de cuatro clases de receptores, los sistemas cromáticos son probablemente sistemas atípicos y el camarón mantis, con doce tipos diferentes de fotorreceptores, es un ejemplo. En el camarón mantis no hay paso de codificación nerviosa adicional y sus capacidades de discriminación son muy reducidas. Las superficies coloreadas se identifican por los patrones de excitación que producen en los detectores. El camarón mantis podría tener una tabla de correspondencias que le permite responder a estos patrones con comportamientos estereotipados y específicos de su longitud de onda. La visión coloreada del camarón mantis estaría más cerca de los detectores de satélites que captan colores terrestres que de los sistemas convencionales.

12. La consistencia del color es la capacidad del sistema cromático humano para percibir colores desde superficies estables a pesar de cambios en la iluminación.

Con trescientos sesenta detectores y la ausencia de etapa adicional de codificación nerviosa del color, el sonocromatismo se parece más bien al sistema del camarón mantis con una resolución espectral, sin embargo, treinta veces mayor. A diferencia del camarón, la discriminación espectral del *cyborg* bien puede ser mucho mayor que la de los sistemas convencionales. Como las longitudes de onda se transforman inmediatamente en ondas auditivas, el rendimiento de la discriminación espectral se determina entonces por la capacidad del oído interno en discriminar frecuencias auditivas. La resolución tonal para la gama de frecuencia correspondiente a la escala sonocromática (350 a 700 Hz) es del orden de 0.2-0.3%, lo que permite una discriminación de aproximadamente 1 nm en la totalidad del espectro detectado por el *eyeborg*.

Para la octava de frecuencias auditivas en cuestión, admitiendo un umbral tonal de 0.2 a 0.3%, el umbral de discriminación espectral

corresponde a aproximadamente un nanómetro en todo el intervalo espectral, que es mucho mayor que las capacidades de discriminación de las longitudes de los sistemas de colores biológicos convencionales.

El principio del sonocromatismo es el de un espectrómetro que mide las distribuciones de energía espectral, a partir del cual se calcula la longitud de onda dominante y luego se asocia con una frecuencia tonal de acuerdo con la tabla de correspondencia.

4. Percepción y cognición del color *cyborg*

Además de estos extraordinarios resultados de discriminación espectral, el sonocromatismo también hace posible nombrar y categorizar colores a la manera del observador tricromato normal. Sólo estos comportamientos que dan fe de una visión coloreada convencional no son el resultado en el *cyborg* de una categorización basada en informaciones visuales, sino en el uso de una tabla de correspondencia entre longitud de onda-frecuencia auditiva y el nombre del color espectral tal como es dado por el observador tricromato. En otras palabras, la experiencia fenomenológica del color es radicalmente diferente de lo que puede imaginarse el observador tricromato normal. Respecto a los demás comportamientos de los sistemas convencionales, aunque no se mencionan de manera directa, el sonocromatismo probablemente no da lugar a los fenómenos perceptivos de contraste o de asimilación de los colores, ni al fenómeno de constancia de los colores.

5. Colores e intersubjetividad

En cuanto a los comportamientos que integran la intersubjetividad y el intercambio cultural, como las preferencias o el simbolismo de los colores, el sonocromatismo conduce a ciertas peculiaridades que sugieren la calidad de la experiencia sensible del *cyborg*. Como ya lo hemos mencionado, los estudios interculturales¹³

13. Bonnardel *et al.*, *op. cit.* | muestran que las preferencias de color tienen, al menos en parte, bases universalmente compartidas con una preferencia por los colores fríos (azul, verde) en comparación con los colores cálidos (marrón, caqui). Para dar cuenta de esta universalidad, algunos científicos postulan que las preferencias

de color están gobernadas por mecanismos fisiológicos,¹⁴ mientras que para el historiador son el resultado de una compleja construcción social.¹⁵ Sea como fuere en ambos casos, el origen de las preferencias se encuentra en una codeterminación entre el organismo y su entorno. En cuanto al *cyborg*, sus preferencias se desarrollan en relación con los sonidos a los que se asocian las longitudes de onda de la tabla de correspondencia; el color preferido del *cyborg* es el infrarrojo y la razón de esta preferencia es que esta longitud de onda está asociada con frecuencias auditivas bajas que producen un sonido agradable. Asimismo, la función simbólica de los colores, cuyo origen los arqueólogos datan en la época neandertal,¹⁶ y algunos otros aspectos universales,¹⁷ ha sido elaborada sobre un complejo sistema de puesta en relación de colores (significantes) con los objetos, eventos o acciones (referentes) o incluso los conceptos, intenciones o connotaciones (significados). Para el *cyborg*, esta puesta en relación se basa en la correspondencia frecuencia visual/frecuencia auditiva de la escala sonocromática, y produce, por ejemplo, una asociación entre la bocina del taxi y los limones de la especie lima, basada, aquí también, en la tabla de correspondencias. Estas asociaciones son perfectamente arbitrarias y sin fundamentos ecológicos o culturales.

En conclusión, con una sensibilidad a los rayos ultravioletas e infrarrojos, el sonocromatismo aumenta el grado de sensibilidad espectral, como es el caso de algunas especies animales, y cuenta con un número de detectores que supera con creces el conocido en el reino animal. El principio de sonocromatismo basado en la asociación de frecuencias visuales con frecuencias auditivas evoca la sinestesia, pero en el caso de la sinestesia, la visión coloreada está presente y el acoplamiento es realmente el de dos modalidades sensoriales: «color y sonido», y

14. A. Hurlbert y Y. Ling, «Biological Component in Sex Difference in Color Preference», en *Current Biology*, 17, 2008.

15. M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, París, 2006.

16. D. L. Hoffmann, D. E. Angelucci, V. Villaverde, J. Zapata y J. Zilhão, «Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals 115,000 Years Ago», en *Science Advances*, 4:1-6, 2018.

17. V. Bonnardel, N. Dubey, S. Beniwal, P. Mayukhini y C. Davies, «Colour Associations in a Young Adult Indian Population», *New Perspectives on Colour*, 1-4, abril de 2014, AISB-50, Goldsmiths, Londres.

no «longitudes de onda y frecuencias auditivas». El ecocromatismo permite oír las longitudes de ondas y produce un aparato sensorial simplificado que recuerda el funcionamiento de un espectrómetro. Este dispositivo sensorial inédito genera reacciones comportamentales, cognitivas y emocionales; el *cyborg* asocia la longitud de onda con las frecuencias auditivas y reacciona cognitiva y emocionalmente a la señal de sonido. El ecocromatismo le permite desarrollar una producción artística que puede comunicar a un público, pero esta facultad sensorial queda muy alejada de la apariencia coloreada tal como existe en la especie humana y que ha evolucionado en codeterminación con su entorno. En particular, el sonocromatismo no es el resultado de un acoplamiento estructural durante el desarrollado de la especie y del individuo, y no puede restaurar, como era la intención inicial, una comunicación interindividual basada en una experiencia enactada del color que involucra los procesos neurofisiológicos en relación con el ambiente. Por otro lado, al utilizar una dimensión física del entorno natural (longitud de onda), el sonocromatismo introduce un acoplamiento estructural en su usuario que conduce a una transformación permanente del modo de interacción neuronal, a su vez modificado por los comportamiento motores, cognitivos y emocionales que despierta, dando así lugar a la enacción de una experiencia singular que no puede encontrar su significado en la intersubjetividad y el intercambio cultural ■

VINCENNES, FRANCIA, 4 DE JULIO DE 2021.

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS DE FRANÇOIS-MICHEL DURAZZO.



Los colores inauditos

Rafael Toriz

Hace demasiado tiempo que dudo con fundamento de mi propia percepción. Lo que al principio nació como una inquietud peregrina, fue transformándose de a poco en una duda metódica hasta devenir una certeza existencial que me ha llevado, en un ejercicio fenomenológico, a dudar no sólo de la duda misma, sino incluso de mi capacidad de aprehender, asimilar, comprender y representar el mundo, toda vez que, como sostuvo Descartes —y mejor que él aun Pablo Leminski en su maravillosa novela/galaxia *Catatau*, donde colocó al filósofo francés frente la voluptuosidad de la naturaleza brasileña, previa pipa de *maconha*—, los sentidos siempre nos pervierten, pero sobre todo nos engañan.

Fue partiendo de esa incertidumbre, aunada a una curiosidad sigilosa, que me fui acercando a formas nuevas de experimentación de la conciencia, poniendo en perspectiva (parecido a la manera en que se despeja una ecuación) la información provista por el mundo a través de los sentidos: hace tiempo que estoy cierto de que el llamado mundo humano es menos la proyección ficcional de un homínido superior aferrado al ancla del lenguaje y más el espectro de las tonalidades de la luz que registra la retina de la especie.

Todo esto más o menos lo ignoraba aquella noche en que me llevaron a una vieja casona en Coatepec, donde habría una suerte de ceremonia alrededor de un extracto trabajado a partir de la raíz de tepozcohuite (*Mimosa tenuiflora*, la planta que en Brasil conocen como jurema) y que se manipula y cocina para obtener dimetiltriptamina (DMT) en forma de cristal. Dicha ceremonia sería comandada por el

(Xalapa, 1983). Su libro más reciente es *La distorsión* (Literatura Random House, 2019).

hijo de Marcel Marceau, que en honor a la verdad era, más que parecido, idéntico a su padre sin los emplastos del maquillaje.

Tras unas palabras de bienvenida, y tras arrellanarme en unos cojines mohosos, fumé un par de caladas profundas de una hermosa pipa de cristal, tras las cuales mi primera sensación fue la certeza de morirme, sólo para dar paso a una calma extravagante en la que atisbé por primera vez (aunque sospecho que en realidad era la segunda) a esos extraños seres de colores inauditos, unos extraños y bidimensionales personajes conformados por imágenes caleidoscópicas sorprendentes, en tonos morados, cianes lúbricos, magentas intensísimos, negros brillantes y fucsias eléctricos combinados con una especie de tonalidades *aquas* de perfecta simetría, menos como un diseño prototípicamente piscodélico y más como seres informáticos de irreprochable elegancia: se trataba de una especie de robotitos peludos atentos y sonoros que obligaban a vivir mirándolos.

Nunca antes había visto semejantes colores en la naturaleza y sin embargo estaba seguro de que se trataba de tonalidades reconocibles porque de alguna manera eran parte de mi ecosistema psíquico: después de todo, la DMT es un constituyente natural del sistema nervioso central.

Fue caminando esa inquietud que me acerqué a los vastos arbustos perceptivos de las plantas mágicas, donde con el tiempo he visitado en algunas ocasiones al yagé, que me ha prodigado conspicuas visiones de la lagarta, es decir, variantes zoomórficas de boas gigantescas, extraños reptiles sexuantes, ofidios centellantes y emplumados, así como toda suerte de animales cósmicos que semejan deidades sobre fondos vagamente vegetales, pero esplendentes. Por ello he aprendido que, en realidad, no sabemos absolutamente nada de los colores, o, mejor dicho, nuestra paleta cotidiana es un abanico infinitamente reducido, puesto que los colores inauditos demuestran siempre la existencia de un multiverso vasto y complejo que el lenguaje verbal no alcanza siquiera a imaginar. A su manera discreta, esos colores suelen manifestarse en la realidad de todos los días, colándose e inmiscuyéndose en ciertas percepciones cotidianas, casi siempre en el orden de lo imaginario, por lo que, de una manera ínfima, pueden llegar a ser parecidos a los materiales diurnos con los que suele trabajar la literatura; o al menos algo en ese tenor expresaba el argentino José Bianco: «La literatura se ocupa de un acontecer imaginario que está integrado por elementos de la realidad, único material

que dispone para sus creaciones. Por eso la imaginación, que descifra e interpreta el enigma de la realidad, deberá mostrarse muy atenta a ella. El novelista, el cuentista, es un destinado, un consagrado a la atención. Esta actitud paciente, receptiva, le permitirá moverse con soltura en el acontecer imaginario».

Y es que, en el fondo, el color, como todo aquello que nace del ojo y se transforma en el cerebro, construye una imagen que amuebla la conciencia, o para decirlo de nuevo con Bianco, «la realidad, a la que llamamos así porque algún nombre hay que darle, admite pasar a segundo plano para que conozcamos mejor a quien se dispone a trabajar con ella, a elaborarla estéticamente, y el escritor se permite no verla para verla con los ojos del alma y rehuir las imágenes convencionales que pudieran desorientarlo. En esos momentos, privilegiados momentos de éxtasis, quisiera superar el mundo de las apariencias, extraer la cosa en sí del océano hirviente de las cosas, alcanzar la verdad»... ¡Qué verdad ni qué ocho cuartos! Lo que yo necesitaba aquella noche era alcanzar el filón concreto del mundo para sostenerme ante el abismo cósmico de las percepciones, que me hacía revolcarme como una salamandra en el fuego primigenio, atravesando todos los círculos del infierno, porque

estas serpientes enormes están allá, tengo mis ojos cerrados y veo un mundo espectacular de luces brillantes, y en medio de pensamientos enredados las serpientes comienzan a hablarme sin palabras. Me explican que yo soy sólo ser humano. Siento mi espíritu quebrarse y en la grieta veo la arrogancia sin fondo de mis presupuestos. Es profundamente verdadero que yo soy sólo un ser humano y que la mayor parte del tiempo tengo la sensación de comprenderlo todo, mientras que aquí me encuentro en una realidad más poderosa que no comprendo de manera alguna y que incluso, en mi arrogancia, ni sospechaba que existiese.¹

1. Jeremy Narby, *La serpiente cósmica. El ADN y los orígenes del saber*, Apus Graph Ediciones, Lima, 2012.

Fue sorpresivo percatarme de que en realidad era yo el ser mirado, puesto que fue durante el viaje del otro y sus especulaciones que pude darme cuenta del color exacto que se expresa en el fondo de la noche: un verde intenso, casi fluorescente —a la manera de un mar tornasolado en ardentía— que revela las nervaduras encendidas de una hoja, ese sostén del universo a través del cual contemplo el universo desde la palma de mi mano ✱

De El infinitivo del azul

Claudine Helft

Cuestión de Azul. Cuestión de Libertad.
 La idea siempre igual, la respuesta,
 siempre idéntica.
 Cuestión de navegar sin timón
 por una esperanza demasiado grande, un mar demasiado ancho.
 Anclar, imposible; en tierra
 el portón permanece cerrado. Llegada cierta.
 Destino oscuro, los pensamientos reman en lo abrasivo.
 Abrir las velas, y ceñir el viento.
 No hay como el silencio para saludar los horizontes absolutos.
 No hay como el hombre para creer
 en su prisión.



De *L'infinitif du bleu*

Question de Bleu. Question de Liberté. / L'idée toujours semblable, la réponse,
 / toujours la même. / Question de naviguer sans gouvernail / sur un espoir trop
 grand, une mer trop vaste. / Jeter l'ancre, impossible ; à terre / le portail reste
 fermé. Arrivée certaine. / Destination obscure, les pensées galèrent sur l'abra-
 sif. / Ouvrir les voiles, et voir le vent venir. / Il n'est que le silence pour saluer
 les horizons absolus. / Il n'est que l'homme pour croire / à sa prison.

(Francia, 1942). Entre sus libros más recientes está *Un ciel au bord du ravin*, seguido de *Prose*
 (Éd. Obsidiane / Le Manteau & La Lyre, 2019). Estos poemas están tomados de *L'infinitif du bleu*
 (Éditions de l'Âge d'Homme, 1992).

Aprender el desgaste de las losas
 por el color del blanco;
 del espacio entre las piedras
 tomar la medida
 como la del tiempo
 entre silencio y plegaria.

✘

La tierra era roja.
 Habría que haber callado
 la sangre y la herida,
 pero la tierra era roja
 y seguía sangrando.
 Habría que haber olvidado el cielo,
 y no ver más que el azul,
 pero el azul era el del cielo
 y el error ejemplar.

✘

✘

Apprendre l'usure des dalles / à la couleur du blanc ; / de l'espace entre les
 pierres / prendre la mesure / comme celle du temps / entre le silence et la
 prière.

✘

La terre était rouge. / Il aurait fallu taire / le sang et la plaie, / mais la terre était
 rouge / et la terre saignait encore. / Il aurait fallu oublier le ciel, / et ne plus
 voir que le bleu, / mais le bleu était celui du ciel / et l'erreur exemplaire.

De ella decías que estaba cerca de la muerte.
 Decías que era fuerte como el mar,
 y decías que el mar no es de nadie.
 Decías que eran sombrías sus velas.
 «Yo navego en solitario».

Decías:
 «Llevemos el tiempo a otra morada,
 allí plantarás tus cantos de sol; hablaremos
 bajo los naranjos de flores febriles de este azul,
 más azul aún que el azul,
 de incierta eternidad.

Yo navego en solitario».

Decías:
 «para mí es una extraña, yo navego en solitario».
 Decías: que el amor ancla en la libertad,
 y que la vida no tiene puerto.

Yo he visto en un mar muerto
 a una mujer altiva conducir una nave triste a la guerra.

VERSIONES DEL FRANCÉS DE INÉS INTROCASO.

✖

Tu la disais proche de la mort. / Tu la disais forte comme la mer, / et tu disais
 que la mer n'appartient à personne. / Tu disais sombres ses voiles. / « Je vogue
 en solitaire ». // Tu disais : / « Portons le temps dans une autre demeure, / Tu y
 planteras tes chants de soleil ; nous parlerons / Sous les orangers aux fleurs fié-
 vreuses de ce bleu, / Plus bleu encore que le bleu, / d'un incertain éternel. // Je
 vogue en solitaire ». // Tu disais : / « elle m'est étrangère, je vogue en solitaire ».
 / Tu disais : que l'amour s'ancre à la liberté, / et que la vie n'a pas de port. //
 J'ai vu sur une mer morte / Une femme hautaine qui menait un navire triste à
 la guerre.



Un mapa entre las manchas de la vaca

(Breve disertación en blanco y negro)

*Landscape was never a subject matter,
it was a technique...*

CHARLES WRIGHT

Antes de ser el poema, esto era un paisaje muy claro.
Después de que la vaca consagrada pasara por aquí
con su hambre milenaria, desaparecieron las montañas, el cielo,
[la hierba,

y dejó a su paso un mapa bicolor
en el que probablemente no encontraremos ningún camino.
Será mejor rendirle tributo
a esa vaca que ha muerto de hambre por el tiempo
con un funeral lleno de rosas blancas y petunias negras,
lleno de cerveza oscura, manteles claros,
en un funeral donde caerán relámpagos de mármol contra
[la tierra.

Discursos estúpidamente santificados serán dichos
y hablarán de mapas y pieles prohibidas.
Vestiremos trajes negros y camisas blancas
mientras tres cuervos velan nuestra noche
navegando muy tranquilos una nube.

Las vacas sagradas no merecen colores.
Lo que era un poema es ahora un mapa
sobre las manchas versadas de una vaca ausente.

Diego Espíritu

por qué es oscura la sangre

el cuerpo duele y las palabras dicen
exactamente lo que no quiero
: no todo en la lengua es nuestro ni nos pertenece

por ejemplo
: quiero decir «rojo» sin que las rodillas me tiemblen
no puedo
el lenguaje es una cosa breve y yo una contradictoria

intento sortear la incongruencia
a expensas de la derrota que es toda escritura
clavo cuchillos al pecho y por un momento deja de llover sangre
(preguntar ¿quién eres tú?
es preguntar ¿dónde te duele?)

(Guadalajara, 1990). Autor de *La extraña incandescencia azul de los ácaros* (2021):
acarida.diegoespiritu.com

cuiden sus cuerpos decía mi madre, pero de vez en cuando le pasaba una navaja
para nacer en cada gota
: mirar de cerca el color que no debía verse

confundí una mano con la otra
: nadie me dijo que el mundo no gira
en dirección contraria a la muerte ni que las nubes son lagartijas
cargadas con un montón de gemas, piedras marinas, estalactitas
—a Saussure poco le importa si en doce tonos se parte el temperamento —:
entre más subas el cielo
todo se vuelve completamente negro;

trepé árboles y mi madre decía *por favor, no te sueltes*
igual tropecé sobre mi brazo y de pronto me convertí en algo tan endeble:
entendí lo frágil que pueden ser los colores, pues ahí
donde el llanto —o lo que sea— se lleva los soles que aparecen al parpadeo,
no hay ya sonido alguno ¿para qué, entonces, gritar mi nombre?

y yo no sé dónde buscan los huérfanos a sus madres
 o si miran desde las mismas ventanas los mismos árboles
 o si quieren salvar al mundo con superpoderes
 pero me pregunto si sólo en la distancia podemos nombrar ciertas cosas
 —qué cansado es decirle al mundo *¡despierta eres mundo!* —
 porque el oro por más amarillento que sea no deja de ser
 una mancha tras los ojos del ciego

el tiempo es este ahora
 : el ritmo que dictan las cosas artificiales
 intento mostrar mi cara sin revelar un rostro ajeno
 —ya los nervios se encargarán de enraizar a las macetas mi esqueleto—
 las heridas nunca se reparan o se reparan de a poco
 cómo duele no saber dónde poner las manos: ¿qué dentro del cuerpo soy
 que no sea el cuerpo mismo?

y si puedo señalar algún orificio entre las palabras y las cosas
es porque ahora pienso el daño que puede ocasionar el lenguaje
—no pienso tanto— veo, el daño que puedo ocasionar con mi lenguaje
y veo mi sangre
tan espesa y tan roja,
pero ¿no es siempre así el dolor ajeno?
saber quién soy
es saber qué parte de mí duele

Teoría personal de los colores

Laura Sofía Rivero

Pintar las cocinas de naranja para que transmitan calidez. Usar el rojo en marcas de impacto, agresivas y desafiantes. Azul para la serenidad, lógica y reflexión. Las mujeres que de amarillo se visten, en su belleza confían. Cuando la gente afirma lo que expresa un color como si ese significado fuese una ley, me pregunto qué tanto de convención, de verdad científica y de superstición personal hay en esas descripciones. Si el color es una experiencia que cambia de especie a especie (nosotros poseemos tres células decodificadoras, otros animales tienen menos y otros incluso captan la luz ultravioleta, que para nuestros ojos es un misterio), ¿por qué asumimos que los colores pueden transmitir sensaciones unívocas? En los catálogos cromáticos parece haber de todo menos luz.

Que los colores dependen de la percepción y el subjetivismo, que son casi un artificio, puede notarse en su doble traslación: del mundo físico a nuestro cerebro, de nuestro cerebro al lenguaje. Dice un afamado escritor que al traducir una serie de poemas del polaco al español se topó con un verso que aludía a los «ojos color aceituna» de una mujer. Mientras que los latinoamericanos pensaríamos en unas pupilas verdes y brillantes, en la mente de un polaco aparecerían unos ojos azabaches.

¿Cómo se ponen las cosas *color de hormiga*? Los hispanohablantes aventuran hipótesis diferentes: en algunas regiones se las imaginan rojas y agresivas, mientras que en otras las piensan negras

(Ciudad de México, 1993). Está por publicarse su libro *Dios tiene tripas: meditaciones sobre nuestros desechos* (FETA / FCE).

Pensamos en el color como sinécdoque
del presente: es vivacidad, la furia del instante,
la nitidez del hoy.

y oscuras, extendiendo las connotaciones funestas que se asocian a lo que sale mal. Si bien en México podemos referirnos al color *verde bandera* sin dar mayores explicaciones, ese adjetivo no aplica para todos los países por igual. Italia comparte el mismo sentido que nosotros le damos, pero ese tono en particular no es tan nombrado como el *verde lega* que alude a los colores del Lega Nord, el partido de ultraderecha que ha manchado para siempre la tonalidad del verde en el imaginario popular. La relación con los colores es fluctuante, cambia de cultura a cultura, de lengua a lengua, de región a región, de persona a persona.

Aun el diccionario, ese territorio de las palabras fósiles, deja ver la vivacidad de los colores en aquellas definiciones en las que el lenguaje admite su derrota y se rinde a los símiles, a las cosas, a la pureza básica del cosmos. ¿Qué lexicógrafo eligió los seres, reinos y fenómenos que ilustrarían el círculo cromático por su elementalidad y simpleza? Rojo es sangre o un tomate maduro, azul es cielo sin nubes y el mar en un día soleado, amarillo es el oro o la yema de un huevo, el marrón es cáscara de la castaña o el pelaje de la ardilla, blanco es nieve y es leche, negro es carbón o la oscuridad total.

Los colores nos fascinan porque son el ahora absoluto, la contundencia del instante. Aunque los sabemos meras interpretaciones de nuestra mente, nada nos parece real si no sucede a colores. Por eso nos complacen los ejercicios visuales que les devuelven el pigmento a aquellas fotos que conservamos en grises. En los colores hay un dominio del mundo, un *efecto de verdad*. He sabido que cuando la televisión todavía transmitía sus programas en escala de grises, en las ferias del hogar se vendían unas curiosas micas que se colocaban frente al vidrio de la pantalla: tenían franjas de distintos tonos cuyo fin era disfrazar el monocromatismo insípido. El que quiera azul celeste, que le cueste; la coloración era un lujo. Aquel sencillo invento poco aportaba al simulacro de realidad, pues no lograba hacer coincidir los tonos con cada encuadre, y una misma cara en distintas tomas podía verse azulada, bermeja o verde, pero bastaba en ese entonces para imaginar una vida

más allá de la representación. Dice mi padre que aún recuerda cuando siendo niño escuchaba a los mayores referirse a los «ojos güeros» de los actores, pues era imposible especificar qué tono preciso se escondía detrás del blanco y negro. Fue con la televisión a color que las pupilas comenzaron a ser azules, verdes o de café miel. Aún ahora resulta fácil datar ciertas etapas cinematográficas por su uso del Technicolor que bronceaba con un rosa inhumano la tez de las superestrellas.

Pensamos en el color como sinécdoque del presente: es vivacidad, la furia del instante, la nitidez del hoy. Color: juventud de unas mejillas sonrojadas. Color local: rasgos peculiares de una región vivaracha y pintoresca. Chistes de color: humor subido de tono, animado y atrevido. El color se nos dibuja perpetuamente lozano y dionisiaco, excita los sentidos, arde. Pero ese mismo vigor lo obliga a ser esencialmente temporal: hace de la realidad no una postal fija, sino un río cambiante. Bajo el efecto de la luz, hasta lo más perenne se nos muestra transitorio. Todo edificio, aunque estático y clavado en la tierra como ley, se vuelve inestable al contacto con los hechizos lumínicos. Las construcciones no pueden escapar al sol cáustico y extenuante del mediodía ni a la pesadumbre consumada del atardecer que obliga a vencer las sombras con la angustia de la electricidad. ¿No son nuestros hogares trampas y cuevas ajenas tan pronto se han hundido en la penumbra?

Esta verdad la conocieron de sobra los pinceles perspicaces de Monet que retrataron la catedral de Rouen en una serie donde la fachada se erige bajo diferentes estaciones y momentos del día. Más que un estudio lumínico, los cuadros parecen afirmar que ni los antiguos edificios góticos son eternos e inamovibles a pesar de haber resistido los arrebatos de diferentes edades. El templo emerge en cada pestañeo e inspección atenta de unos ojos nuevos. Nuestra mirada es un milagro irrepetible, eterna recién nacida. Fachada azul de niebla densa al empezar la mañana, fachada áurea y cálida de verano, fachada roja del caer la noche. La catedral de Monet se transforma como un moretón en la piel de la historia: pasa del rojo al morado, al azul negruzco, al verde, al amarillo, al pálido. Ningún instante dura lo suficiente, nadie puede aferrarse a su visión. El color, presente rotundo, también se asemeja a una tela desgastada que revela su edad, es el devenir: está fatalmente anudado al tiempo, a la volatilidad, al cambio continuo, lo que se agota. Dice Juan Eduardo Cirlot que los indios

zouní en su tributo anual de siete colores representan el tiempo con el matiz tornasolado, el máximo tono cambiante. Quizá por eso dominar el color nos reconforta, porque alienta nuestras fantasías sobre el dominio de la realidad, aunque éste sea apenas un efecto visual, un azar de los ojos.

Si tuviera la potestad de instituir una celebración mundial, elegiría inaugurar el Día Internacional de los Colores. Todos nos vestiríamos con el favorito, comeríamos alimentos que sólo tuviesen ese pigmento de manera natural, regalaríamos objetos a nuestros seres queridos con su tinte predilecto. Me encantaría saber quiénes aprecian el gris o el café que yo desdeño. Sería feliz llenándome de ese morado en tono púrpura que me produce gozo, un color complejo que el diccionario decidió definir no mediante comparaciones con el mundo, sino como un umbral entre el rojo y el azul. Me gusta su naturaleza liminar, su pie en dos regiones distintas, su vestigio de uva, su pasado imperial que ya no puede replicarse, pues la técnica y los moluscos que eran empleados en la manufactura fueron sopladados de la memoria de la Edad Media.

Me pregunto qué otros colores habrán desaparecido a lo largo del tiempo, qué tonos y texturas les han sido vedados a nuestros ojos. ¿Será que en el futuro habrá colores nacientes que ahora no podemos ni siquiera sospechar? ¿O los seres humanos de los próximos años, si es que acaso existe el porvenir, se sorprenderán de nuestro gusto grosero por tonos rechinantes que adornan la ropa deportiva de los gimnasios citadinos? Imagino que abro los ojos y mi entorno es, aunque el mismo, otro: colores intercambiados, el cielo café con nubes verdes, plátanos azules en el frutero, púrpuras ardillas que trepan por los árboles desde la planicie de una tierra rosa. Nada puede existir así, las palabras chocan mudas y torpes. No quiero que alguien amanezca en un mundo que ha perdido lo elemental. Color que es mudanza y cambio, color de lo que siempre ha resistido. La luz y la oscuridad de nuestra imaginación ensombrecen toda fantasía ■

Cuenta Stephen Shore que en 1973, luego de una exhibición en la Light Gallery de Nueva York, Paul Strand lo invitó a almorzar. Strand para entonces no sólo era uno de los fotógrafos más importantes del mundo sino también uno de los más veteranos, un octogenario cuyo nombre era inseparable de la historia misma de la fotografía, ese medio que hizo codearse con la pintura, la música y la literatura, limándole con ganas, a base de una mezcla de abstracción y neorrealismo, esa banalidad que carcome tan fácilmente a un arte cuya única exigencia es la capacidad motriz de apretar un botón.

Últimos días de Pie Town

Roberto Culebro

(Chilpancingo, 1989). Coordinó en 2012 el libro *Facciones: ensayos sobre Alfonso Reyes*, editado por la Universidad Veracruzana.

Shore, por otra parte, era un muchacho de veintiséis años que había abandonado la preparatoria para irse a pasar el rato en The Factory con Andy Warhol y quien apenas un año antes recorrió los Estados Unidos con una Rollei de 35 mm y una Mick-A-Matic, las cuales le sirvieron para registrar a color todo aquello que a sus ojos sintetizara la cultura norteamericana: huevos estrellados y vasos de leche, televisiones borrosas, cuadros, sillones, edificios, cabinas telefónicas, tiendas de conveniencia, baños y camas sucias, gente, ceniceros, postes de luz. Ésta va a ser entonces nuestra escena: de un lado, un flaco con Converse y peinado de almohadazo; por el otro, un tipo en boina negra cuya única concesión al mundo ha sido dejarse las patillas. Fue en ese almuerzo, dice Shore, con las mejores intenciones, como si quisiera ayudar a un joven medio perdido, que Strand declaró: Las emociones elevadas no pueden comunicarse a través del color. Tal vez, sigue Shore, él habría salido de ahí escandalizado si ésta no hubiese sido la opinión de casi todos en el mundo de la fotografía. Aquél era un arte en blanco y negro. El mismo Strand lo puso así ya desde 1917, haciendo gala de una contundencia heredada por las décadas sucesivas: color y fotografía no tienen nada que hacer juntos.

Esta reticencia al color, sin embargo, estaba lejos de ser una novedad. Como explica Manlio Brusatin: Todos los sabios dotados de talento filosófico han observado los colores con una mirada desconfiada porque encarnan las leyes de la mutación, de la no-verdad, de la seducción, lo imprevisto del fenómeno contrariante y del destino efímero. Al menos desde el siglo xv, cuando el arte pasa de representar mundos espirituales y se enfoca cada vez más en el registro y estudio de la naturaleza, es decir, del mundo visible, la línea y el color han padecido un antagonismo velado. Si el dibujo fue para los florentinos un elemento matemático y perspectivo, una herramienta para representar la realidad a través de las proporciones y la lógica, el color quedaba relegado a la serie B de lo sensual. Frágil, pasional e irreflexivo, era un emisario de todo aquello que la flema renacentista no gobernaba por completo; algo que no podía organizar de manera definitiva porque, si bien —como el lenguaje— el esquema cromático es una red transmisora de significados, éstos —también como en el lenguaje— son completamente arbitrarios. Por eso el juego medieval de establecer un sentido específico para cada color tuvo tanto éxito durante el Renacimiento.

Para San Antonino de Florencia, por ejemplo, el blanco significaba la pureza, el rojo la caridad, el amarillo la dignidad y el negro la modestia; mientras para Alberti cada tono poseía un vínculo con un elemento: rojo-fuego, azul-aire, verde-agua, gris-tierra. Hubo incluso códigos astrológicos: Leonello d'Este, marqués de Ferrara, consultaba a las estrellas para saber qué combinación de ropa debía usar cada día. Así, tanto entonces como ahora, nuestra única certeza es que no existen tratados de relaciones generalizadas y que si, por pura casualidad, tropezamos con uno, éste revelará más sobre quien lo hizo que sobre el significado condensado en cada tono. De ahí que preguntarle a alguien cuál es su color favorito sea todavía algo parecido al test de Rorschach. Sin embargo, pese a toda esta faramalla, los pintores tenían una ventaja: eran capaces de modular cada matiz, de combinarlo, diluirlo o cancelarlo. Fotografiar un mundo a color era, por otra parte, estar a merced no sólo de las cosas y la gente sino, de una manera mucho más enfática, de los accidentes del clima y de la hora, de la arquitectura y el diseño, de la pigmentación inopinada del mundo.

Al menos así lo entendieron muchos fotógrafos tras 1907, cuando los hermanos Lumière crean la primera placa de uso masivo para sacar imágenes a color: el autocromo, láminas translúcidas que se debían proyectar o ver a contraluz. Para una generación de fotógrafos educada en el control absoluto ofrecido por el blanco y negro —tanto a través de la lente como a la hora de imprimir—, la imagen pigmentada era una forma vil de servilismo, el encadenamiento a un realismo tosco y vulgar. Mientras todo el planeta se maravillaba al contemplar paisajes lejanos y familiares en el 4k de entonces, un gran número de fotógrafos consideraba de mal gusto que los árboles se vieran tan verdes y las caras estuviesen tan chapeadas. Acusándolo no sólo de recargado sino de «falso», el autocromo dividió las aguas fotográficas poniendo de un lado a quienes entendían que el color formaba parte del desarrollo natural de la imagen, y del otro, a quienes se replegaban tras las murallas de la monocromía al considerarla la única forma de alcanzar una verdad personal, honesta y trascendente. Así, lo que los Lumière le dieron a la imagen fue opciones y, con ellas, la oportunidad de definirse más allá de límites estrictamente tecnológicos. El mundo de la fotografía artística comenzó a tener una concepción clara de sí mismo y en ella no existía lugar para el color. Durante décadas, los fotógrafos

se convencieron del valor de su acromatismo: lo que originalmente fue una limitación técnica era en realidad la base de su independencia frente al mundo y, como resultado, dedujeron de esta restricción los rasgos que avalaban su pureza. Según lo entendían los cromóforos, el mundo tal como lo reconfiguraban sus cámaras obligaba a la realidad a ceñirse al corsé del blanco y negro y, sólo al hacerlo, a revelar algún tipo de secreto. Con ello, lo que era una limitación se entendió como la marca de una distancia: un fetiche al que se aferró obsesivamente ese recién llegado a la mesa de las artes como el rasgo que justificaba su presencia y lo separaba de los sacacaras insípidos, de los turistas vertiginosos y de los álbumes privados; aquello que diferenciaba al arte del mero documento, del testimonio.

Hace unos días, de visita en casa de mis padres, M. me ayudó a colocar sobre una mesa las fotografías familiares, separando aquéllas en las que aparecía yo. En la más temprana que pudimos encontrar me veía solo, con una camisa a rayas durazno y pantalón rojo, la cabeza apenas rebasando el borde de la cama y las manos alrededor de un Rafael de las *Tortugas Ninja*, al que parece que hago caminar. Quien tomó la fotografía lo hizo desde afuera del cuarto, con la puerta entrecerrada, y lo único que resalta más allá de los colores brillantes de mi ropa es el azul cielo de las paredes, interrumpido únicamente en el punto donde cuelga un póster de *El auto increíble*. M. me pregunta si recuerdo algo y, dentro de mi cabeza, sólo se desdobra el espacio celeste de la habitación. Un espacio atascado de luz. Helado. Todo lo demás no existe o está fuera de foco, pero lentamente empiezo a tener una sensación de aire, de pies y dedos fríos. Ignoro si ésta es una impresión real, atada a un recuerdo verdadero, o si es algo que el cerebro arma con imágenes y sensaciones diversas. M. entonces me cuenta que uno de sus primeros recuerdos es color amarillo: Estoy sentada, dice, con otro bebé en un sillón y todo está empañado por el resplandor intenso de su tapizado. Le pregunto si sabe quién es el otro bebé y me dice que no. Pero no es raro, agrega, que los primeros recuerdos estén asociados a un color. En *La lengua absuelta*, por ejemplo, dice, Canetti narra que la primera escena que logra rescatar de su memoria está bañada de rojo. De la nada se ve en brazos de una muchacha. Avanzan por un suelo rojo y luego por una escalera también roja. Frente a él, a la misma altura, se abre una puerta y aparece un hombre que se le acerca amistosa-

mente. Le dice: Enséñame la lengua. Canetti saca la lengua, él extrae de su bolsillo una navaja y se la acerca al rostro: Ahora te la vamos a cortar. Años después, sigue, se enteró de que la muchacha era la nana búlgara que lo cuidó durante unas vacaciones en Karlsbad. La chica se escapaba de tanto en tanto para ver a su novio, quien armaba este teatro con el objetivo de impedir que el niño los delatara. Aquello funcionó, dice, porque Canetti tardó diez años en atreverse a narrar esta escena a su familia. Cuando M. termina de contar esto y se concentra en barajar las fotos que encuentra en una caja, cierro los ojos y trato de reconstruir nuevamente la habitación. Sin embargo, algo distinto se abre al interior de mi cráneo. Veo un cubo completamente blanco en el que flota un punto azul. El cubo es la sala de mi bisabuelo, un lugar de paredes encaladas que reflejan con saña la luz drenada por el jardín; el punto, una aguja que perfora la esquina de su rostro, el grano nebuloso y brillante de su ojo de vidrio. Yo estoy sentado en el piso sobre la piel tiesa de un borrego. No muy lejos de ella descansa la punta de un bastón, cuyo otro extremo mi bisabuelo sostiene con dedos largos y desiguales, tan nudosos como la madera que tocan, y, sobre su cabeza, distingo el óvalo verdoso de una fotografía cubierta con un cristal grueso y convexo, por el que asoman los rostros de una pareja mayor. La fotografía debe de haber sido retocada, ya que, por encima del fondo aterciopelado, que le da a toda la imagen un tono esmeralda sucio, el retrato desprende ligeros tonos pastel. Le describo esta escena a mi papá, que está en la habitación de al lado viendo un episodio de *Resurrección Ertuğrul*, en Netflix. Es Papá Mingo y su esposa, dice, mis bisabuelos. Ambos están serios y miran a la cámara, separados por varios centímetros de color verde. A ella le cuelgan dos trenzas negras y él lleva el cabello a cepillo, ya ligeramente agrisado. Le pregunto si sabe qué hacían o a qué se dedicaban. Eran arrieros, curtidores o campesinos, dice. No había más.

Como escribe la historiadora Nathalie Boulouch en *El cielo era azul*.

Una historia de la fotografía en color, la Primera Guerra Mundial cambió para siempre nuestra percepción de las imágenes. Aunque los autocromos eran documentos más fieles a como se veían los acontecimientos, sus largos tiempos de exposición sólo permitían registrar escenas inmóviles, soldados y campos en su estado previo o posterior a la batalla. A ello se sumó además esa desconfianza congénita al color,

la sospecha de que algo en él siempre nos engaña. Como escribe Boulouch: Mientras que aporta un suplemento de información, suaviza la realidad dramática de la guerra, de la que el blanco y negro rinde cuenta con total acritud. En la casi ingravidez de los autocromos, los rostros y paisajes bélicos tenían un aire irreal, a cosa soñada, frívola, trucada. El blanco y negro se instaló de esta manera en nuestras retinas como un atajo directo hacia lo humano; un velo paradójicamente más realista porque nos muestra un mundo desadornado y sucinto, elemental: la luz y la oscuridad como polos de toda experiencia moral, religiosa o política. De este modo, la escala de grises pasó a ser sinónimo de una mirada ascética, seria. Al igual que los maestros florentinos con el dibujo, los fotógrafos a través de la monocromía reproducían no el mundo sino su esqueleto, una osamenta sobria y circunspecta. La foto era, entonces, un documento pero también algo más: una radiografía. Un ojo quirúrgico capaz de atravesar la frívola piel del mundo. Y sobre esta certeza se escribió la historia de la fotografía.

Pero, como todas las historias, ésta también tiene sus fábulas y giros. Uno de los más populares cuenta que el largo divorcio entre el blanco y negro y el color terminó el día de 1976 en que John Szarkowski —director de fotografía del MOMA y ensayista genial— le organizó una exposición a William Eggleston, quien desde 1965 había comenzado a experimentar con el Kodachrome. Entonces el dique de contención que separaba a ambos mundos colapsó. Sin embargo, si uno lee el libro de Boulouch entiende con claridad que, más que una ruptura drástica, aquello fue el resultado de un largo trabajo de erosión, el cual, el día del almuerzo de Shore y Strand, ya era indetenible. Para entonces —como ahora— no sólo el mundo seguía siendo a color; también lo eran casi todos los medios a través de los cuales éste se consumía: la televisión, el cine, las revistas. Estos mecanismos eran la prueba de que el uso masivo de toda técnica crea irremediabilmente una lengua vernácula y que dicha lengua (como hoy Instagram o Facebook) se filtra donde sea gracias a su molienda cotidiana de la experiencia. A esto se refiere precisamente Shore cuando asegura que, al trabajar en *American Surfaces*, su exposición de 1972, él buscaba imágenes equivalentes a la lengua *oral* de cara al más reglamentado lenguaje *escrito* de la fotografía, que se definía entre otras cosas por la gramática del blanco y negro. El color es, entonces, para Shore uno de los elementos de nuestra oralidad

visual, el cual asume y explota todas sus limitaciones: su carácter frágil, vulgar, banal, engañoso, emocional, irracional, elementos que sólo fue posible definir gracias a esa gran separación entre el Antiguo Testamento del blanco y negro y los Evangelios de la policromía, cuya palabra empezaron a esparcir por todo el mundo apóstoles, quienes año tras año reescribían su historia gracias a la aparición de santos inesperados. En gran medida, en esto radica el valor del libro de Boulouch: nos entrega un catálogo desconocido hasta hace apenas unas décadas. Gracias a él uno puede conocer las imágenes nocturnas de Léon Gimpel, paisajes urbanos que ya en 1913 están cargados de todo el *noir* ochentero de las películas de Ridley Scott y Michael Mann; los hermosos retratos de escritores y pintores de Gisèle Freund; o enterarse de que la Farm Security Administration (FSA) (que durante años financió la obra de pesos pesados como Walker Evans y Dorothea Lange, quienes definieron visualmente no sólo los años treinta sino todo lo que para nosotros siguen siendo hasta hoy los Estados Unidos) comisionó en 1940 a Russell Lee fotografías a color de los granjeros de Nuevo México, imágenes que durante años estuvieron arrumbadas en el fondo de un archivo.

Precisamente de esta serie forma parte *Homesteaders, Pie Town*, la cual aparece en el libro de Boulouch. En esta foto vemos a una pareja de granjeros de Nuevo México posar frente a la cámara. Él trae ese uniforme que ya conocemos por las imágenes de la Gran Depresión: la piel machacada por el sol, el sombrero deforme, la camisa de un deterioro y suciedad bíblicos. Si alguien nos trajera esa camisa y nos dijera que Moisés la usó al cruzar por el desierto, nosotros lo aceptaríamos sin dudar. Cada uno de sus pliegues está habitado por el trasiego, el trabajo inclemente y el cansancio. La foto muestra a la pareja de medio cuerpo y las manos de él no entran en el cuadro. Pero eso no importa. No necesitamos tenerlas delante de nosotros para saber que son exactamente iguales a las de Eloy, el recolector de algodón fotografiado por Dorothea Lang ese mismo año en Arizona, quien con una de ellas se cubre la mitad del rostro enseñando la palma abierta y con la otra agarra un poste de madera con menos vetas y cuarteaduras que su piel. Sin embargo Faro Caudill, como se llama el granjero de Nuevo México, no es lo más interesante de la imagen, sino Doris, su esposa, quien está parada junto a él. A ella, por el contrario, la vemos con los brazos cruzados sobre el vientre y la cabeza ligeramente levantada al sol, entrecerrando

los ojos. El viento le despeja su frente amplia y deslumbrante, tirándole hacia atrás el pelo rubio, el cual combina a la perfección con su vestido de minuciosos cuadros verdes y margaritas. Sobre él, como un huerto de varios niveles, encontramos más flores: un mandil enmarañado de pétalos amarillos, morados, azules y rosas. Pie Town, como su nombre lo indica, es un lugar famoso por sus pasteles y pays. Ellos animaron la raquítica economía del pueblo, luego de que la región, en pleno Dust Bowl, padeciera sequías inmisericordes durante los años treinta. Los pays se hicieron tan populares que cuando fue necesario registrar oficialmente el pueblo y las autoridades exigieron un nombre más serio, todo el mundo se negó. Hoy viven ahí alrededor de ciento ochenta personas, pero aun en sus mejores días la población llegó a tener sólo doscientos cincuenta habitantes. Cuando Lee —a quien comisionaron justamente para fotografiar la pobreza de la región— llegó a Pie Town, éste ya avanzaba nuevamente hacia el declive. No hay manera de saber si Doris se dedicaba abnegadamente a la fabricación de pays, pero, por la zona y la época, es seguro que llevaba una vida tan brutal como la de su marido. Viendo la foto, no sé si alguien podría afirmar que sonrío, pero me parece que tampoco hay amargura en esos labios a punto de despegarse. Incluso me atrevería a decir que se encuentra muy a gusto ahí, posando bajo el sol, el cual —sabe— no durará mucho tiempo porque detrás ya asoma una losa de nubes blancas y grises. Caigo entonces en la cuenta de que si Faro es una imagen común de la Depresión, a gente como Doris no la hemos visto nunca. Todo lo que en él es ocre en ella está repleto de color y, si se mira con cuidado, uno puede distinguir que sus manos tienen las uñas pintadas de rojo, como si esa modesta capa de pintura fuese un fragmento más del mensaje que también transmite su vestido: esa negativa a cederlo todo, por coquetería o vanidad si se quiere, al deslucimiento hostil de la miseria. Con esto no debe entenderse que la foto sea alegre. Las nubes espesas, la cerca de madera brusca y Faro, cuyo rostro está cubierto por la sombra, nos hablan de una vida cruel, una que no deja abierto ni siquiera un resquicio de cielo azul. Si alguien desea ver algo de color, debe buscarlo en otra parte y, en medio de las planicies estériles de Nuevo México, donde no hay ni siquiera un cine para olvidarlo todo con el rostro luminoso de Carole Lombard, esa otra parte sólo existe en lo más frívolo, lo más desechable, banal y ridículo, en eso que nada resuelve pero maquilla: los jardines sintéticos del estampado de una cortina, de un sillón, de un vestido; en el tono necio y encarnado de un barniz ■



Mariana Bernárdez

¿HABRÁ DE CESAR LA VASTEDAD?
¿se recogerán las aguas
de entre sus letras
en una sola claridad?

Tanto horizonte verde y azul
para terminar frente a un erial
que ahoga en su transparencia
la nitidez de lo baldío

y negar la raíz y la nube
la flor de un día
el manotazo que cerró la puerta
que apagó la vela y tapió la ventana
para que el dolor se mordiera la cola

dónde
de dónde este barullo
que esquiva el albor

de dónde este arder
esta ventolera
que se lleva
ese tanto verde y azul.

Las formas de habitar el espacio

Silvia Eugenia Castellero

En el libro *El mago de los colores*, de Arnold Lobel (Corimbo, Barcelona, 2004), la realidad no tiene colores, nadie los conoce porque aún no los imaginan. Todo es gris, blanco o negro. La vida entonces es aburrida y monótona, hasta que el mago hace experimentos y obtiene primero el azul, después el amarillo, luego el rojo, y al final mezcla unos con otros y logra todos los demás. Me pregunto qué sería de los seres humanos sin percibir el color, esa entidad a la que nunca hemos puesto en entredicho. La relación con los colores nos conecta con los juegos infantiles, los recuerdos y estados de ánimo. Los colores son entrañables y pensaríamos que permanentes, parte de la realidad física. No podríamos referenciar nuestra vida sin ellos.

No obstante, el color es un fenómeno subjetivo, siendo que la experiencia del color no es la misma entre los diferentes seres del reino animal. Incluso el tono de luz específico que llega a nuestros ojos depende de la fuente de luz y del objeto iluminado. Una impresión producida en nuestro ojo por ese tono del espectro cromático e interpretada por nuestros centros nerviosos en el cerebro. Los colores están contenidos en el espectro de la luz visible pero en distintas longitudes de onda; nuestra percepción puede captarlos por separado gracias a la confluencia de esas longitudes de onda y la frecuencia de las vibraciones de las radiaciones electromagnéticas (inversamente proporcionales), además de los materiales de las cosas. El color de una sustancia se genera por su absorción y reflexión de la luz y depende de las propie-

(Ciudad de México, 1963). Su libro más reciente es *En esa delgada separación* (Universidad Veracruzana, 2019).

El color es todo un advenimiento,
 difícil de comprender siendo que los colores viven
 nuestra intimidad y nuestra rutina. La nimiedad
 del transcurrir y los instantes grandiosos
 se acompañan de colores.

dades físicas del material, sus átomos y moléculas absorben la energía de la luz a ciertas frecuencias y reflejan el resto hacia nuestros ojos: es así como revela un color específico del espectro de la luz.

La luz es absorbida cuando logra impulsar a los electrones de un estado energético a otro; sólo las ondas luminosas de determinadas frecuencias tienen la energía adecuada para estimular las transiciones electrónicas que determinan el color. Un fenómeno que nos devela el compuesto multicolor del espectro de luz visible es la refracción. Como en el arcoíris. La dispersión de la luz ocurre cuando los rayos con diferentes frecuencias y por tanto de distintos colores, al atravesar entre medios transparentes de distinta densidad, se dispersan en diversos ángulos hacia nuestros ojos y sólo algunos de ellos son percibidos por nuestra mirada.

El color es todo un advenimiento, difícil de comprender siendo que los colores viven nuestra intimidad y nuestra rutina. La nimiedad del transcurrir y los instantes grandiosos se acompañan de colores. Utilizados por el ser humano desde tiempos inmemoriales, en las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira se usaron pigmentos obtenidos de la tierra. Los egipcios lograron una rica gama de colores; mediante la transformación química de los minerales, ellos son los primeros que utilizaron los procedimientos de la química para lograr colores tan sorprendentes como el llamado azul egipcio, con óxido de calcio, óxido de cobre y cuarzo. Sometido a una temperatura muy precisa, este material azul era opaco y quebradizo; no lograba ser un pigmento sino hasta ser macerado y pulverizado.

Los griegos trabajaron en sus decoraciones sobre todo los colores primarios: azul, rojo y amarillo. En Pompeya se usó una gama amplia de colores, apreciados actualmente en los frescos que se conservaron. Los ácidos minerales fuertes fueron descubiertos a principios de la Edad Media por los alquimistas árabes.

Cuando el imperio de Alejandro Magno descubrió en Oriente nuevos patrones estéticos y nuevos minerales, el colorido del arte ganó en belleza, como el cinabrio, resina roja extraída de ciertas plantas asiáticas y que en la Edad Media se llamó sangre de dragón, nombre cuyo origen fue plasmado por Plinio el Viejo: según el alquimista árabe Avicena, el dragón envuelve con su cola las patas del elefante, y el elefante se deja caer sobre él, entonces la sangre del dragón enrojece la tierra y toda la tierra tocada por su sangre se convierte en cinabrio: sangre de dragón. Según Phillipe Ball (*La invención del color*, Turner / FCE, 2001), lo más importante de este encuentro fue el contraste de la estética de brillantes matices de Persia y la India con la austeridad de los griegos. Esta influencia originó la hermosa riqueza del arte bizantino, que al ser llevado a Occidente con las cruzadas inspiraría un uso más atrevido del color entre los europeos.

Hay diversidad de colores que se han ido inventando a lo largo de la historia, gracias a los avances de la química. También existen historias de experimentos con los colores, así como obras de arte, por ejemplo las grandes catedrales medievales, con sus inmensos y coloridos vitrales. El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León —ocho siglos después de la construcción de la catedral de León (1205)— está construido con grandes paños de colores para hacer eco a los vitrales de la catedral; la intención es brindar al visitante «un espacio otro» del de su cotidianidad a través de ese complejo traslado por la serie de grandes vidrieras de colores, logrando establecer un nuevo espacio de vínculos y nudos para la interacción humana. En palabras de los arquitectos (Mansilla + Tuñón Arquitectos), «una estructura que se desarrolla a partir de un sistema abierto, formado por un tejido de cuadrados y rombos, que permite construir una geografía secreta de la memoria. Se trata de un proceso de activación o excitación de un fragmento de lo que nos envuelve, semejante a arrojar una piedra, o una palabra, o un recuerdo, sobre un estanque de perímetro accidentado, que recibe de forma inmediata las ondas directas, reflejándolas y deformándolas al interactuar con aquello que lo rodea. De este modo, el eco del mosaico romano arrojado sobre el lugar activa perímetros insospechados, y a la vez lógicos, iluminando de un modo distinto los campos cercanos labrados, siempre ordenados en su interior pero desordenados en su perímetro... Se establece así un sistema de comportamiento patrón local, que genera las relaciones elemento a elemento,

donde la coherencia del conjunto no viene dada por la división de una figura completa ni por los elementos que la componen, sino por la alianza que los relaciona. Las ondas rebotan aquí sobre el terreno de los campos matemáticos, bajo la sombra y el recuerdo de la mezquita de Córdoba... Quinientas vigas prefabricadas cierran unos espacios caracterizados por la repetición sistemática y la expresividad formal que aporta una luz cambiante... Los paramentos se revisten de colores, empeñados en erigirse en protagonistas de la Representación Pública; nos hablan de la vitalidad de la ropa tendida y las plantas que cuelgan desde los balcones de las plazas, de los niños asomados y curiosos... Su imagen proviene de la pixelización de un fragmento de las vidrieras de la Catedral de León» (MUSAC, Junta de Castilla y León, pp. 14-16).

Lo antiguo visto desde las pupilas modernas. Lo que vemos lo nombramos, pues las palabras evocan cosas, imágenes, hechos. Es así que los colores también han sido definidos, sus significados han ido variando a través de las distintas épocas. Antoine Furetière publicó su *Dictionnaire Universel* de manera póstuma en 1690, lo que le valió la expulsión de la Academia Francesa en 1685, todavía en vida y únicamente por la noticia de que lo iba a publicar. Cécile Wajsbrot, quien presenta y selecciona algunos textos bajo el título *Les Couleurs* (Zulma, Cadeilhan, Francia, 1997), comenta que a finales del siglo XVII existía el oficio de quienes, con la sabiduría del color, ofrecían colores al mundo: los tintoreros. Las tinturas servían de valor y de medida. Como definición de *color*, se lee en el *Diccionario* de Furetière, «se dice de la disposición de la tintura, del rostro y de la carne. Las gentes que se portan bien tienen el color carmesí, tienen mucho color. Los españoles son de color olivo. Las jóvenes comunes son color plomo. Aquellas que están enamoradas poseen colores pálidos. Cuando aparece la gangrena, se vuelve la piel color lívido. Se dice también de las alteraciones que se hacen en el rostro por los movimientos interiores del alma. Un verdadero reproche hecho a un hombre, lo hace cambiar de color, se sonroja de vergüenza, palidece de cólera. El color le ha subido a la cara, por decir, se ha enrojecido»; *color* en plural «se dice también de los encargos que cada quien hacía para distinguirse de los otros y para demostrar alguna pasión o misterio» (pp. 28-29).

El libro está dividido en seis secciones: primero la definición de todos los colores, luego «Flores, frutos y plantas», en donde se define el origen natural de los mismos; después «Pigmentos»; la sección

«Metales, minerales y piedras preciosas» trata sobre el origen mineral de los colores. Hay una parte titulada «Blasón», sobre los colores y la simbología de los escudos de cada estirpe. Y al final una sección llamada «Carrusel», que trata del color del pelo de los corceles.

En ese entonces la medida de las cosas tenía otros parámetros muy diferentes, con respecto a la manera de conseguirlas, a la distancia, por ejemplo, de transportar en caballo las materias primas. Cada color reflejaba en su historia y simbología la raíz de su procedencia. Esto se manifestó en la costumbre de los caballeros que en los torneos, cubierta la cara con armaduras, no se distinguían sino por su ropa, plumas y adornos de distintos colores, que generalmente eran tonos caros a sus amantes, en señal de su pasión por ellas. Y toda la cuadrilla tenía que llevar esos colores. De ahí la importancia de los caballos y sus matices. De esa costumbre viene el origen de los escudos o blasones de colores, que fue derivando en la heráldica con sus diversos significados y símbolos. De ahí proviene también la concepción del azul como el color del rey.

El color, ese elemento tan cotidiano y enigmático, podría definirse —tomando prestadas algunas palabras de Calasso— como una fluidez que envuelve todo aquello que circula entre el cielo y la tierra. Gracias a los colores se ha podido ir tejiendo, a lo largo de la historia de la sensibilidad, diversas ficciones que están presentes en el tejido del mundo, en este sitio donde los reflejos son más numerosos que las cosas mismas y donde se logra una fluidez trascendental en la forma de habitar el espacio ■

La peste rosa

Un ensayo viral

César Bringas

L

Toda línea es frontera. Todo cuerpo es frontera.

A lo lejos se oye un ruido de máquinas modernas no se sabe si también son trompetas a la orilla de una muralla en una ciudad llamada Jericó.

Se extiende, libre de colores y cartografías, en una era que se decía libre de enfermedades
una enfermedad.

Estudios sugieren que el virus apareció, endémico, en África central alrededor de 1930 (Gordon, 2000/2006), pero en la década de los sesenta atravesó las fronteras, ayudado por la migración, las brigadas humanitarias en las regiones más abandonadas, el narcotráfico y las invasiones militares en la zona, distribuido en casos aislados y esquivando así la vigilancia médica, pero penetrando en el primer mundo en la década de los setenta en algo que se llamó primero la neumonía *junkie*, ya que afectaba grupos de heroinómanos en Nueva York, hasta su terrible presentación en la sociedad internacional a mediados de los ochenta (Epstein, 1995); la llamaron después la peste rosa o el cáncer rosa, pues afectaba principalmente a hombres homosexuales y a prostitutas transexuales/transgénero.

Libre de cartografías el virus se expandió como algo nunca antes visto
 por las grandes capitales de Babel, el imperio se cimbró.

Alguien lo comparó con las plagas bíblicas, intentando metaforizarlo a manera de contención y utilizarlo, algunas veces con efecto moralizante y de saneamiento social, otras para reivindicarlo, volviéndolo subversivo.

2. Explosión, 1985

Por eso la palidez de aquellos días, acariciando enfermedades como mascotas tímidas, retirando la mano antes que muerdan.

Se secaban las raíces del árbol en el pecho.

Los ojos de gato del vecino. Un *corpus* llamado— alguien en llamas.

El vecino joven mirando por la ventana,

anunciándose rey y señor de la noche, lustrando su pelo de gato del
 [monte,

retirando la mano antes que muerda.

¿Puedes oírlo invadir?

Caballo de Troya,

piedra sobre piedra en un *corpus* llamado— alguien en llamas grita.

3. La peste rosa (Origen 1)

El escenario es la selva, cualquier selva de África.

El causante es un hombre. Cazador.

En el escenario de la selva el hipotético cazador asecha, su ferocidad va
delante, su hambre va detrás. En el medio: sus dientes, cuervos negros,
el olor picante de la cerveza, el cigarro, la furia y la vejez, lento

busca la carne de un simio. Cruza una línea.

Toda línea es frontera / acabamos de atravesar una.

Herido por un simio infectado el cazador ignora que anida en su pecho la rosa: peste que se extiende por su piel. Adentro, por un minuto se queda callado el cuerpo, expectante, no sabe qué hacer.

Después del hipotético cazador, que no muere con tanta rapidez, mueren 50 millones en menos de veinte años.

4.

Un marinero que se fue a la mar y mar y mar

regresó infectado a Mánchester,

contagió a una desconocida cantidad de gente

y murió

salvaje como un dios antiguo.

5.

Ésta es la verdad de la peste rosa:

La sangre y el cuerpo, las calles y su acertijo, que duran como canción
[pop

tiemblan tiemblan te ciñes al mástil del barco que es su cuerpo

que va a la deriva en el mar que es el morir

y después: la verdad de la peste rosa: la sangre y el cuerpo
[se alzan contra sí.

6. La peste rosa (Origen 2)

Que la hipótesis del segundo origen surgió como artículo en una revista de rock, nada expresa mejor la rebelión que morir solo, aglutinado de la sangre en el pecho. La sangre se vuelve un paciente arrinconado con el temor a morir solo para expresar, así, toda la rebeldía del rock.

Que el periodista Tom Curtis publicó un ensayo titulado «El origen del sida» en la revista *Rolling Stone* (19 de marzo de 1992, p. 54). Que el sida pudo originarse, no de una transferencia natural, sino a partir de la experimentación de una vacuna contra la poliomielitis, de tipo CHAT, llevada a cabo entre 1957 y 1960 en África Central

(Burundi, Ruanda y Zaire)

por Hilary Koprowsky y otros investigadores del Instituto Wistar, de Filadelfia. Dijo Curtis en su ensayo. Que la comunidad científica lo desmintió (revista *Science* 257: 1024) y levantó una demanda contra *Rolling Stone* haciendo que se retractaran (*Rolling Stone*, «Origin of AIDS update», 9 de diciembre de 1993, p. 39). Que sin embargo el bulo se echó a correr y de boca en boca el rumor se esparció.

7.

En los ochenta en México

se comenzó a usar el insulto: *sidral*

para referirse a homosexuales con sida, de manera despectiva.

Ha comenzado a caer en desuso, por suerte.

8.

El mundo fue uno y el mundo fue otro

después del SIDA.

Fue la primera pandemia de la era de la globalización,

democratizadora de la muerte

conectó a la gente y al miedo mucho antes que internet.

Se prende el color

Verónica Grossi

I.

Se prende el color en la corola
 como mariposa en vuelo
 un instante
 desvanece
 en la mirada acuosa
 marejada
 diluvio por el iris
 arco-iris
 la pupila se derrama
 apabullada
 abre su lente
 hacia la luz
 en las tinieblas del naufragio
 los cobaltos y azules son otro océano
 se traspasa por la puerta subterránea
 al sueño
 tambaleante solar
 los tintes avivan los confines
 en la hora exacta
 es difícil evocar
 su altisonancia
 aun cuando volvemos
 se imprime en los sentidos

(Guadalajara, 1963). Autora de *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* (Ed. Iberoamericana / Vervuert, 2007).



el resplandor
 todo se va aclarando
 cada objeto cobra cuerpo
 en la red del ojo
 sin tocarlos
 seres, objetos, sustancias, formas
 cambiando visos
 por su fulgor o negrura
 grises, apagados ocres, marrones,
 malvas y purpúreos con gama de fragancias
 se adentran en la tierra para encontrar calor
 arcilla húmeda, ambarina, ferruginosa
 después del hielo
 despuntan
 verdes tiernos
 gradaciones
 germinaciones, tejidos de frondas
 del verde salvia al esmeralda.

II.

Desde el encierro
 el cristalino
 transforma tonos
 más tenues o lejanos
 intentar aprehender
 sobre un lienzo
 con vacilante mano
 translúcidas tinturas
 la exuberancia de esa gama irrepetible.

III.

Ceguera por el deslumbramiento
 dormir para ver en la pantalla interior de los párpados
 imágenes creadas a partir de lo que hemos vivido en el día
 pigmentos incendiados cada segundo del atardecer
 sin reproducir ni siquiera en la fotografía
 una aproximación
 un coro de voces: variaciones de canon
 pero el espesor, la riqueza de ese color
 desde el caliginoso piélago del ojo
 nenúfares flotando en la mirada
 arrullan
 anegan
 adormecen
 intensifican la vida incluso cuando las tonalidades son grisáceas como
 en las obras de Vilhelm Hammershoi
 la luz discreta en las pinturas de Vermeer
 cromatismos graduados por el espacio interior de una habitación
 ¿qué expresan los colores? ¿qué nos dicen en una pintura de Klee?
 planos, osados, contrastantes y risibles, como en Picasso
 Matisse, sus geometrías sinuosas, sensuales, evocadoras, abstractas
 los bermejos encarnados, un denso laberinto de terciopelos escarlatas,
 en las grandes telas del hijo del tintor veneciano, Tintoretto
 Tiziano, Veronese, maestros del color en la pintura
 las bucólicas coloraciones en la música de Vivaldi

los pájaros y sus trinos polifónicos
 los zumbidos dorados de las cigarras
 acompañados de cerúleos y verdinegros en las enredaderas granadas
 atardeciéndose, ensombreciéndose
 a duermevela, bajo la vela
 la luz de la ventana entra e ilumina un rostro inquisitivo
 el destello en la perla de la mujer que amó Vermeer
 el arte sin color es un cuadro renegrido de Ad Reinhardtk, pero en ese
 cuadro también podemos advertir variados tornasoles
 el negro prohibido por los impresionistas fragmenta a *La mujer* de
 Willem de Kooning en una descomposición móvil, giratoria, explosiva
 de voluptuosidad angulosa
 las florescencias cálidas en oleajes azulinos y rojizos, abrasados de luz
 y sombra, en la carne vertiginosa de los cuerpos de Rubens.

IV.

El color y la imaginación sensorial: raíz de la inteligencia
 se clava en la mirada, en la conciencia
 recogidos, absortos en la contemplación de la vida
 aflora por primera vez.

V.

Pero a veces los colores nos hieren clavándose en la intensidad
 agridulce de una hora en la que el cuerpo desfallece
 duele el calor en los poros
 se busca la sombra y el asueto
 cerramos las pupilas, los párpados
 para refrescarnos
 y volver poco a poco a la luz
 un faro fosforescente como luz hiriente
 el hundimiento gradual
 una capa de opacidad sobre los cuerpos sin ventanales con sus
 verdores en el viento, transidos los párpados de agujas, heridos en la
 respiración, desacompasada, intermitente, encerrados en una misma
 sábana o cubículo transparente, incoloro, en aislamiento de presidio,
 en tránsito a la muerte.

Araceli Mancilla Zayas

Islas de miel

(en Nusfjord)

Escuchas el viento, a las gaviotas
¿alcanzas a ver el alba de un papalote?

Oyes dormir los témpanos y...
¿alguna especie de chicharra?

Apariciones del frío
Sonidos que en la blancura se graban.

De pronto el silencio se detiene
después de soltar su alud
en la montaña

a su orilla un cementerio de lápidas
sumergidas en la nieve
pareciera olvidado:

¿quién diría que las pisadas del amor
llegaron hasta él?

Qué distinto y distante
se vuelve entonces ese mundo en blanco.

*Siempre hay un templo
en el centro de las tinieblas.*

Noche

Desde la masa impenetrable del bosque
el ocaso incendia el horizonte
resistiendo la oscuridad

entre sol y tinieblas
la silueta

la cabeza que se mueve apenas
con el rostro negro
insondable

a su izquierda
estertores de luz en anaranjados
que se cuecen vivos

azul verde que aturde al cielo
antes de esfumarse

a la derecha
el panóptico lunar apunta
hacia un teatro de sombras:

recortada en la batalla
la figura del hombre es
el centro del abismo.

Digo de los ojos del musgo...

en el rostro de piedra
son agua

el temblor del verano
esconde
detrás del abedul
esa tristeza

algunos golpes trozan el follaje

lo sabe el musgo,
pero olvida

Digo de los ojos del musgo...

son de viento amarillo,
siempre

a veces,
nocturnidad de roble

hay recuerdos del musgo
en la corteza
donde nadie lo nota...

el musgo,
escondido,
escucha

sus ojos miran lejos,
debajo de las sombras:

el santuario del ciervo
la violeta

miran por allá,
más allá:

la mano que juega con la brisa
el refugio de árboles caídos
una nube convirtiéndose en paloma

en la luz arrasada

hocicos del tiempo beben
la maleza de sus ojos

entonces
ciego,

el musgo canta.

arrebol

Juliana de la Torre

ha dicho tu mamá
que estoy enamorada de ti
motivo para este verano
cambiar por vestidos los shorts

me lo cuentas entre risas y moras
camino a la azotea del edificio

donde inventamos el juego
de meternos a un tinaco sin agua

y besarnos

con muchachos cuyos nombres se me confunden
mientras hacemos girar
esa cápsula de plástico hirviente

aunque ahí dentro se me voltee la falda
la oscuridad absorbe tanto
que ninguno de ustedes adivina
cuál es el color de mi ropa interior

(Guadalajara, 1993). Creadora escénica. Dramaturga, directora y diseñadora de vestuario en *Pasaje en que nos soltamos las manos*, proyecto beneficiado por el programa Proyecta de la Secretaría de Cultura Jalisco.

nuestros dedos suben bajan vuelven
sin tiempo para que se nos tiñan de arrebol los rostros

de una piel a la que sigue
de un colmillo a otra corva
de la ternura a la tensión

pero cuando es hora de ir a casa
porque hay postre en la mesa

y tu mamá supone declarado
el hormiguero de fuego que me habita

susurras sobre mi pelo húmedo
que estás enamorado
de la boca granada
del único de ellos que todavía usa shorts

Rodeo argumentativo en torno al color rojo

Vonne Lara

La luz se apaga cuando está prendida.

EL GENERAL

Todo lo que nos han dicho acerca de los colores es mentira. Nada es cierto desde Aristóteles a Newton,¹ desde Goethe al Dr. Atl. Explicaciones sobre la naturaleza de los colores, clasificaciones, círculos cromáticos, teorías del color, psicología del color, colores de la suerte: todo, todo es innecesario para el cometido que aquí nos proponemos.

Es conveniente reconocer los grandes esfuerzos que nuestros antepasados hicieron² para descifrar la naturaleza del universo, la vida

-
1. Debemos tomar en cuenta que esta aseveración es sólo una licencia literaria, pues las primeras frases de un ensayo deben ser contundentes, escandalosas y hasta pueden ser mentiras —mentiras que la autora matizará, o no, de forma sutil o tajante—. Todos sabemos —incluso los escritores— que es conveniente que Newton no se haya equivocado en sus teorías; de lo contrario, el universo entero correría grave peligro, pues no habría estudios en los cuales fuera posible sustentar su existencia. O bien, algo aun más penoso, tendríamos que explicarnos todo de nuevo.
 2. Occidentales, por supuesto, ¿existe otro conocimiento relevante para la humanidad?

(Guadalajara, 1979). Autora del libro álbum *Bubu, el capitán de los navegantes inconclusos* (Santi Ediciones, 2019).

y todo lo demás. Pese a ello, algunas explicaciones resultan poco menos que risibles, y en algunos casos son hasta cándidas.

La referencia obligada de lo anterior es, claro, Aristóteles,³ quien aseguraba que los colores básicos eran los de la tierra, el fuego, el agua y el cielo. Esta explicación, aunque falaz, da pie a un importantísimo descubrimiento inesperado⁴ que cambia para siempre la historia de la humanidad. Para ello, necesitaremos conocer a fondo la obra del insigne compatriota de Aristóteles, el poeta Homero... aunque bastará con referirnos al estudio realizado por el experto helenista William Ewart Gladstone, quien contó los colores mencionados en las obras homéricas y encontró que aparece el negro doscientas veces, el blanco cien y el rojo sólo quince, mientras que el verde y el amarillo se nombran menos de diez veces. Esto demuestra de forma rotunda que el cielo y el mar no fueron azules sino hasta épocas posteriores a Homero, o bien que los colores del cielo referidos por Aristóteles probablemente se extinguieron.⁵

Sir Isaac Newton caminó por terrenos más sensatos e inventó un prisma que lleva su nombre, con el que observó la refracción de la luz. Sus observaciones fueron tan importantes que llegaron a constituir la base de la óptica moderna. Propuso, y la comunidad científica estuvo de acuerdo,⁶ que la luz no es otra cosa que un conjunto de ondas y la frecuencia de cada onda determina los colores que percibimos, esto es, que los objetos iluminados absorben ciertas ondas y reflejan otras, que son las que captan los ojos y el cerebro interpreta

3. Filósofo tan manido por los científicos, a pesar de que la referencia sólo sirve para decir que lo que creía el estagirita ya no está vigente.
4. Los mayores descubrimientos científicos se han hecho de esta manera. Como cuando Alexander Fleming descubrió la penicilina al dejar una tortilla, seguramente de su desayuno, cerca de unas placas de Petri en las que cultivaba estafilococos. Es por eso que, en honor de Fleming, en la escuela primaria emulamos su descubrimiento en la conocida actividad de observar y documentar cómo le salen hongos a una tortilla de maíz.
5. Tal como sucedió con Platón, quien decía que los colores básicos eran el blanco, el negro, el rojo y el brillante.
6. Es lo que se conoce como consenso científico. Para una explicación orientada a ciudadanos de a pie, podría decirse que estos consensos son como el meme del momento: todos lo aceptan, son felices con él, lo replican, lo creen la última evidencia del ingenio humano, hasta que llega otro mejor y olvidamos el anterior, o incluso nos avergonzamos de él.

como colores, aunque la luz y las ondas sólo *son*: es decir —y aquí nos metemos en terrenos de la metafísica y la física cuántica—, para que un color exista debemos existir nosotros; ⁷ por tanto, sin nosotros los colores no son nada, o al menos *son* libres de nuestras explicaciones, pues los únicos seres en obsesiva búsqueda de sentido de la realidad somos los humanos.⁸

Los alemanes llevan una ventaja arrolladora en la exploración de estos asuntos. Basta mencionar al vienés Ignaz Schiffermüller, quien desarrolló en 1772 el primer círculo cromático correcto con los tres colores primarios: azul, amarillo y rojo carmín. Poco después, Goethe, el reconocido dramaturgo, novelista, poeta y naturalista,⁹ puso las bases de la psicología del color.¹⁰ Aseguró, entre muchas otras aportaciones al tema, que los seres humanos pueden verse afectados fisiológicamente por los colores; por tal motivo, algunas personas tienen preferencia por el rojo, otras por el azul,¹¹ y otras se visten de amarillo.¹² La teoría desarrollada por Goethe no sólo es la base de la colorimetría

7. Paradoja en el mismo tenor de la muy conocida «paradoja del árbol caído»: «Si un árbol cae en un bosque y nadie está cerca para oírlo, ¿hace algún sonido?», atribuida y desatribuida al filósofo irlandés George Berkeley.

8. Por tal motivo también inventamos el tiempo, nombramos las constelaciones, fabricamos los mitos arquetípicos y en música obligamos al quinto grado menor a volverse mayor por medio de la escala armónica —robada a los moros que expulsó de sus tierras nuestra Madre Patria—, a fin de que no se caiga a pedazos toda la música occidental.

9. Autor que ha trascendido como uno de los más importantes de la historia de la literatura en gran medida por *Doctor Fausto*, su obra culmen, que ha sido ampliamente estudiada y analizada por los académicos becarios de literatura, aunque escasamente leída por el resto de la humanidad.

10. Teoría sumamente popular utilizada por la mercadotecnia, los diseñadores gráficos, los diseñadores de interiores y los sacerdotes católicos. Sin embargo, cabe mencionar que cuando una persona dice «Me gusta» se invalidan esta teoría y todos los tratados de estética del mundo. Otra línea de investigación sugiere que el gusto, y no la luz, es el origen de los colores: lo sostiene la frase popular: «Para gustos se hicieron los colores».

11. Solamente la población poshelénica, como bien lo indicamos líneas arriba.

12. La sabiduría popular explica mejor por qué existe la costumbre osada de vestir de amarillo, aunque sólo cuando lo hacen las mujeres, como sucede con todo lo que la sabiduría popular reprueba: «La que de amarillo se viste de sinvergüenza se pasa».

moderna, sino que es también el fundamento de la protociencia más insigne de la humanidad, la astrología.¹³

Cabe mencionar que hasta ahora sólo nos hemos abocado a los colores pigmento, es decir, los colores en los elementos tangibles que nos rodean y los de las pinturas. No hemos mencionado todo lo que hay detrás de los colores luz.¹⁴ Y «todo» son otros tres colores primarios: rojo, verde y azul. Estos colores luz provienen de una fuente coloreada de luz, y son los que se usan en pantallas y monitores y en fotografía. Éstos, de nueva cuenta, sólo existen porque nuestros ojos son sensibles a esos colores. La ausencia de color en los colores luz es el negro, y la suma de todos ellos es el blanco.¹⁵

Las células fotorreceptoras que se encuentran en la retina, llamadas conos y bastones, captan las ondas de la luz y nuestro cerebro las interpreta. El asunto se complica porque no todos los humanos percibimos la luz y, por tanto, los colores, de la misma forma. Las mujeres, por ejemplo, somos más sensibles a las variaciones de ondas, por eso tenemos colores llamados añil, índigo, azul celeste, azul almirante y azul eléctrico. También hay personas, como Jorge, que son menos sensibles a las longitudes de onda, y se las denomina daltónicas.¹⁶

Así pues, y en vista de todo lo que hemos sacado a la luz en esta argumentación, las únicas verdades son:

Que sin luz (y tal vez sin gusto estético) no habría colores.

Que sin conos y bastones los colores serían opacos.

Que sin los humanos no habría colores.

Que si no hubiera daltónicos habría más tonos verdes.

Que mi color favorito es el rojo ■

13. Conocimiento antiguo que, además de predecir el destino de las personas según la posición de los astros a la hora de su nacimiento, también ha sido pieza clave para la subsistencia de periódicos y revistas desde la época de las antiguas culturas mesopotámicas.

14. Aunque todos los colores son efectos de la luz, la clasificación de «colores luz» a la que nos referimos aquí es más bien otra clase de luz (aunque es la misma).

15. Por el contrario, en los colores pigmento la ausencia de color es blanco y la suma de ellos es o debería ser negro (el horrible tono que se consigue al mezclar témperas se conoce en el mundo artístico como no-color).

16. Pero, ¡ojo! —ojo a la referencia al ojo—, no les gustan las bromas de daltónicos, como: «¿Qué le dijo el empleado daltónico al jefe daltónico?». Respuesta: “Estoy esperando a que me dé luz verde”.

El arco de las hadas

Paula Busseniers

Dulce como arroz con leche
la lluvia susurra su verde agua
en el trópico de la pared.

Un incendio de colores esconde el velo líquido
ilumina el arco de las hadas
con recuerdos de paleta de pintor.

Azul añil tiñe la ropa de la tía
con ojos de no-me-olvides.

Las flores del trigal bajo un manto de virgen santa
mudando en azul nocturno de Van Gogh
devorado por estrellas.

El Delft de Vermeer en dibujos con lapislázuli
en losetas, azulejos y vajillas.

Verde oscuro la puerta de mi padre
un color como de algas marinas.

(Leuven, Bélgica, 1947). Cotraductora de *Huesos de jilguero*, antología poética de Janet Frame (Universidad Veracruzana, 2015).

La madurez del huerto florece en verde amarillo
con olor a manzana madura.

Los suspiros del siempre verde pino saludan al helecho y a la
[verde Galatea.

El pungente limón canario recuerda al poeta que verde lo
[quería.

Amarillo azafrán en la flor de cempasúchil, en el mango y la
[papaya,
las naranjas en el corral.

El patio de infancia se llena de manzanas con rubor
ciruelas de pasión fresas maduras en reposo
cerezas como canto de primavera
amapolas de velour.

En la ventana
el pecho del petirrojo.

Sobre el húmedo bosque tropical
un rayo de flamante amarillo
quema
en rojo
el atardecer.

Roja
la sangre que brota
de mujer.

Carta abierta a Pedro Almodóvar

Querido Pedro:

la película favorita de mi mamá
es *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.
A mí también me gusta mucho, pero prefiero
Tacones lejanos, porque ahí está
la chica Almodóvar que más admiro:
Miguel Bosé. Oronda. Radiante toda ella,
dueña, con teta postiza, pelucón, y hermosos
y brillantes pendientes.

Un hombre al que quise mucho
interpretaba el monólogo de *La Agrado*,
no te miento, letra por letra.
Así lo imaginaba yo también
a él, a mi muy querido,
con un telón rojo de fondo,
una nariz operada,
y el orgullo de vivir
como una mujer auténtica.

Tú dices que *el rojo*
es el color de lo exagerado, lo extremo,
la muerte, la pasión, el fuego, el deseo.
También, Pedro, el rojo es el color
del sueño de un pájaro carpintero
que taladra sin parar
el recuerdo de mi amante.

Uno de mis amigos escribe
una novela, y su argumento me recuerda
bastante a *La piel que habito*.
Algo hay ahí, en los contrastes,
de los grandes pintores barrocos.

Si Caravaggio hubiera sido un cineasta,
quizá te hubiera envidiado, o quizá
tú lo hubieras envidiado a él. ¿De qué se
hubieran tratado las películas de Rubens?

Imagina que existe un nuevo color:
Rojo Almodóvar. Amado, admirado rojo.
¿Has soñado en rojo, Pedro?
Yo no.
Aunque lo adoro en tus películas,
el rojo me inquieta mucho. Incluso me llega
a doler la cabeza
después de verlo.

Cosas que serían más bellas si fuesen de color azul pero que de momento no lo son ni pretenden serlo pronto

Las paredes de mi cuarto. Las albercas del
balneario municipal. Las plantas del jardín
abandonado de mi abuela. Los perros que duermen
afuera de las cantinas.

La sangre de José José. El trago de
José José. El traje de José José en su último
concierto. La nariz de José José después
de un pase de cocaína. Mi abuela
mientras escucha «El triste»
en el último concierto.

El cabello de los policías, un poco como
el jefe Gorgory. También el cabello
de los niños miopes con padres
divorciados y un empleo
en la fábrica de galletas.

La pantalla vacía de
la televisión, aunque creo
que algunas televisiones
todavía muestran el azul.

El radio de transistores
de mi abuelo. Las canciones
de Los Cadetes de Linares en
ese mismo radio.

La cama en la que
nos echábamos mi papá y yo a ver
la miseria de una familia
amarilla. Es justo decir que
los pantalones de Homero
son perfectamente azules.

Y por último, los pollitos
que venden afuera del
Mercado Juárez.
Los pollitos que dicen:
pío, pío, pío.
Cuando tienen
hambre, cuando tienen
frío.

Yo era la chica de los plumones

*Todas íbamos a ser reinas,
de cuatro reinos sobre el mar.*

GABRIELA MISTRAL

A mí me gustaba
hacer títulos coloridos.
Variar las tipografías.

Personalizar mis apuntes
 para que las maestras dijeran:
Dios mío, cuánta jotería.
Pobrecito niño, tiene la manita rota,
se le hace agua la canoa,
se come el arroz con popote,
pero qué bonito se ve
el margen de color morado.

Y esa era mi marca:
 la jota de los plumones,
 la jota de los prismacolor
 siempre con punta,
 la jota que sabía
 hundir bien el color de palo,
 sombrear las figuras
 en la clase de geometría.

Ahora reviso los apuntes de mis alumnas,
 y siento una auténtica envidia.

Sus títulos son más hermosos que los míos.
 Sus márgenes no están chuecos
 como patitas de Bambi, sus márgenes
 parecen rascacielos de colores
 sus ilustraciones deberían
 ir a algún museo del arte infantil.

Conjunción del azar y el deseo:
 la maestra ha derramado el café
 sobre los apuntes del día.



*El largo camino hacia el color, un collage**

Jorge Esquinca

A negro, E blanco, I rojo, O azul, U verde. (Rimbaud).

* A partir de textos de diversa procedencia, principalmente de *Colores*, de Victoria Finlay (Océano, 2004).

Los chinos dependieron de Persia para fabricar el azul de su famosa porcelana Ming.

Amarillo indio: Antigua laca de ácido euxántico que se hacía en la India calentando la orina de vacas alimentadas con hojas de mango.

Verde esmeralda: Es el más brillante de los verdes, en la actualidad es totalmente rechazado por ser un veneno peligroso. Se vendía como insecticida.

El poeta romántico John Keats se quejó del día fatídico en que Newton había destruido toda la poesía del arco iris al reducirlo a los colores del prisma.

Un farmacéutico holandés se jactaba de fabricar un bermellón tres veces más vivo que el de cualquier fabricante de pinturas.

En señal de gratitud, el *Correggio* pintó el retrato de un químico que le ayudaba a preparar los óleos y barnices.

Porque es blanco el color de la paciencia. (Shéhadé).

Un cuadro de Van Gogh durante años se tituló *Rosas blancas*. A finales de 1990 se descubrió que contenía trazas de lo que probablemente fue rojo de rubia, y que las rosas, con el paso del tiempo, se habían desteñido.

(Ciudad de México, 1957). Su libro de poemas más reciente es *Kyrie* (Universidad Autónoma de Querétaro, 2020).

Artaud sobre Van Gogh: «Ese color de almizcle, de nardo exuberante, de trufas que parecían provenir de un gran banquete».

Colores raros. El cromo fue aislado por Louis Nicolas Vauquelin en 1797 a partir de un mineral llamado crocoíta. El cadmio, descubierto de manera accidental en 1817 por el doctor Stromeyer, un químico alemán. Y los colores «a la anilina» que en 1856 aisló por primera vez a partir del alquitrán un adolescente llamado William Henry Perkin.

Aidan Hart, pintor de iconos neozelandés, descubrió que los colores naturales fabricados por él se ajustaban no sólo a su sentido de la estética, sino a su teología.

El ocre —óxido de hierro— fue la primera pintura de color. Se ha usado en todos los continentes habitados desde que se comenzó a pintar. Los indígenas de Norteamérica («pieles rojas») se pintaban con ocre como coraza contra el mal, como símbolo de los elementos positivos del mundo, como protección contra el frío en invierno y los insectos en verano.

Mark Rothko: «Mis nuevas áreas de color son las cosas. Las pongo en la superficie, no se apresuran en llegar al borde, paran antes de llegar al borde. Las áreas son cosas. No estoy interesado en el color. Me interesa la imagen que se produce con él».

En el nordeste de la Tierra de Arnhem (Australia) a los novicios se les embadurna el pecho con sagrados dibujos de clan pintados con ocre, y se les ponen máscaras de arcilla blanca en la cara. La pintura es parte del secreto de iniciación, y tal vez supone hasta el secreto mismo.

El color negro devuelve al fundamento, al origen. (Michaux).

Entre los sherpas del Tíbet existe una leyenda que habla de un lama que alcanzó un alto grado de perfección. Cuando le llegó la hora de la muerte física su cuerpo se desintegró y se convirtió en Arco Iris.

El reto inicial a la hora de escribir acerca de los colores es que éstos no existen ✱

Materia de noche

Lionel Ray

Shumona

1.

Rosa:

El silencio se hizo manantial

Y viaje perfecto.

Impronunciadas las palabras permanecen

En un umbral.

Rosa:

Éxtasis y regocijo, el tiempo

Es mi territorio

Entero

Sin deriva.

Shumona

1.

Rose : / Le silence est devenu source / Et voyage parfait. / Imprononcés les mots demeurent / Sur un seuil. // Rose : / Extase épanouissante, le temps / Est mon territoire / Entier / Sans dérive. // Rose noire rose heureuse / Rose aimante rose-étoile / Tu es entrée dans le miroir des os / Et du sang / La nuit rayonne // Le jour est proche.

(Mantes-la-Ville, 1935). Con el libro *Entre nuit et soleil* (Gallimard, 2010) obtuvo el Premio de Poesía Pierrette Micheloud.

Rosa negra rosa feliz
 Rosa amante rosestrella
 Entraste en el espejo de los huesos
 Y de la sangre
 La noche irradia

El día está cercano.

2.

En mí resuenan tus pasos
 Te llamaré memoria
 Embriaguez o número
 Te haré el don de un lirio
 Y de la primavera tardía.

Te llamaré alba
 Rueda de los bosques intensos
 Yo que nunca viví
 Sino de noche perpetua
 Yo que fui sólo duda.

2.

En moi tes pas résonnent / Je t'appellerai mémoire / Ivresse ou nombre / Je te ferai le don d'un lys / Et du printemps tardif. // Je t'appellerai aube / Roue des intenses forêts / Moi qui n'ai jamais vécu / Que de nuit perpétuelle / Moi qui ne fus que doute. // Tu es du temps qui s'accumule / Ma terre simple / Mon livre d'avant la vie / La grande leçon du crépuscule / Ma rive mon château dormant. // Nous voilà pris dans la chaîne des images / Avec ruptures et détours approches atteintes / Les yeux tournés vers d'étranges lumières / En moi tes pas résonnent devançant les mots / L'ombre est en feu chair contre chair // La nuit s'écroule.

Eres tiempo que se acumula
 Mi tierra simple
 Mi libro de antes de la vida
 La gran lección del crepúsculo
 Mi orilla mi castillo durmiente.

Henos aquí presos en la cadena de las imágenes
 Con rupturas y rodeos acercamientos alcances
 Los ojos vueltos hacia extrañas luces
 En mí tus pasos resuenan preceden las palabras
 La sombra está en llamas carne con carne

La noche se derrumba.

3.

Hay el azul de las brechas y los horizontes pálidos
 Hay que pienso en la higuera como
 En la perfección del sueño
 Hay que el cielo se inclina dentro de nosotros
 Y se levanta: hay la juventud de las aguas.

3.

Il y a le bleu des brèches et des horizons pâles / Il y a que je pense à un figuier
 comme / A la perfection du sommeil / Il y a que le ciel penche au-dedans de
 nous / Et se relève : il y a la jeunesse des eaux. // Il y a une icône au fond d'un
 temple / Et le temps qui s'inscrit tout entier en toi / Il y a ce poème qui te
 ressemble / Une rose à jamais pure / Rose noire la rose de ta voix. // Il y a une
 arche au-dessus du froid / Quelque chose qui respire tout près d'ici / Je t'écoute
 est-ce toi est-ce moi / Il y a une source qui ne finit pas.

Hay un icono al fondo de un templo
 Y el tiempo que se inscribe todo en ti
 Hay este poema que se te asemeja
 Una rosa pura para siempre
 Rosa negra la rosa de tu voz.

Hay un arco por encima del frío
 Algo que respira muy cerca de aquí
 Yo te escucho ¿soy yo? ¿eres tú?
 Hay un manantial que no se agota.

4.

Lo que se desplaza de una palabra a otra
 Quizá sea la mañana
 Lo que recibe la sombra
 Es el silencio y la luz de tus ojos.

Lo que llegará
 Tal vez sea un tiempo sin medida
 Tantas noches tantos días como siglos
 En la maquinaria de tu mirada.

4.

Ce qui se déplace d'un mot à l'autre / C'est peut-être le matin / Ce qui reçoit l'ombre / C'est le silence et la lumière de tes yeux. // Ce qui viendra / C'est peut-être un temps sans mesure / Autant de nuits autant de jours qu'il y a de siècles / Dans la machinerie de ton regard. // Et ce qui passe par ta voix / Brille en eau profonde / Comme une pensée ensevelie / Dans l'œil de la fraîcheur.

Y lo que pasa por tu voz
 Brilla en agua profunda
 Como un pensamiento sepultado
 En el ojo de la frescura.

5.

Entonces llegaron las noches de nuestro nacimiento
 Las mañanas poemas los días de fulgor
 Subimos desde la tierra hasta las nubes

El mundo murmuraba en nuestro entorno como
 Una zarza de aves silvestres
 Yo te veía en todas las formas del sueño
 En el perfil de las flores que se te asemejan
 En las palabras que se posan en tus labios

Por ti edificué nombres siempre nuevos
 La estrella y yo hablamos la misma lengua
 Y te busco, abismo
 En la profundidad feliz
 De esta niebla de oro.

5.

Alors sont venus les nuits de notre naissance / Les matins-poèmes les jours
 d'éclat / Nous sommes montés de la terre aux nuages // Le monde bruissait au-
 tour de nous comme / Un buisson d'oiseaux sauvages / Je te voyais dans toutes
 les formes du sommeil / Dans le profil des fleurs qui te ressemblent / Dans les
 mots qui se posent sur ta bouche // J'ai bâti pour toi des noms toujours neufs
 / L'étoile et moi parlons la même langue / Et je te cherche, abîme / Dans la
 profondeur heureuse / De cette buée d'or.

6.

Inscription dans le sommeil : / comment vivre / dans les cercles, / parmi les
signes ? / Quel emploi pour un passeur / Qui cherche / le large et l'autre rive /
Ce haut lieu du temps ? // Ô mon église ! / ma barque entre les saules ! / Ton
corps est un soleil voilé / une forêt d'odeurs. // Et moi je veille sur / L'alphabet
des souffles / Sur des lointains de sable / Et la question du vent. // L'ombre ne
m'atteint pas / Tout est mémoire / Et tout est commencement.

La colorimetría del malestar

Renata Pérez Hernández

Azul

Se esconden en sigilo. Flotando por la neblina aparecen y se disipan al sonar del alba. Nacen del temor a la muerte y deambulan entre los cuellos de las personas, colgando como accesorios invisibles. Pesan y se tambalean, van de un cuello al otro, sin discriminar. De forma arbitraria. Se deslizan uniformemente entre las vestiduras. Hasta encontrarse con el aire una vez más.

Surcan los cielos en búsqueda de su nuevo hogar, el nuevo espacio de tormento.

Se confunden con muchos males que se padecen. Dolores de cabeza, cansancio muscular, alergia al polvo. Uno nunca sabe cómo tomarán forma cuando entran en contacto con tu piel, cuando se deslizan por tu cuerpo.

De tamaño variable y olor cambiante, se mueven ágilmente fuera de nuestra vista. Nos acompañan a cualquier ocasión y hacen acto de presencia entre sutiles cambios de humor. Tamborilean con nuestros pensamientos hasta quedarse uno con los ojos cerrados, se filtran por los poros y se sumergen en nuestra miseria.

Hay algunos que cesan de ser nómadas al ser seducidos por un alma en particular. Aquella que les alimentará de múltiples vibraciones cam-

(Guadalajara, 1997). Artista escénica-visual y creadora. Actualmente tiene la beca del PECDA con el proyecto *Cuerpo existencial*.

biantes, excitantes y conmovedoras. Aquélla con la que más resuenan. Con la que pueden mantener una misma forma por horas, y transformarse de forma sinérgica al moverse el sol de posición.

Esos cuerpos acostumbrados a estos seres saben que algo les acompaña. Sin poder nombrarlo lo reconocen. Hay quien lo acepta y lo adapta, hay quien lo ignora a pesar de escucharlo deambular entre sus esquinas.

Nombraré aquel espectro que percibo desde antaño.

Es el color azul entremezclado con el negro.

Es el que encuentra asilo entre mi pecho, ronda por mi cuello y duerme en mi cerebro.

Amarillo

He querido sobrevivir toda mi vida.

Entre podría ser y pudiese ser, merodeo trastabillando... ahogándome en la respiración.

El aire se espesa y comienza a penetrar en la piel dejando mensajes de alerta por doquier. Una comezón invisible que se teletransporta de mis brazos a la punta de mis pies para después aparecer en mi cráneo y rodar, enredarse e inmiscuirse hasta toparse con mis lagrimales, secos y ardientes.

Amaso y desfiguro el acomodo y el espacio entre mis dedos, encontrando esquinas de distracción dentro de mi ca(rca)sa-cuerpo.

Mi sensibilidad se torna porosa, sin fronteras a la afectación; la contaminación sensorial se diluye entre mis venas: adrenalina encapsulada que no tardará en gritar para la huida hacia adentro; que huya, huya lejos, muy lejos del peligro inminente e ilusorio de la espera eterna del quizás.

La hiperrealidad del sonido internalizado aturde mi paz mientras los demás comen en silencio. Un silencio que grita y me indica en dónde hay espacio, en dónde hay aire y en dónde se descomponen lenta y viscosamente aquellos trozos de pan.

¿Qué recorrerá la piel de quien sobrevive sin saberlo?

Sin saberlo a consciencia, ante esa consciencia amarga y amarillenta de quien sabe que el reloj no perdona tardanzas ni confusiones. Del tic tac, tac tac que taladra las sienes y juega con el tiempo.

¿Qué suena? ¿Qué dijo? ¿Qué quiso decir y omitió? ¿Qué dijo cuando quería realmente decir otra cosa? ¿Realmente esa otra cosa va en lugar de la cosa que fue? ¿Qué suena? ¿Cuándo va a acabar esa cosa que suena? ¿Cuándo comenzó a sonar esta otra cosa que interrumpe a la cosa que estaba esperando que se acabara? ¿Por qué no cesa? ¿Por qué estoy respirando así? ¿Respiraba antes de otra forma?

Silencio, agitación. _____

Tiempo pausado. _____

Tiempo que corre _____

Tiempo que no me olvido _____

realmente nunca para ✱ _____



Verónica López García

Marea roja

Como un acto religioso, poso mis manos sobre su cabeza. Hundo mis dedos en el nido de sus cabellos. La mano avanza lento, la melena oscurecida por la sangre aún caliente no opone resistencia. Entonces se establece el contacto. El índice encuentra el venero.

Ruido blanco

La ciudad ajena es blanca. Esa que se construye en las noches a golpe de calmantes y tacitas de té. Blancos los portales, las pesadas puertas, las cortinas y sus transparencias. Clara es la luz que se refleja en las calles, ríos de piedras. Blancas las figuras que la habitan, seres de nieve con enormes globos oculares. Blanca es la lluvia de pastillas que cae sobre mi cabeza insomne.

Un rumor, como un aliento animal avanza mientras camino aquella ciudad. Al umbral de mi oído llega el ruido blanco que crece mientras avanzo, todas las frecuencias aumentan hasta blanquearlo todo, borran volúmenes y formas, no hay una sombra, sólo el color de la ceguera.

Ejército azul

Rodeada por agua pienso en la frase *mar adentro*.

En mis ojos sólo entra el color y en mi pecho
la sal que respiro.

Una tropa ondulante me cerca.
Me veo ceñida por listones azules
que degradan e intensifican sus tonos.

Acordonada por completo, cedo con docilidad
para que las fuerzas de aquel color siempre cambiante
me hundan, me inunden.

Los colores de la voz

I

¿cuál fue el primer verso?
¿qué palabra provocó la idea?
¿cuál el adjetivo azul que destruyó el poema?

II

Es el último número de una revista vieja.
Es la última frase de un relato inconcluso.
Es el pedazo de una página escrita en otra lengua.
Es el fondo del negro ataúd de los libros no leídos.

III

camino sobre pedazos de palabras,
imagino, si pegadas a mis pies, esas piezas
completan el nombre que busco
pienso también en si quien va delante
lleva en sus plantas la sílaba que a mí me falta

a cada paso las palabras agudizan sus esquinas
se me encajan filosas,

su negra tinta oscurece el rojo de mi sangre
con el que finalmente
escribo lo que ya no podré leer.

IV

Vi lo que no imaginé posible:
el canto de las aves.
La mañana helada convirtió en dibujos
de filigrana su aliento sonoro.
Todo era gris hasta que esos
efímeros trazos se dejaron pintar
con los rayos solares.

Desde mi cama hasta las aves hay
pocos metros, algunas ramas secas
y un enredo de cables.

Mi alegría duró lo mismo que esos dibujos.
Hoy descubrí el color que poseen
las voces familiares.

V

Me vi caminar sobre el tablero,
pequeña y temerosa avanzaba siguiendo
las reglas.

Desde arriba, alguien me miraba
y definía la estrategia para mover las otras piezas.

Yo repetía bajito la arenga que
habría de recitar una vez rendida la pieza coronada.

Nunca pasó, desmayada abrí la boca
y lo que de ella brotó enrojeció el blanco y negro.

Caridad de los poemas

José Homero

Cada vez
 es más caro
 escribir poemas
 de joven
 basta sentir
 el entusiasmo
 la turbia insensata
 corriente de la vida
 convertirse en ritmo
 cuando el viento
 cuando el agua
 cuando undoso
 un cuerpo nos revela
 que espesa sangre
 crepita con la luna
 y entonces cantamos
 insomnes himnos
 a los hipnóticos demiurgos
 que panópticos
 bajo mundo rigen
 son cánticos gozosos
 ebrios de la luz henchidos por esa atracción
 el uno que es Eros

(Minatitlán, 1965). Poema tomado del libro *Función de Mandelbrot*, recientemente publicado por el Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro.

por la euforia
por el grito

por el planto de las plantas
y el curry de la algarabía

pero los años pasan
la piel se agosta
 los órganos se inflaman
 hay que cuidar el hígado
 evitar las grasas
 deplorar el dulce
 apagar el último cigarro

y sobre todo

cubrir las deudas
las facturas
 de los hijos
 yerta ceniza del amor consunto

 y la poesía no aparece
ni en las tardes
 de domingo

por las noches
 está uno siempre cansado
mejor un paseo
 una cinta abundante en peripecias
 una novela
cualquier cosa
 que aturda el pájaro del silencio
 el carpintero
 tan puntual
que se esmera en
 tener listo
mi ataúd

claro
que de cuando en cuando
uno recuerda esa embriaguez

la cópula exacta de nombres y objetos
la promiscua hirsutez de la madre selva
o el abdomen prominente
de los floripondios
preñados por la luna
en el cálido vientre
de la infancia
y piensa que es la noche
un jardín secreto

se recorren cantinas
se agota el bazo en los licores
se arriesga el pene
y se anotan frases
que al otro día
se desploman como
morralla
aún convulsa
en los bolsillos

uno quiere enamorarse
cantar oh diosa a las caderas rotundas
o a melancólicos ojos de oleaginoso ponto
pero no hay fluidos

mira que no recorre nadie
ya esas calles

que no hay encanto
en los nombres

que vas aprendiendo
que la vida no depara
otro encuentro

que la muerte

Hembra fatal
la poesía

que sólo con la pérdida aparece

que no aspira a ser crítica juego lingüístico
joyel venablo regaliz o euforia
sino líquido supurante
de la herida

y la poesía fosforece
ardiendo
entre los párpados
colirio o preludio
a la memoria
de un cuerpo que era la suma
de los días

Qué caro me cuesta
la poesía

que la persigo entre las frondas
y sólo me adormezco
que la escruto en el cielo
y sólo trazo
confusos dioramas
siderales

Debo decir
que sólo recupero cierto ritmo
lerdo
sí
pero fluido

con la carencia

que escribí un poema cuando se me enconó la lengua al día siguiente
que me despidieras

y que otro día

luego de que en una plazoleta te avistara
se estranguló mi paciente hernia

postrándome

en este hospital

donde aguardo

el momento de la cirugía

y me entretengo

acopio haciendo

de mis pérdidas

Se dirá

No es la poesía

es ella

el cuerpo

que te cuesta

No importa

seguiré buscándola

seguiré diciendo

que la amo

hasta que ya no tenga nervios miembros músculos ni sangre

Ceguera

Carlos Oriel

Wynter Melo

El trópico es para los ojos. El trópico no es lugar para ciegos.

No ver los inviernos grises o las arideces de los desiertos es triste. Perderse el vuelo de las flores o el florecer de las aves lo es más. Se lamenta menos la falta de inacabables y arcillosas planicies que de los colores verdes y rojos más vivos.

Sin embargo, la imaginación puede compensar la vista.

Ana Ramos nació en el seno de una familia pudiente de una ciudad incrustada en el trópico, y nació ciega. Eran los primeros años del siglo xx y la ciencia despojaba de disfraces a la magia. Por eso, el padre de Ana, Custodio Ramos, hombre de intelecto racional, llevó a su hija a los más capaces galenos, porque confiaba en que la ciencia corregiría los errores de Dios. Era común verla andar con pasos cautelosos por la biblioteca de la casona familiar, donde los mejores especialistas del país pasaron a examinarla. Lavaron sus membranas oculares con menjurjes de hojas. Le probaron aparatosos lentes. Le impusieron ejercicios para fortalecer los músculos ópticos. Pero, pese a las atenciones médicas que le fueron dispensadas, la ceguera no cedió.

El horizonte comenzó a achicarse para don Custodio Ramos. La ceguera de su hija se revelaba como un mal incurable. Se dio por vencido en uno de los caminos y comenzó a explorar otro.

Ana. Se dio cuenta de que el nombre de su heredera era un palíndromo: la letra A se miraba en un espejo. Ana. Quizás su hija necesitaba aquello que permanecía dentro de ella, sin entretenerse con lo que estaba alrededor suyo. El mismo Custodio había sido lector de los pensadores franceses, quienes le habían dado solaz cuando tuvo tris-

tezas existenciales. Podían ser los libros, pues, un modo de iluminarla, alegrarla, que era lo que su padre deseaba con ardor. Acercó tomos a la mesilla de noche de la niña. Una de las criadas le leería fábulas y cuentos en las horas que antecedían al mediodía, y él lo haría antes de dormir. Como hombre ilustrado, don Custodio confiaba en que las personas eran capaces de superar cualquier obstáculo, material o espiritual. Y así fue creciendo la flor, con una mirada que nacía de otra parte y miraba hacia otros lados.

Ana ha dejado de ser ciega, se dijo don Custodio, satisfecho.

Cuando llegó a edad casadera, el patriarca se dio a la tarea de desposarla con el hombre adecuado. Justo Almengor, quien pertenecía a una de las familias más renombradas del país, fue el elegido. Además de su buena cuna, los Almengor eran allegados de los Ramos. Acordaron un cortejo que no debía prolongarse por demasiado tiempo. El joven Justo, por supuesto, visitaría a Ana a las horas pertinentes, antes de que anocheciera por completo y las puertas del muro que los separaba del arrabal fueran cerradas. Por la mente de Ana desfilaban ya mil personajes de cuentos y novelas, y habría de ser Justo Almengor uno más.

Como se había acordado, Justito acompañó religiosamente a Ana por una veintena de tardes. Se sentaban en la sala de estar, don Custodio frente a ellos, y la criada de turno los sobrevolaba y se acercaba como una paloma nerviosa. Siempre había una tetera con bebida fresca, y dulces de marañón y coco. El patriarca Ramos solía hablar del clima, de diferentes asuntos de la política criolla y, casi siempre, Justo hacía lo posible para sostener la conversación que el viejo dejaba flotando en el aire. Ana permanecía en silencio, sumergida en sí misma.

Una tarde, sin embargo, harta de los temas de rutina introdujo en la tertulia a los personajes del arrabal; los escritores vanguardistas del país llevaban tiempo retratándolos en sus libros. Su pretendiente, para sorpresa de todos, le siguió el paso porque también leía las novedades libreras, y sabía de estos autores que habían trasplantado corrientes literarias de Europa en los climas nacionales. Don Custodio Ramos no podía ocultar su alegría al ver que los jóvenes coincidían. Creyó entender cómo funcionaban los hilos invisibles del amor, y se congratuló de haber contribuido a que el Destino hiciera de las suyas.

Cada tarde se hizo para Ana un tiempo distinto al real. Aunque los sonidos y su tacto reproducían los sillones de madera y el sofá, la

posición de cada pared y de los ventanales, los colores con que se le manifestaba el verano, los tonos de las piezas de ebanistería y las telas que cubrían los respaldares eran de su entera invención. Ella veía sin ver. ¿Y quién podría decir que su mirada era ilegítima? Ana creaba su propio mundo. Como muestra diremos que había unos cuadros en la pared que copiaban las grandes obras de Tiziano y que ella imaginó siempre del Bosco o de Goya, tal como imaginaba los Boscos y Goyas dadas las descripciones de su padre. Su realidad estaba bajo su completo dominio.

Al final de aquellos días, Justo Almengor era el personaje más querido de Ana, lo que resultaba más que halagador. Tal vez eso sea el enamoramiento: no el encuentro con una persona amada sino la invención de una persona a quien amar. El resto del camino fue recorrido con irreal y hermoso mareo, hasta que la pareja fue alcanzada por el Destino.

Se casaron en un mes de mayo, con los miembros de ambas familias finamente vestidos, navegando entre olanes de diáfano blanco y solapas de elegante negro. El sol del trópico se asomaba desde su altura y pulía con su brillo las hojas de las palmeras, los pétalos de los papos, los botones que ya se asomaban en los arbustos. El obispo de la ciudad elevó la señal de la cruz mientras los rayos del día rebotaban en las piedras de la catedral y se hacían círculos amarillos. Y, entre la lluvia de pétalos, recorrió la pareja el pasillo alfombrado del templo católico, ella guiada por él, y en las calles los recibieron puñados de curiosos que encontraron entretenimiento en la boda distinguida.

Los siguientes meses fueron una luna de miel impensable. La ingenuidad de los consortes los sumió en una especie de sueño. A salvo del cerco de las miradas, pacían como corderos libres y a salvo de cualquier lobo. Se querían y no hacía falta nada más. Ambos estuvieron ciegos y, a la vez, eran capaces de mirar lo que otros no. Sus familias, como quien va detrás de quien tiene los ojos vendados, los siguieron vigilantes y procuraron evitarles tropiezos. Hicieron que se acomodaran en una casa de cinco habitaciones y patio interior, ubicada al inicio de calle Quinta, propiedad de la familia Ramos; les procuraron una renta mensual que produjo las tierras cultivadas de la Hacienda Almengor. Además, dos de las criadas que habían servido a Ana desde pequeña se mudaron con los recién casados para mantener su propiedad en permanente buen estado.

¿Quién necesitaba lo que estaba más allá de la piel?, llegó a preguntarse don Custodio en sus momentos de más arrebatado optimismo.

No obstante, lo prolongado del amoroso sonambulismo, como llegó a llamarlo alguna persona, llevó a los parientes a la desconfianza. No estaba bien que se distrajeran tanto de los deberes que toda pareja normal debía asumir. Más temprano que tarde tendrían que entregarse a la tarea de concebir familia. ¿Y cómo cuidarían de hijos pequeños si apenas sabían ocuparse de sí mismos? La insistencia de los rumores acabó por contagiar a don Custodio y se preocupó de la dirección que estaban tomando los acontecimientos.

Habiendo pasado un año desde el matrimonio, el patriarca se enteró del éxito alcanzado en los primeros trasplantes de córneas. Eso era lo que necesitaban. En Europa, los ciegos habían comenzado a ver, hizo notar el hombre saboreando los tintes bíblicos de la frase. Y, casi de inmediato, se impuso el reto de lograr para su hija las bendiciones de tan maravillosa intervención quirúrgica. No sabía cómo lograría ponerla en los primeros lugares de la fila, pero no carecía de medios económicos y de ciertas influencias.

Resultó que un primo lejano había sido enviado a Suiza para hacerse médico, nada menos y nada más. Un hatajo de familiares de Ana Ramos llegó con mucho barullo a la casa vecina, donde estaban los parientes del galeno en formación. Como ellos sabían, porque todos en el barrio estaban al tanto de ello, Ana Ramos había nacido privada de la vista y no merecía tan injusta condición. Pero la luz de los avances científicos ya le ofrecía una esperanza. ¿Sería posible que su hijo, quien estaba en Berna, averiguara lo necesario para que Anita fuera tratada por un médico renombrado? No sabían, pero habrían de enviar un telegrama, lo más raudos posibles, para que el vástago hiciera las diligencias que se requirieran. Después de ello, todo quedaría en las manos de la Virgen y del Padre que estaba en el cielo.

A las pocas semanas, llegó respuesta del Viejo Continente. Fue recibida con la familia Ramos reunida en la sala de estar de la casona y partió el tupido murmullo de las conversaciones de los viejos y el bullicio de los niños. El tiempo se detuvo en cuanto las palabras revelaron su sentido. El joven que permanecía en Suiza había logrado que el doctor Matteo Flugzentrle atendiera a Ana en pocas semanas, con el fin de evaluar la factibilidad de un trasplante de córneas. ¡Sí!,

los gritos se elevaron al unísono. Pero Ana aún no sabía lo que se planeaba a sus espaldas.

Su padre se reunió con ella bajo el frondoso árbol que centraba el patio interior de la casa de calle Quinta. Explicó entusiasmado el extraordinario avance médico que le permitiría ver y esperó su reacción. Pero no hubo reacción. Ana fijó sus ojos transparentes en él, como si pudiera verlo.

—No siento alegría por sus palabras. No siento nada. Debería estar feliz, pero no necesito lo que me dice para estarlo.

Poco oyó las palabras de su hija don Custodio. Siguió su retahíla con imparable avance. El viento se las arregló para arremolinarse en el patio y agitar su cabello, y hasta levantar del suelo hojas secas como si, momentáneamente, estuvieran vivas; así era la resolución con que lo acompañaba la naturaleza. Debían preparar el viaje porque faltaba poco tiempo, le advirtió el viejo. Se embarcarían lo más pronto posible.

¿Iría su esposo?, preguntó Ana.

Por supuesto, contestó con seguridad don Custodio.

—Entonces, acepto.

Llegó el día del viaje y el trío integrado por don Custodio y la pareja subió la escalinata inclinada que llevaba al buque mientras una decena de parientes los despedía desde el borde del muelle. Los tres agitaban las manos al aire, como si éstas fueran objetos inanimados y no parte de sus cuerpos. Una vez en la cubierta de la nave, continuaron con aquella despedida emocionada, hasta que quienes les observaban desde la orilla se hicieron pequeñísimos y acabaron sin tener forma de personas, sino siendo simples puntos en la cada vez más distante orilla.

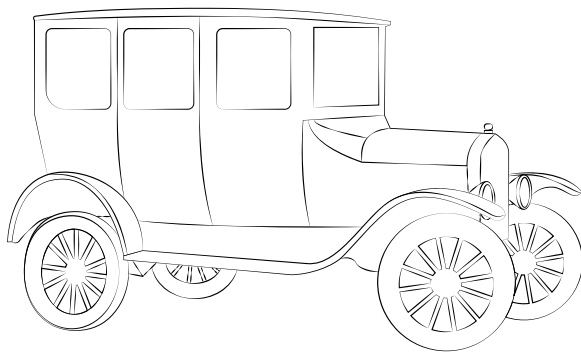
Las semanas en el barco fueron provocando transformaciones en los viajeros. Primero sus cuerpos se incomodaron con los leves bamboleos del barco, pero a los pocos días se acostumbraron a estos mareos. Después, comenzaron a convivir de maneras que nunca creyeron posibles. Don Custodio habló de la vida que deseaba para Ana, para Justo, pero ellos prestaron atención sólo al principio y después pensaron en lo que quisieron pensar. Al no tener al resto de los familiares abrumándolos con cháchara, ni las ocupaciones diarias y mecánicas de sus días normales, convivieron mucho más y se dieron cuenta de cómo eran Ana, Justo y don Custodio realmente. Los dormitorios estaban integrados por camas camarotes y tampoco podían

ocultarse de los otros en ese momento, porque compartían el mismo cuarto. Los rodeaba siempre el sonido del mar y los demás pasajeros, pero uno y otros les resultaban tan indiferentes como el ruido que hace la lluvia cuando se está en duermeverela. Solían ayudar a Ana a ir de un lado a otro, a bajar las escaleras hasta los camarotes o a subir a la cubierta para tomar algo de sol, pero después de pocos días ella había memorizado la disposición general del barco y era poco lo que necesitaba de ellos. Al final de la travesía, ya se habían entregado a una tranquilidad casi inmóvil y sólo se preparaban para lo que habría de ocurrir en Berna.

El primo lejano los recibió en el mismo puerto. A diferencia de lo que ocurrió al inicio del viaje, las personas que llenaban el muelle eran frías y ordenadas. Ana lo notó de inmediato. No era que se pudieran tener por personas poco amables, más bien era un asunto de tonalidad y temperamento. El primo lejano se esforzó en mostrar que estaba feliz de recibirlos, pero se delataba: no le era fácil.

Un automóvil de marca Ford que se ocupaba como taxi los llevó a lo que creyeron que era el centro de Berna y que resultó ser, sí, la parte central de Berna. Había cierta cadencia en las personas que caminaban por las aceras e, incluso, en los automóviles que pasaban al lado del taxi. Por fin, llegaron al departamento del primo, ubicado en los pisos más bajos de un edificio blanco y de pilastras que se retorcían en una arquitectura barroca. Debían descansar. A la mañana siguiente verían al doctor Matteo Flugzentrale, quien tenía su consultorio muy cerca de ahí.

Esa noche, Ana soñó con su casa, la que estaba al inicio de la calle Quinta y ocupaba con Justo desde que se habían casado. El sueño tenía colores que se esparcían como si fueran líquidos que estallaban y se derramaban a diestra y siniestra.



La mañana siguiente los recibió con noticias espléndidas. Después de un tedioso examen, el doctor Matteo Flugzentrale, entusiasmado de una manera casi infantil, confirmó que Ana era una candidata inmejorable para recibir una donación de córneas. El entusiasmo de Flugzentrale se engrosó hasta convertirse en la euforia de don Custodio. ¡Vaya que sí: Ana podría ver como cualquier persona normal! Después de realizar una llamada, el cirujano agregó que contaba con un par de córneas para la operación. ¿Qué podían perder? Y había mucho que ganar. Debían preparar a la señorita Ramos para ser intervenida. Una clínica en Muelenenstrasse, en la que Flugzentrale gozaba de gran influencia, bien podría hacer espacio para la paciente. Aunque nadie le preguntó, don Custodio se apresuró a decir que el dinero no era problema. Como sea, tanto Ana como Justo se sintieron rebasados por la energía del patriarca Ramos y no contradijeron sus dictámenes. No podían negar que les embargaba una curiosidad que rayaba en la expectativa del niño que sabe que está por recibir una sorpresa. Salieron del consultorio médico dispuestos a descansar y a seguir las indicaciones de los especialistas de modo religioso. Sólo los separaba un par de días de la fecha en que sería internada para la operación.

La intervención fue un éxito y la convalecencia resultó corta. La saludable juventud de Ana ayudó a que la recuperación fuera excelente. Dedicó la decena de días en que estuvo internada a recorrer los blancos pasillos de la clínica, guiada por una enfermera. Las instalaciones tenían un patio central, lleno de tulipanes y arbustos variados que le recordaron vagamente los olores de su casa, sin ser exactamente los mismos. La esperanza de *ver* lo que había sólo imaginado la iba llenando de un sentimiento que no supo definir.

Pasados dos meses fue posible retirarle las vendas. Ella permanecía recostada en su cama hospitalaria cuando el doctor y la enfermera se aprestaron a cortar las gasas que le cubrieron los ojos por muchas semanas. Don Custodio y Justo estaban frente a ella expectantes, mudos. El doctor sacó, quién sabe de dónde, unas tijeras plateadas e insertó uno de sus lados bajo el borde de la venda. Después de ejercer presión, el vendaje cedió y dos bordes suyos cayeron vencidos. La enfermera comenzó a desenrollar lo que aún quedaba de la blanca tela. Ya estaba. Los párpados comenzaron a abrirse con precaución, un guiño, otro. Se separaron, finalmente, y el rostro de Ana adquirió un rictus que don Custodio no pudo descifrar. ¿Estaba feliz, triste? No

era, ciertamente, el gesto que esperaba. No era la escandalosa felicidad que anticipó. Sólo estaba ahí, mirándolos. Pero quizá Justo sí pudo comprenderla. En cualquier caso, cuando al fin esbozó una sonrisa serena, sintieron el alivio de una tensión inaguantable que se liberaba. Ana dijo:

—Ahí están todos. Son ustedes, papá, Justo.

Ésta fue la señal ansiada: don Custodio se apresuró a ceñir un abrazo alrededor del cuerpo tendido, como lo había hecho con su esposa recién parida y después muerta, como si quisiera retenerla por siempre. Justo se acercó por un costado, temeroso de lo que podía pasar, y se inclinó sobre su esposa hasta que sintió el calor que su piel emanaba.

Durante la travesía marinera del regreso, Ana se distanció de su padre y de su marido. Fue como si viajara sola. Compartía las habitaciones con ellos, pero no compartía los mismos intereses. Ellos ya se habían aburrido de la vista del mar encrespado, con sus colinas espumosas, y a ella nada le atraía más que asomarse en los barandales de la cubierta. Justo comenzó a sentirla distante, mientras que don Custodio estaba demasiado sumergido en su propia alegría como para darse cuenta de que ya no era la misma.

Finalmente, llegaron al país y se dirigieron a la casona de los Ramos, donde muchos familiares les esperaban. Ana, otra vez, mostró un raro comportamiento. Aquella noche durmió junto a su marido, Justo, y, a la mañana siguiente, desapareció para no ser encontrada nunca más. Varias mudas de ropa se habían ido con ella, aunque no había carta que formalizara la despedida. Supieron, sin pensarlo mucho, que se había ido a los arrabales, y es que ése era el único lugar en el que habría podido evitar el alcance de su familia. Después de algún tiempo en las periferias del muro, debió emprender un viaje mucho más largo, hacia lo desconocido.

Un año después, Justo caminaba frente a la casona de los Ramos, donde, en el portal, don Custodio se movía hacia adelante y hacia atrás sentado en una silla mecedora. La tarde estaba nublada y el sol apenas se veía, por lo que Justo, a pesar de ir vestido con un traje de tres piezas, no sufría de calores. Un sombrero se le cruzaba en la frente, pero tampoco necesitaba esa protección. El joven se detuvo.

—Buenos días, don Custodio.

—Buenos días —respondió con desgana el viejo.

—¿Puedo? —dijo Justo mientras señalaba una silla desocupada, próxima a la mecedora.

Custodio asintió con la cabeza a la vez que una débil corriente de aire le agitaba un manojo de cabello. Justo se acercó a la silla y se sentó.

—¿Has sabido algo de ella, Justo?

—No.

—¿Qué le faltaba entre nosotros, qué no le dimos?

Justo suspiró fuertemente.

—¿Recuerda cuando le retiraron la venda, en el hospital europeo?

—Sí. Nos miró con indiferencia.

—No, no con indiferencia, sino con decepción. Primero, me pareció indiferencia, que no nos reconocía. Pero, luego, y esto lo digo después de reflexionar largamente, fue decepción. Le decepcionó *vern*os.

—¡Pero no somos causa de decepción, Justo! ¡Somos buenas familias, somos buenas personas!

—El meollo del asunto, quizás, es que somos menos literarios de lo que ella creía. ¿Me explico? Puede ser que ahora haya ido en busca de quienes ella imaginó. Se le despertó el apetito y, si es así, no creo que pueda saciarlo jamás.

Guardaron un silencio apretado, como si el ruido que atiborraba sus cabezas no les dejara hablar.

—¿La amaste, Justo, la amaste verdaderamente?

Justo sonrió.

—Tal vez no la conocía. Quizá la inventé.

Don Custodio dio un respingo y fijó sus ojos en los de Justo.

—¿También por los libros, por leerlos?

—En parte. Pero también fue el trópico, el trópico que somos y del que huimos.

—El trópico y los libros.

—Los libros y el trópico ✱

Martínez

[fragmento]

Lorena Padilla

102 INT. ACTIVIDAD PLANETARIO - DÍA 102

MARTÍNEZ, sentado en una silla demasiado pequeña para él, y como pez fuera del agua entre un grupo de niños, sigue las instrucciones de la guía y construye un cohete de papel.

Después, va a un simulador y lo lanza al techo.

103 INT. SALA DE PROYECCIONES PLANETARIO - DÍA 103

MARTÍNEZ mira atento una película en la sala de proyecciones.

En ella hablan de los planetas y de cómo el ser humano es solamente un grano de arena en la inmensidad del espacio.

También hablan de las lunas de Júpiter y de cómo funcionan los telescopios.

104 INT. ESCRITORIO PABLO - DÍA 104

PABLO juega solitario en su computadora.

(Guadalajara, 1978). Es profesora de guion y dirección en Southern Methodist University, en Dallas, Texas. El largometraje *Martínez* se filmó en Guadalajara (2020-2021).



PABLO

Martínez, ¿ya vamos a ir?

MARTÍNEZ le responde con un gruñido. PABLO suspira y sigue jugando. MARTÍNEZ está ensimismado en su escritorio. PABLO se pone de pie.

PABLO

Voy a comprar unos dulces con Conchita. ¿Quieres algo?

MARTÍNEZ lo ignora. PABLO mira de reojo y lo observa leyendo una agenda de flores.

105 INT. ESCRITORIO CONCHITA - DÍA 105

PABLO se acerca al escritorio de CONCHITA, quien lo saluda sonriente, mostrando su gran escote.

PABLO mira hacia donde está MARTÍNEZ.

PABLO

Oye, Conchita, ¿y tú sabes si Martínez está casado?

CONCHITA mira a MARTÍNEZ con despecho.

CONCHITA

¿Ése? ¿Cómo crees que va a estar casado? ¡Quién lo aguantaría!

PABLO busca entre los dulces de la cajita de CONCHITA: paletas de mango con chile, pulparindos, chicles de bola, etc.

CONCHITA habla en una voz más baja, como si le estuviera haciendo una confidencia a PABLO.

CONCHITA

Martínez y yo entramos a trabajar el mismo año y ahí donde lo ves, Martínez era un hombre muy guapo.

PABLO mira hacia MARTÍNEZ, agazapado en su escritorio.

CONCHITA

Como era de fuera, me daba lástima y era bien linda con él. Le dejaba su cafecito, su panquecito en su escritorio, pero el hombre, vieras, ni las gracias me daba, qué las gracias, ni me volteaba a ver. Seguro se creía mucho para mí, viejo sangrón.

PABLO elige dos paletas de mango con chile.

PABLO

¿Entonces nunca le conociste una novia?

CONCHITA niega con la cabeza.

CONCHITA

Ese hombre nada más vive para trabajar, ni a una posada, ni a una fiesta de la oficina ha venido en treinta años.

PABLO le paga las paletas, abre una, se la mete a la boca y se aleja.

CONCHITA se queda mirando hacia MARTÍNEZ.

Después se levanta los senos y se arregla el escote.

CONCHITA
Bueno, igual un día de éstos.

106 INT. ESCRITORIO MARTÍNEZ - DÍA 106

PABLO regresa y va directamente al escritorio de MARTÍNEZ. Le deja la paleta en la mesa. MARTÍNEZ la mira extrañado.

PABLO
Te la traje.

MARTÍNEZ
¿Por qué?

PABLO se carcajea.

PABLO
No se dice por qué, se dice gracias.

MARTÍNEZ
Pero yo no te la pedí.

PABLO
Martínez, no te la estoy cobrando, es un regalo.

MARTÍNEZ mira la paleta con recelo.

MARTÍNEZ
Prefiero llevármela y comérmela en mi casa.

MARTÍNEZ se agacha para meter la paleta en su portafolio y, cuando lo hace, PABLO aprovecha para tomar la agenda.

Despreocupado, comienza a ver el estampado de flores y cuando está hojeándola, MARTÍNEZ se incorpora y se la arrebató.

MARTÍNEZ

¡Parece ser que en la Costa no tienen educación!

PABLO sonríe.

PABLO

Es una libretita un poco femenina para ti, ¿no, Martínez?

MARTÍNEZ

En primer lugar no es una libreta, es una agenda.

PABLO

Martínez, mira, yo soy muy abierto, muy «open». En la Costa conozco muchos así como tú, y les hablo igual.

MARTÍNEZ

¿Así cómo yo? ¿Te refieres de Chile?

PABLO

Algo relacionado con Chile, sí.

MARTÍNEZ se pone nervioso y mete la libreta en su portafolio.

MARTÍNEZ

No sé de qué me hablas. Esta libreta no es mía.

PABLO

¿Entonces de quién es?

MARTÍNEZ

Es de una vecina.

PABLO sonríe y camina hacia su lugar.

PABLO

Pues en la Costa no seremos muy educados, pero por lo menos
no nos ponemos a leer agendas que no son nuestras.

MARTÍNEZ se sonroja y aprieta los labios, mientras Pablo ahoga una
risa en su escritorio.

107 INT. AUTOBÚS - DÍA 107

MARTÍNEZ come la paleta de mango con chile mientras observa la ciu-
dad a través de la ventana del autobús.



108 INT. SALA MARTÍNEZ - TARDE 108

MARTÍNEZ, sentado en el sillón de su sala, saca poco a poco los objetos que encuentra en las bolsas y en las cajas.

Se interesa en cada uno de los objetos que va descubriendo.

Con un trapo, limpia cuidadosamente unas figuritas baratas de animales, que coloca sobre el librero.

MARTÍNEZ continúa sacando las viejas pertenencias de Amalia. Encuentra un casete sin nombre.

109 INT. CLÓSET - NOCHE 109

MARTÍNEZ saca una caja de la parte de arriba de un clóset. Le quita la gran cantidad de polvo acumulado, lo que lo hace toser. Abre la caja y saca una vieja grabadora.

110 INT. SALA MARTÍNEZ - NOCHE 110

MARTÍNEZ pone el casete en la grabadora. Suena la música de Camilo Sesto con la canción «El amor de mi vida». MARTÍNEZ frunce el ceño, pero la deja puesta y se queda muy atento escuchando la letra.

CAMILO SESTO (V.O.)

«El amor de mi vida has sido tú. Mi mundo era ciego hasta encontrar tu luz. Hice míos tus gestos, tu risa y tu voz. Tus palabras, tu vida, y tu corazón. El amor de mi vida has sido tú. El amor de mi vida sigues siendo tú. Por lo que más quieras, no me arranques de ti. De rodillas te ruego, no me dejes así. ¿Por qué me das libertad para amar? Si yo prefiero estar preso de ti.

Quizás no supe encontrar la forma de conocerte y hacerte feliz».

Mientras escucha la música comienza a hojear una revista de espectáculos.

De pronto, de la revista cae una FOTOGRAFÍA.

En ella aparece una mujer de unos sesenta años, un poco gordita. La mujer posa frente a la alberca de un balneario popular.

Está sonriendo y viste un traje de baño rosa y un sombrero de palma. MARTÍNEZ mira la fotografía con interés.

111 INT. OFICINA DE GOBIERNO/PASILLO - DÍA 111

MARTÍNEZ camina con PABLO por los pasillos de una dependencia de gobierno. MARTÍNEZ camina rápidamente, con unas carpetas bajo el brazo. PABLO lo sigue.

112 INT. OFICINA DE GOBIERNO/SILLONES - DÍA 112

Mientras esperan sentados en unos sillones viejos, se escucha la música que sale del viejo radio de una de las secretarías.

MARTÍNEZ, sin darse cuenta, comienza a silbar la melodía. PABLO lo mira extrañado.

PABLO
¿Te gusta Camilo Sesto?

MARTÍNEZ
¿Quién?

PABLO
Camilo Sesto.



MARTÍNEZ
No lo conozco.

PABLO
Pues si estás chiflando la canción.

MARTÍNEZ parece sorprendido, como si no se hubiera dado cuenta de que lo estaba haciendo y responde rápidamente, sin pensar.

MARTÍNEZ
Le gusta a Amalia.

PABLO lo mira intrigado.

113 INT. OFICINA - DÍA 113

MARTÍNEZ y PABLO regresan a su oficina.

PABLO
Tú sigue, voy a comprarle unos dulces a Conchita. ¿Quieres algo?

MARTÍNEZ

No.

PABLO

¿No te gustó la paleta?

MARTÍNEZ

Sabe a chile. En este país todo sabe a chile.

PABLO

¿Y no te gusta?

MARTÍNEZ

Más bien todo me sabe igual.

MARTÍNEZ continúa caminando hacia su escritorio y continúa silbando la canción de Camilo Sesto.

PABLO lo observa alejarse.

114 INT. ESCRITORIO CONCHITA - DÍA 114

CONCHITA se pinta la boca frente a un espejito cuando PABLO se le acerca sonriendo.

PABLO

Sí tiene novia, se llama Amalia.

115 INT. ESCRITORIO MARTÍNEZ - DÍA 115

MARTÍNEZ teclea unas cantidades en su calculadora cuando una mano de uñas largas y rojas se posa en su escritorio.

MARTÍNEZ sube la mirada y observa los grandes senos de CONCHITA, quien está parada frente a él, en actitud retadora.

PABLO viene detrás de ella, como persiguiéndola.

CONCHITA

Martínez, solamente quiero saber qué tiene esa mujer que no tenga yo.

MARTÍNEZ la mira sorprendido. PABLO se acerca, agitado.

CONCHITA

No te hagas, Martínez, ya me dijo Pablo que tienes una novia que se llama Amalia.

MARTÍNEZ se turba y hace un rayón en el cuaderno. Pablo mira a MARTÍNEZ con cara de culpabilidad.

CONCHITA

Mira, no es que me importe. Yo superé «lo nuestro» hace mucho, simplemente tengo curiosidad de saber quién es la mujer que se atreve a aguantarte.

MARTÍNEZ

No puedo estar perdiendo el tiempo en estas estupideces.

PABLO

Ya, Martínez, ya mejor dile a Conchita, si no, no nos va a dejar trabajar, ya la conoces.

MARTÍNEZ mira a CONCHITA, quien está de pie frente a él, con los brazos cruzados.

PABLO está de pie también, nunca nadie había estado tan al pendiente de lo que él tuviera que decir.

MARTÍNEZ se limpia el sudor de la frente y en ese momento, como si no fuera el mismo, las palabras empiezan a brotar de su boca, y comienza a contar una historia fantástica.

MARTÍNEZ

Yo estaba en la azotea, viendo por mi telescopio, cuando escuché una voz.

PABLO lo mira, intrigado.

PABLO

¿Tienes un telescopio?

CONCHITA

Shhh, no lo interrumpas.

116 INT. PLANETARIO - DÍA 116

MARTÍNEZ camina por el planetario.

MARTÍNEZ (V.O.)

Como les decía, yo estaba viendo por mi telescopio, cuando escuché una voz.

117 INT. DEPARTAMENTO MARTÍNEZ - DÍA 117

MARTÍNEZ revisa las cosas de Amalia y encuentra la fotografía donde viste un traje de baño.

MARTÍNEZ (V.O.)

Era mi vecina, la había visto solamente unas cuantas veces en la escalera, pero de pronto, ahí estaba, junto a mí, en la azotea.

118 INT. SALA DE PROYECCIONES PLANETARIO - DÍA 118

MARTÍNEZ observa la proyección en el planetario.

MARTÍNEZ (V.O.)

Amalia me preguntó lo que veía. Le dije que Júpiter.

119 INT. ESCRITORIO MARTÍNEZ - DÍA 119

MARTÍNEZ continúa contando la historia.

CONCHITA y PABLO lo miran, entretenidos.

MARTÍNEZ (V.O.)

Le dije que, si veía detenidamente, era posible ver los cuatro satélites más grandes de los dieciséis que tiene Júpiter.

120 INT. PLANETARIO - DÍA 120

Unos niños corren por el planetario, MARTÍNEZ mueve la cabeza de un lado a otro, en desaprobación.

MARTÍNEZ (V.O.)

En un momento tuve que recordarle que los telescopios son aparatos muy caros y delicados. No son para estar jugando.

121 INT. DEPARTAMENTO MARTÍNEZ - DÍA 121

MARTÍNEZ observa el folleto del planetario sentado en su sillón, rodeado por objetos personales de Amalia.

MARTÍNEZ (V.O.)

Le dije que la luna más pequeña de Júpiter, Leda, fue descubierta por Kowal en 1974. Y que hay otras dos llamadas Himalia y Elara.

MARTÍNEZ observa la fotografía de Amalia en sus manos, detenidamente.

MARTÍNEZ (V.O.)

Ella pensó que dije Amalia, pero le repetí que se llamaba Himalia, no Amalia.

122 INT. ESCRITORIO MARTÍNEZ - DÍA 122

MARTÍNEZ habla con emoción.

CONCHITA y PABLO lo miran embelesados.

MARTÍNEZ

Me dijo que no sabía que ella era una luna de Júpiter. Y que era lo más hermoso que le habían dicho en su vida.

CONCHITA tiene los codos apoyados sobre el escritorio de MARTÍNEZ y la cara apoyada sobre sus palmas.

Tiene ojos de borrego enamorado y la boca medio abierta. PABLO tampoco puede salir de su estupor y lo mira sorprendido.

CONCHITA se incorpora, se arregla el vestido y habla en susurros.

CONCHITA

No tenía idea de que eras un hombre tan romántico, Martínez.

CONCHITA comienza a caminar por el pasillo, se aclara la garganta y se gira fingiendo una sonrisa.

CONCHITA

Mis saludos a Amalia, y felicidades, Martínez.

MARTÍNEZ está quieto como una estatua.

PABLO

Híjoles, Martínez, ahora sí me sorprendiste.

123 INT. BAÑO OFICINA - DÍA 123

MARTÍNEZ se echa agua fría en la cara.

Después mira su reflejo en el espejo durante largo rato, como si no se reconociera a sí mismo.

124 INT. PASILLO OFICINA - DÍA 124

Cuando sale del baño, CONCHITA le dirige una sonrisa coqueta desde su escritorio y lo llama con la mano.

MARTÍNEZ duda, pero finalmente se acerca a su escritorio.

CONCHITA

Toma, Martínez, cortesía de la casa, para que se la lleves a Amalia.

CONCHITA le da una paleta de corazón a MARTÍNEZ, pero al hacerlo, toca suavemente su mano. MARTÍNEZ la toma y se va de ahí asustado.

125 INT. ESCRITORIO MARTÍNEZ - DÍA 125

MARTÍNEZ regresa a su escritorio sin siquiera mirar a PABLO.

PABLO se pone de pie y empieza a hablarle con mucha más familiaridad de la habitual.

PABLO

Tu historia me hizo recordar a mi novia.

MARTÍNEZ ni siquiera lo mira y teclea números en la calculadora.

PABLO

Porque he estado pensando, ¿y así, a la distancia, cómo se puede tener una novia sin besarla, sin tocarla, sin verla? Se necesita la presencia física, ¿no crees?

MARTÍNEZ intenta escribir en el cuaderno las cantidades de la calculadora, pero la mano le tiembla.

PABLO

¿Cómo dice el dicho? Amor de lejos, felices los cuatro. En fin, no sé que vaya a pasar con Magaly y conmigo.

PABLO se acerca y le toca el hombro.

PABLO

Gracias.

MARTÍNEZ continúa sin moverse, con la mirada fija en el escritorio, completamente sonrojado.

126 INT. HABITACIÓN MARTÍNEZ - NOCHE 126

MARTÍNEZ coloca la fotografía de Amalia en traje de baño y la pone en su buró, junto con el pájaro que le regaló.



127 INT. ESCRITORIO MARTÍNEZ - DÍA 127

MARTÍNEZ llega a su escritorio. Se sienta y saca a escondidas una bolsa con las pertenencias de Amalia y la guarda en el cajón de su escritorio.

Saca también de su portafolio la agenda de Amalia, y está a punto de abrirla cuando PABLO llega. MARTÍNEZ esconde la agenda debajo de una carpeta.

PABLO

¡Buenos días! ¿Qué hacemos hoy, Martínez?

MARTÍNEZ toma una carpeta y se la alcanza.

MARTÍNEZ

Creo que ya puedes empezar a visitar las oficinas solo.

PABLO se encoge de brazos y toma la pesada carpeta.

PABLO

Nos vemos al rato, entonces.

MARTÍNEZ da un bufido sin mirarlo y PABLO se aleja.

En cuanto lo hace, MARTÍNEZ saca la agenda de debajo de la carpeta.

Durante un largo rato, MARTÍNEZ se la pasa entretenido, cotejando cada uno de los *tickets* con la información escrita en las páginas, ordenando actividades con «evidencias»: *tickets* del súper sin importancia, recibos, recetas arrancadas de una revista, tarjetitas de santos con oraciones.

MARTÍNEZ pone marcas en un mapa de la ciudad.

MARTÍNEZ mira a su alrededor. El resto de los empleados está inmerso en su propio mundo.

La EMPLEADA FLACA (30) pela una mandarina en su escritorio. El EMPLEADO GORDO (45) lee el periódico, despreocupado. El EMPLEADO CALVO (35) tiene los brazos cruzados y se está quedando dormido.

MARTÍNEZ engrapa un boleto del cine en la esquina del mapa.

128 INT. ESCRITORIO CONCHITA - DÍA 128

MARTÍNEZ, cargando su portafolio, pasa rápidamente frente al escritorio de CONCHITA y sale del edificio.

Su manera de caminar es tan sospechosa que CONCHITA se queda observándolo pensativa cuando se aleja.

129 EXT/INT. SALA DE CINE - DÍA 129

MARTÍNEZ camina hasta llegar a una pequeña sala de cine.

En la marquesina se anuncia un clásico de cine americano. La taquilla está todavía cerrada.

Saca la libreta de su portafolio, lee una actividad y comienza a caminar.

130 INT. MERCADO - DÍA 130

MARTÍNEZ entra a un gran mercado. Abre mucho los ojos al observar la gran cantidad de pasillos de gran colorido.

A la entrada, las mujeres a su lado le ofrecen sus productos colocados en pequeñas mesas: pomadas, verduras, frutas.

MARTÍNEZ las ignora y continúa caminando.

Camina por los pasillos, observando los pollos muertos que cuelgan de las patas, los pescados de gran tamaño con la boca abierta, las cabezas de puerco sobre las barras de azulejo blanco. MARTÍNEZ camina fascinado.

Llega al pasillo de la fruta, donde un hombre prácticamente lo obliga a tomar un pedazo de piña que lleva en la punta de un cuchillo.

VENDEDOR DE FRUTA

¡Pruébela, está dulce!

MARTÍNEZ se mete el pedazo de fruta a la boca.

VENDEDOR DE FRUTA

¡Barata, llévese ésta, bien jugosa!

El hombre le pone una piña de tamaño pequeño en la cara, MARTÍNEZ lo mira un poco asustado.

131 INT. MERCADO/PASILLOS PELÍCULAS - DÍA 131

MARTÍNEZ camina con una bolsa de plástico con la piña en su interior. Llega a un pasillo donde hay puestos de películas y videojuegos a ambos lados.



Hay más ruido que en el resto del mercado, debido a las televisiones que muestran escenas de películas de acción a un volumen muy alto.

MARTÍNEZ camina lentamente por el pasillo. Mira los diferentes títulos de cine hollywoodense.

De pronto llega a un puesto donde también hay películas para adultos.

[...]

MARTÍNEZ

Directora y guionista: Lorena Padilla

Productora: Georgina González

Director de fotografía: Gerardo Guerra

México | Francia

Off-Hollywood Films | Mono Group | Luxbox

World Sales Luxbox

Reparto:

Francisco Reyes (*Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio)

Humberto Busto (*Oso polar*)

Martha Claudia Moreno (*Te prometo anarquía*)

El centro azul del jardín

a Vicente Rojo

El centro azul del jardín

es el infinito.

En él nos sumergimos,

en él entramos,

rodeándolo, girando en su encendido confín.

En él bebemos la pasión, y el amor,

entre irradiados laberintos.

En él tocamos,

una vez,

y otra vez, su interna llama y su gozo;

su inmensidad.



VICENTE ROJO

*Primer jardín a vista de pájaro
en vuelo (con estanque), 2021*

Mixta sobre madera

30.2 x 30.2 cm

Cortesía de la Galería López Quiroga

Tocar el cielo con la lengua / poema para caminar/

Isabel Rodríguez

Las piernas sobresalen bajo el cuerpo
Se extienden como un par de calles hacia ningún lugar

Camine hacia la puerta
La mano se expande sobre el picaporte con toda su extensión

Su temperatura se materializa como un cuerpo invisible dentro del
[brazo]

Recorre la piel
Observe

Un cosquilleo sobre la superficie
Girar Abrir
Ser la entrada que se expande

Salga a la calle
Mire a ambos lados
Comience a caminar

Los pies se sitúan
Ambos

(Guadalajara, 1991). Escribió *Un grupo de performers mira hacia el oriente*, presentada en Barcelona y en la Muestra Estatal de Teatro de Jalisco en 2018.

Sobre el suelo

Entra la ciudad por las extremidades

Conviértase en un museo vivo

Un museo ambulante

Lleve sus manos a la altura de su cara

Extiéndalas

hacia el cielo

Su piel se alarga

dos troncos _____

Saque la lengua

Recorra lentamente

Acaricie la superficie del cielo

Saboree el paisaje _____

El universo se extiende sobre usted

dentro de usted

Se repliega

de afuera hacia adentro

Es usted la sangre _____ que tiñe el cielo con la lengua

Una partícula

Abra grande la boca

Susurre un secreto

¿De qué color son sus deseos?

Mire a su alrededor

Busque a un desconocido

Guíñele un ojo

Extiéndale la mano

Piense en _____

Soñará esta noche

Mientras el paisaje de la calle habita su cuerpo

Su nombre es

el pigmento del paisaje

de ahora en adelante

caminará la calle como se caminará a sí mismo





Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande.
 Un pueblo que de tan grande nos lo
 hicieron Ciudad Guzmán hace cien años.
 Pero nosotros seguimos siendo tan pueblo
 que todavía le decimos Zapotlán. Es un valle
 redondo de maíz, un circo de montañas sin
 más adorno que su buen temperamento,
 un cielo azul y una laguna que viene y se
 va como un delgado sueño.§

Juan José Arreola Biografía a cien voces*

Collage de
Ignacio Ortiz Monasterio



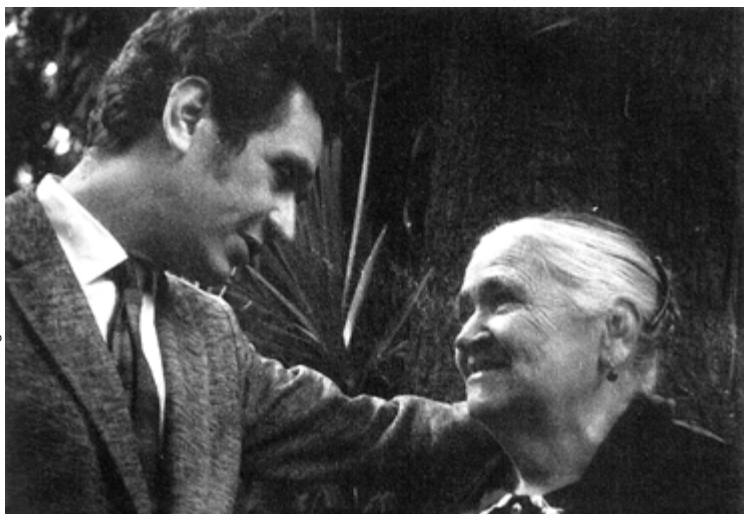
Nací el año de 1918, en el estrago de la gripa española, día de San Mateo Evangelista y Santa Ifigenia Virgen, entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos. [...] soy el cuarto hijo de unos padres que tuvieron catorce [...].§ El lote que duró más tiempo fue de 12, seis hermanos y seis hermanas, hijos de Felipe Arreola Mendoza y de Victoria Zúñiga de Arreola.♦ Primero fueron dos hermanas; luego nació mi hermano Rafael... un muchacho hermoso desde niño, rubio y de facciones muy finas. Después nació yo.¹



[Ella] era una mujer de sentimientos tan grandes, de actriz griega consumada [...]. Tenía, mi madre, una nariz muy fina y un pelo que le nacía liso pero que a partir de los hombros se le ondulaba. Nunca olvidaré el color del pelo de mi madre. Paul Claudel decía que su hermana, Camille, tenía el pelo del mismo color, caoba, lo que los ingleses llaman *royal mahogany*. Sus labios eran delgados y sus ojos estaban finamente labrados.♦



Mis primeras impresiones en la vida son de infinito y de marea. [...] En aquel entonces, y en aquellos pueblos, las criaturas recién nacidas, y hasta que cumplían varios meses, dormían siempre en el lecho conyugal, a un lado de su madre. Y esto es lo que jamás se me ha olvidado: el ritmo de la respiración de mi madre.♦



Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez



Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Preso como una semilla en la dulce sustancia de la fruta [...]. Como todos los dichosos, Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida. Nadó a contracorriente en las densas aguas de la maternidad, se abrió paso a cabezadas en su túnel de topo y cortó el blando cordón de su alianza primitiva.²



Éste es el paraíso del cual fui expulsado, pero sólo fue el primer desprendimiento de otros que he sufrido en la vida. [...] Contar mi vida podría quizás curarme de ese gran pecado, de esa gran maldad que representa el no haber olvidado ni perdonado nunca la separación de mi madre. [...] Ése fue para mí el único paraíso perdido. No comparto con Rilke, Gide y otros, la idea de que la infancia es paradisiaca. [...] Aunque, claro, recuerdo con agrado, aunque al mismo tiempo de manera muy vaga, algunos paseos en los que fui feliz, algunas ceremonias religiosas que me impresionaron.♦



Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. [...] Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas...³



[...] **al entrar a la escuela** como oyente, a los tres años de edad, tenía yo buena salud y era de buen comer. Era un niño gordito, poco gracioso, poco aderezado.♦



Tuve después un sarampión, y me pusieron a dieta durante la convalecencia. A media dieta se me ocurrió comerme un pedazo de queso añejo, y volví a caer en cama, con una fiebre intestinal. Entre el sarampión y la fiebre duré, mínimo, unos tres meses en cama [...]. Mi padre, [...] que no tenía prohibido visitarme, lo hacía dos o tres veces al día y en ocasiones se quedaba en la noche mientras mi hermana Helena dormía.♦



Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez

Yo solía acompañar a mi padre, que era un fifí, al sastre. Recuerdo mucho el jaboncillo, o greda, con el que los sastres señalaban en los casimires los cortes y las medidas para guiarse. [...] Todo el calzado de mi padre [...] era de piel, las chinelas de oscaría y los zapatos de charol o de glasé. Los botines de glasé tenían la parte de arriba de cabritilla, la piel de cabra nonata o recién nacida, que es muy fina, y se usa sobre todo en guantería. [...] mi padre usaba siempre chaleco, que para mí fue después una prenda inevitable e insustituible.♦



Juan José el Tiernito, *Juan el Malecho*, *Juanito el Recitador*, niño de los chalecos color de otoño.



Y al cielo se fue mi hermana Margarita, cuya muerte me causó la pena más grande, total y devastadora que haya tenido yo jamás en mi vida. [...]

Yo tenía 10 años de edad y era ya un germen de poeta. Lo sé, porque sentía ya la marea. Esa marea de la que habla Stephen Dedalus en *El Retrato del artista adolescente* de Joyce, y que no es otra cosa que la inspiración.♦



Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob, junto con medio centenar de otros nombres más o menos ilustres...§

Llevo en la memoria miles de nombres, como todos ustedes, sólo que yo puedo recordar en un instante seguido de memoria 100 nombres de pintores y de ajedrecistas, y 200 de ciclistas [...].♦



[...] **Ciro, rey de los persas**, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitridates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez.⁴



Considero oportuno afirmar que yo soy un cristiano católico porque nací en ese mundo, el del cristianismo y el catolicismo, y en él quiero morir. Me defino como un occidental, porque soy heredero de las culturas occidentales que se reúnen en el crisol de Europa. Sin olvidar todas esas corrientes que se desprenden desde la manga de Tartaria y Siberia [...]. Yo me siento un producto ínfimo y remoto, pero producto al fin, de ese magnífico crisol. Y me someto.♦



Cerradas las iglesias y los colegios religiosos, yo, sobrino de señores curas y de monjas escondidas, no debía ingresar a las aulas oficiales so pena de herejía. [...] Y así, a los doce años de edad entré como aprendiz al taller de don José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del *Chepo* Gutiérrez. De allí nace el gran amor que tengo a los libros en cuanto objetos manuales. El otro, el amor a los textos, había nacido antes por obra de un maestro de primaria a quien rindo homenaje [...].§



Mi hermano y yo íbamos al cine los domingos [...]. Tanto Rafael como yo hicimos poco caso del cine norteamericano y nos volvimos asiduos maniáticos del cine francés. [...] Y de pronto nos damos cuenta de la existencia de un individuo un tanto cuanto siniestro, de voz ronca que, era notorio, dominaba un tartamudeo. [...] Se trataba, claro, de Louis Jouvet. [...] Y nosotros, mi hermano Rafael y yo, nos sumíamos en nuestras butacas, fascinados, congelados ante aquella presencia mágica. [...] de modo que cuando llegué a Guadalajara, a los 16 años, ya tenía yo vistas cinco o seis buenas películas.♦



En la tienda de abarrotes de los Francisco Watanabe, en Guadalajara, comencé a trabajar en septiembre de 1934. Allí hice de todo: trabajé en el mostrador, en la bodega [...].♦



El 1º de enero de 1937 llegué a la Ciudad de México para inscribirme en la Escuela de Teatro de Fernando Wagner. Para costearme mi viaje, había yo vendido una máquina de escribir Oliver, modelo 12, y mi escopeta Remington. [...] A Wagner —aunque también tuve como maestros a Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli— le debo muchísimas cosas, pero sólo voy a mencionar dos: me enseñó a decir versos y a pronunciar la *r*, que se me dificultaba mucho [...].♦



Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez



¿Qué vino a hacer a México en enero de 1937, con una mano delante y otra detrás, ese provinciano de 18 años? Vino a estudiar *teatro*. Estaba gritando: «Quiero ser actor, quiero dedicar mi vida a las tablas». Y sucedió lo que tenía que suceder [...]: Arreola sedujo a medio mundo [...]. ¿Y cómo se sostuvo Arreola en esos tiempos en que no existía Conaculta ni nada parecido? Muy simple: agarró una chamba de «abonero»; por las mañanas recorría de puerta en puerta las vecindades vendiendo zapatos «en abonos fáciles».‡



Años más tarde, a fines del 39 y principios del 40, escribí tres obras de teatro en un acto. Son farsas y se llaman: *La sombra de la sombra*, *Rojo y negro*, inspirada en Stendhal, y *Tierras de Dios*. [...] Previamente a las farsas incursioné, como todos los jóvenes, en la poesía: produje unos poemas lamentables, pero muy armoniosos.◊



Después de la escuela de Fernando Wagner y mi encuentro con los refugiados españoles, regresé a Zapotlán —era el año 40— [...]. En Zapotlán escribí mi primer cuento, «Sueño de Navidad», que no está recogido en *Varia invención*. Se publicó en el periódico local *El Vigía*, la Navidad del mismo año de 40.◊



Mi padre se fue el año de 39 a vender tepache a Manzanillo y el éxito fue fulminante. [...] Desaparecida esta mínima empresa, [...] decidió que ya era hora de que me fuera de Zapotlán a Guadalajara a trabajar en algo. Esto fue en la Navidad de 1942, [...] tenía 24 años de edad. [...] Sara y yo éramos novios y yo tenía un compromiso personal con ella. Sara también cambió mi vida. La había conocido en junio de ese año, 42, y muy pronto comencé a hacer planes para trabajar y poder casarme con ella. Pero mi estado de ánimo era muy confuso [...]. Llegué pues en la víspera de la Navidad del 42 a casa de mi hermana Elena en Gua-

dalajara. [...] Tras una breve conversación, [...] Jorge Dipp me dijo: «Vas a ser director de circulación de *El Occidental* desde el próximo lunes». ♦



Una de las revistas que tuvo especial significación fue *Eos*, fundada por Arturo Rivas Sáinz en 1943 y que en julio de ese mismo año publicó «Hizo el bien mientras vivió», [...] cuento de Juan José Arreola [...]. Sobre *Eos* Arreola [...] comentó [...] que Rivas Sáinz fundó la revista «con la idea de que cada número consistiera en un texto monográfico. Había leído mi cuento [...] y [...] se atrevió a fundar una revista sólo para publicar[lo]». ⁵



A París fui gracias a Louis Jouvét. ♦



[...] **el caso es que Louis Jouvét** sale de Francia en 1943 y llega a Guadalajara en 44, cuando yo sabía muy bien quién era él. [...] Le hicimos un recibimiento en la estación y yo logré acercarme [...]. Pero fue mi segundo asalto [...] el más aparatoso. [...] Jouvét, asombrado de todo lo que yo sabía de él, me dijo que estaban en medio de un ensayo, pero que me esperaba el domingo [...]. Acudí a la cita puntual [...]. Al despedirse, después de decirme que me parecía a Jean-Louis Barrault, me aseguró que yo iría a París [...]. ♦

Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez



Dos años más tarde apareció *Pan*, fundada, y editada hasta el número cinco, por Arreola y Antonio Alatorre [...]. Aunque con una corta existencia [...], esta revista tiene especial relevancia, ya que en sus páginas se dieron a conocer los primeros textos de escritores que luego estarían entre los más importantes de las letras de México. [...] se puede mencionar [...] un «Fragmento de novela» y los cuentos «El converso» y «Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos», de [...] Arreola; [y] «Nos han dado la tierra» y «Macario» [de Rulfo].⁶



Si en este momento me pregunta alguien qué adjetivo, según yo, define mejor a Arreola, le contestaré: *entusiasta*. Ese Arreola que me cayó del cielo chorreaba entusiasmos. Ganaba un sueldo miserable en *El Occidental*, y jamás lo vi alicaído. Alguna vez, sí, preocupado, como cuando nació su primer retoño.‡



Sara Sánchez Torres fue como mi madre. Cuando dudé de ir a París, me dijo: «Qué tontería, Juan José. Vete tú con Louis Jouvét y si te va bien en París pues me escribes, o mandas por mí, o a ver qué sucede, pero tú no puedes dejar escapar esta oportunidad». Digo que en eso se parecía mi mujer a mi madre, porque la capacidad de mi madre para creer en mí era muy grande.♦



Ese viaje es un sueño que en vano trataría de revivir; pisé las tablas de la Comedia Francesa: esclavo desnudo en las galeras de Antonio y Cleopatra, bajo las órdenes de Jean-Louis Barrault y a los pies de Marie Bell. §



La aventura de París duró unos meses apenas (el porqué de la interrupción sería largo de explicar), pero Arreola nunca la ha olvidado. ‡



Claudia, mi primera hija, nació en 45, a los nueve meses de casados. Fuensanta en 47, a los nueve meses de mi regreso de París, y Orso en 49. Mis tres hijos, además, nacieron uno en mi pueblo natal: Orso; otro, Claudia, en la capital de mi estado: Guadalajara, y el tercero, Fuensanta, en México, la capital de la República. ◇



El 2 de mayo de 1946, ingresé al [...] Fondo de Cultura Económica, cuyo director era don Daniel Cosío Villegas. Antonio Alatorre lo convenció para que yo entrara, pues don Daniel insistía en que el carro estaba completo [...]. Mi siguiente paso fue traerme a México a Sara y a nuestra primera hija, Claudia. ♢



A principios del 47, don Alfonso Reyes me otorgó una beca en El Colegio de México para realizar un estudio dialectológico [...]. Al final, pude renegociar [...] un nuevo proyecto de investigación, un poco más real: la formulación de un vocabulario agrícola, ganadero y artesanal del sur de Jalisco, teniendo a Zapotlán el Grande como capital lingüística.⁶



Juan José Arreola y yo nacimos el mismo día, el mismo año, en el mismo sitio casi [...]. Los dos nos iniciamos juntos en la carrera literaria. Yo lo considero a él mi maestro [...]. Cuando [...] lo conocí, su cultura era muy amplia. La mía apenas se iniciaba. Lo que nunca pude captar fue su estilo, ese estilo maravilloso. No porque esté él presente lo digo. Jamás pensé en superarlo siquiera, porque sabía que era imposible. Entonces, siguiendo una línea contraria, busqué la simplicidad.⁷



Yo, en cambio, soy, más que nada, un barroco.⁸



Después de tres años de corregir pruebas de imprenta, traducciones y originales, pasé a figurar en el catálogo de autores [del Fondo]: *Varia invención* apareció en la colección Tezontle en 1949.⁹ Antonio Alatorre lo leyó cuando estaba a punto de irse a la imprenta, y le quitó 219 comas [...].⁸



Procedo en línea recta de dos antiquísimos linajes: soy herrero por parte de madre y carpintero a título paterno. De allí mi pasión artesanal por el lenguaje.⁹ Considero [...] que el lenguaje es una materia y que hay que trabajar con ella; que el deber inicial del escritor, como el del pintor, consiste en conocer y manejar sus materiales, que son, en este aspecto, físicos.⁹



Creo en la materia, pero creo en la materia animada por el espíritu.♦



Para mí toda belleza es formal y, lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma. [...] La acusación tan reiterada que se me ha hecho de manierista, de amanerado, de filigranista, de orfebre, lejos de ofenderme, me halaga.♦



—[...] **Orfila Reynal**, sucesor de Cosío Villegas, nos puso a todos a trabajar, y como nos pusimos a trabajar en serio, pues a los pocos días, semanas o meses yo salí del Fondo disparado. [...]

—[...] yo creo que sí se trabajaba mucho en el Fondo.

—[...] Bueno, es una denuncia que hago para las personas que pudieran suponer que yo he trabajado alguna vez.⁹



En 1950 inicié mi trabajo como editor en la Ciudad de México, con el apoyo de un grupo de amigos [...], coeditores de [esta] primera serie de *plaquettes* de Los Presentes. [...] Mi idea editorial consistió en publicar obras breves escritas por los amigos, con un tiro aproximado de cien a ciento veinte ejemplares, impresos con buena tipografía sobre papel Corsican y forros en Fabriano, que fueran numerados y firmados por cada autor.▷



En 1952, tenía yo integrado el original de mi libro *Confabulario*, con cuentos escritos entre 1950 y 1952. Se lo presenté a Joaquín Díez-Cane-do, quien ya conocía algunos cuentos, con la idea de que los leyera y considerara la posibilidad de editarlo, en su calidad de gerente de producción del Fondo. Pasaron unos meses y Joaquín no me llamaba, por lo que decidí ir a verlo. [...] Joaquín metió la mano y sacó de debajo de

un altero enorme el original [...]. Viendo mi cara angustiada, me dijo: «Arreola, tiene usted suerte [...], *Confabulario* será el número dos de la nueva colección de Letras Mexicanas».▷



Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre [...], esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia.¹⁰



Borges dijo que la había pasado muy a gusto con Arreola y que en sus conversaciones éste le había permitido intercalar algunos silencios.¹¹



[A la primera serie de Los Presentes] siguió la que edité solo durante algunos años, desde 1954, y que me dio prestigio como editor. [...] por esos años no había en México una editorial con las características de la mía y, desde luego, casi ningún editor que se atreviera a publicar autores desconocidos. [...] Quise ser editor desde el principio de mi vida. En *Los Presentes* logré concretar una vocación [...].▷



Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez



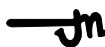
La fundación del Centro Mexicano de Escritores por parte de la señora Margaret Shedd vino a enriquecer notablemente mi vida y trabajo de escritor. Por invitación de ella, firmé como testigo el acta notarial de creación del Centro; luego pertenezco al primer grupo de becarios en 1952 [...]. Me inicié como maestro de redacción, en el taller que formó la señora Shedd, de manera simultánea a las becas del Centro. Allí se gestó mi vocación de maestro de talleres de redacción.▷



Siendo secretario de Educación Pública, y debido a sus múltiples ocupaciones, Agustín [Yáñez] me propuso que me hiciera cargo de dos actividades que a él le importaban mucho y no podía atender: su seminario de creación literaria que impartía en la Facultad de Filosofía y Letras y el taller literario que ofrecía semanalmente. [...] a partir del seminario que me heredó, inicié mi carrera como maestro en esa escuela, que culminó cuando don Javier Barros Sierra me nombró maestro de tiempo completo por oposición [...].▷



La compañía de teatro Poesía en Voz Alta surge de la propuesta que formuló a las autoridades universitarias la empresaria y actriz de teatro Marilú Elízaga [...]. Recuerdo que Henrique González Casanova se enteró por medio de Rubén Vasconcelos de la propuesta [...] y le aconsejó: «Mira, Rubén, el hombre indicado para atender esta propuesta es Juan José Arreola».▷



A finales de 1958 retomé mi actividad como editor. Sentí que era un momento propicio para echar a andar una nueva editorial que se llamaría Cuadernos del Unicornio. [...] Al mismo tiempo que la colección de los cuadernos, inicié la serie de Libros del Unicornio [...].▷



Bajo la carga, me siento caminar con pies ligeros, no obstante mis cuarenta años cumplidos.¹²



[...] **Bestiario**, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro escrito: su autor lo dictó en una semana [...].

Ya no recuerdo si la idea fue mía o de Vicente Leñero, Eduardo Lizalde o el propio Fernando del Paso, a quien treinta y cinco años después Arreola iba a dictarle en Guadalajara el primer tomo de sus Memorias. Sea como fuere, el 8 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las nueve de la mañana, hice que Arreola se arrojara en un catre, me senté a la mesa de pino, saqué papel, pluma y tintero y le dije:

—No hay más remedio: me dicta o me dicta. [...]

Entonces, como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios: «La cebra toma en serio su vistosa apariencia, y al saberse rayada se entigrece. Presa en su enrejado lustroso, vive en la cautividad galopante de una libertad mal entendida».¹³



Nadie se explicaba qué hacía esa casa abandonada en uno de los lugares más bellos del bosque [de Chapultepec]. Llegó un día en que el regente de la Ciudad [...] se intrigó también por el abandono [...] y descubrió que su dueña era la Universidad, por lo que decidió hacerle un atento llamado al rector [...]. Enrique González Casanova y Rubén Vasconcelos me propusieron ante el rector como candidato a ocupar el puesto de director.¹⁴



Al poco tiempo, viajé a Cuba, en compañía de mi familia, para atender un taller de creación literaria. [...] Se pensaba mucho [entonces], yo creo que demasiado, en la responsabilidad de los intelectuales como parte del proceso revolucionario. Ni mi persona ni mi literatura tenían

cabida dentro de esa idea renovadora. Los críticos me juzgaron igual que los que en México me llamaron afrancesado y extranjerizante.▷



En 1963 caí gravemente enfermo [...]. En aquella ocasión, Elías [Nandino] me sacó a flote de una crisis que yo creía mortal, y como a los tres meses el doctor Conrado Zukerman me operó el píloro y el duodeno y me quitó medio estómago.¹⁴

Durante la convalecencia [...], me puse a ordenar mis papeles y me encontré con algunos textos de carácter biográfico que había escrito desde principios de los cincuenta [...]. Pronto descubrí que aquellos textos eran parte de una novela [...].▷



[...] lo único que hice fue terminar el libro como pude [...] me divertí mucho escribiendo párrafos, y de pronto decidí —en vez de hacer el desarrollo de principio a fin— utilizar sin ton ni son todos los fragmentos. Y al empezar a acomodarlos sobre una mesa, me decidí a escribir otros que hacían falta, y los intercalé, y en seguida los moví de lugar para dar una dinámica.¹⁵



En marzo de 1964, pocos meses después de su publicación, *La feria* obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores. Integrado por Rodolfo Usigli, Octavio Paz y Francisco Zendejas, el jurado consideró que la novela de Arreola había sido el mejor libro publicado durante el año anterior, junto con *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, con el que comparó el reconocimiento.



Yo acababa de publicar un cuento en el suplemento cultural del *No-vedades* y, por una rara casualidad, [Arreola] lo había leído e incluso, según me dijo, le había gustado. Me invitó entonces a que asistiera a su taller literario. [...] De modo que el primer maestro que tuve propiamente fue Arreola, lo cual para mí significó la enseñanza del rigor, la economía y la depuración. Me hizo ver que todo texto es perfectible; tanto los breves como los extensos. [...]¹⁶



Si Arreola fue mi maestro, también lo fue, en épocas posteriores, de José Emilio Pacheco, de Vicente Leñero, de Alejandro Aura, de José Agustín, de Federico Campbell y de tantos otros. Él ha sido el maestro perfecto, el que vive enriqueciéndose con las más variadas experiencias y al mismo tiempo comparte generosamente sus riquezas con los demás.‡



Al Taller [Literario] de Juan José Arreola asistieron durante sus cuatro años de vida cerca de 50 escritores. El fruto de sus trabajos es la revista *Mester*, cuyo primer número apareció en mayo de 1964. [...] En *Mester* publicaron setenta y tres autores [...].¹⁷



En febrero de 1966 recibí una invitación [...] para dar unas conferencias sobre literatura mexicana y latinoamericana. [...] durante poco más de mes y medio, recorrí las universidades y las ciudades de Bloomington y Purdue, Indiana; Urbana, Illinois; Madison, Wisconsin; Los Ángeles, Pomona y Berkeley, California; Albuquerque, en Nuevo México; Austin, Texas, y Nuevo Brunswick, en Nueva Jersey.▷



Estando [...] en Nuevo Brunswick [...], decidí viajar a París. [...] En las calles de París la primavera impuso colores [...]. Tuve una sensación de

alivio y bienestar al contemplar de nuevo la avenida de Champs-Élysées, no se parecía nada a lo que yo recordaba, era otro París el que me recibía y yo era otro también, este presente era luminoso, caluroso, amoroso.▷



Entre otras actividades que realicé durante 1968, recuerdo una, tal vez la más grata, que consistió en la preparación de una antología de literatura universal, a la que una vez terminada le puse el título de *Lectura en voz alta*. Soñaba ver reunidos en una obra los poemas en prosa y los cuentos que leí de niño en los libros escolares [...].▷



Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez

En 1968 salí derrotado de la Ciudad de México, quebrado física, moral y económicamente. [...] Volví a la casa paterna, hijo pródigo, llegué desnudo, con las manos vacías «como dos conchas huecas de palabras». [...] En Zapotlán, a mil kilómetros del Distrito Federal, las cosas y la vida son diferentes. Los afectos recuperados, la presencia de mis padres y de mis hermanos me hicieron recordar los días de mi infancia y mi juventud. [...] No contento con el espacio que tenía en la casa de mis padres, me construí una cabaña en las faldas del Cerro de la Barranca del Tecolote [...].▷



Por algún tiempo fuimos vecinos en Zapotlán —yo vivía en Pedro Moreno 119 y calle Caño, en Loma de Barro, a unos pasos de la Cruz Blanca— y lo veía salir a diario de su casa del bosque, montado en su Vespa Ciao.¹⁸



[...] a propósito de uno de los mayores escándalos, el de Arreola metido a comentarista de deportes [...], contaré lo que me dijo Ruy Pérez Tamayo: «¡Ese Arreola! A diferencia de los comentaristas de cajón, que todo el tiempo se desgañitan exhibiendo su profesionalismo, él nos descubre serenamente, ¡pero con qué entusiasmo!, el sentido profundo de la competencia entre dos grupos humanos; nos da una cátedra de filosofía del deporte».‡



«Este es un día muy feliz en mi vida; tan feliz que ya no me importan los demás días», dijo ayer el escritor Juan José Arreola cuando se le preguntó su reacción al habersele designado Premio Nacional de Letras 1979. «Es la más alta satisfacción de mi vida», reiteró. «Vino a colmar las ambiciones de lo que en un momento dado fue mi vocación: escribir.»¹⁹



La razón por la que dejé de escribir es un misterio; yo digo que dejé de hacerlo porque empecé a hablar.²⁰



Premio Jalisco (1953); Premio Festival Dramático del INBA (1955); Hijo Predilecto de Jalisco (1959); Medalla José María Vigil (1959); Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores (1963); Premio Azteca de Oro (1975); condecoración en grado de Oficial de las Artes y las Letras, Gobierno de Francia (1976); Premio Nacional de Periodismo e Información (1977); Premio Nacional de Ciencias y Artes (Lingüística y Literatura) (1979); Medalla Jorge Luis Borges, XIV Feria Internacionalw del Libro de Buenos Aires (1986); premio de la Universidad Nacional Autónoma de México en extensión cultural (1987); Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (1992); Doctorado Honoris Causa, Universidad de Colima (1996); Premio Internacional Alfonso Reyes (1997); Creador Emérito, Sistema Nacional de Creadores de Arte (1998).



Arreola se acerca al mostrador con los periódicos del día que han registrado la noticia de su galardón. Muestra *El Occidental* y *Siglo 21* al dueño y a los empleados. Deberían regalarme mi botella por el premio, bromea Arreola. El maestro Arreola ya nos vino a presumir, dice uno de los empleados. Se los enseño para que sepan que ya tengo con qué pagarles, bromea otra vez. [...] En Bancomer, Arreola repite la operación de La Europea. Muestra periódicos, ofrece como garantía el premio Juan Rulfo para el pago de sus deudas. [...] Lo vi en televisión, maestro, comenta una secretaria. Quiero tomarme una foto con usted, pide uno de los gerentes. Una señora lo identifica y se acerca a felicitarlo. Arreola no la conoce, la saluda por protocolo y continúa la plática con los funcionarios del banco. Está feliz.²¹



Mi vida familiar es sumamente amable. De hecho estoy en retiro. No hago nada más que ir al mandado por las mañanas. En la tarde estoy con la música. La lectura del día la tengo casi suprimida para defender la de la noche, que es la más nutritiva y necesaria para mí. [...] Empiezo a comer mal, nada me cae bien. Pero en términos generales sí estoy viviendo una vida hermosa en estos años que llevo en Guadalajara, porque, como te digo, son años de retiro; no desempeño ninguna tarea. Soy director de la Biblioteca Pública de Jalisco, pero eso para mí es un hermoso símbolo porque yo me formé en esa biblioteca hace sesenta años, como lector.²²



Como Villaurrutia, tengo nostalgia de la muerte. Pero quiero morirme un poco en paz. Ordenar todos los objetos de mi conciencia, y noirme muy malquisto del mundo, sobre todo con las personas que tanto he amado. [...] Lo importante es lograr que en la hora de la muerte, todos los hechos de la vida armonicen y se subordinen al acto final de conciencia. Que a través de una visión cónica, en lo más profundo se vea el primer acto de conciencia, simultáneo con el último.²³



Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable.²⁴



Debemos hacer tablas con Dios, debemos hacer tablas con el prójimo, debemos hacer tablas al final de nuestra vida.²⁵



Soy un hombre feliz, y ni siquiera me amarga mi fracaso como escritor, no haber logrado lo que sé que debería haber logrado. Lo confieso: no lo logré por falta de heroísmo. Sólo escribí lo que se me daba como una granada, como un fruto lleno de granos preciosos que sólo tenía que abrir y probar.²⁶



*(Una vez que las notas de la canción de cuna se han extinguido, dice frío, implacable, cortés y profesional.) Señoras y señores, con su permiso, / vamos a cerrar otra vez el paraíso... (Desenvaina una espada de fuego, luz de Bengala, en la oscuridad total.)*²⁷

TELÓN

Archivo fotográfico: Orso Arreola Sánchez



- * Este *collage* hizo las veces de guion curatorial de «Una feria para Juan José Arreola», exposición biobibliográfica que se presentó en el Patio de Escritores de la Biblioteca de México en 2018 con motivo del centenario del nacimiento del escritor. La mayoría de los fragmentos, así como las viñetas de Vicente Rojo, recogidas de *La feria*, se reproducen con la autorización de los titulares de los derechos. Muchas gracias a cada uno de ellos. Gracias también a Alfonso Zárate y Cynthia Bernal por las versiones digitales de las viñetas. Utilizo el resto de los fragmentos tras intentar contactar a los autores, sin éxito, o bajo la figura de uso legítimo, a manera de citas. Salvo donde se indica con llamadas numéricas, los fragmentos provienen de las siguientes fuentes:
- ◇ *Memoria y olvido: Vida de Juan José Arreola*, de Fernando del Paso, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 (Fernando del Paso, *Memoria y olvido: Vida de Juan José Arreola*, © Fernando del Paso, 2005 y Herederos de Fernando del Paso).
 - ▷ Orso Arreola, *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola* (edición electrónica), México, Jus, 2015.
 - § Juan José Arreola, «De memoria y olvido», *Confabulario*, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
 - ‡ Antonio Alatorre, «Juan José Arreola», El Colegio de México: *Boletín Editorial* (México, D.F.), número 160, noviembre-diciembre de 2012.

Todas las fotografías (salvo la de Louis Jouvét [Jac. de Nijs / Anefo, Louis Jouvét en Knock, 6 de marzo de 1950, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Jouvét_1950.jpg]) pertenecen al archivo fotográfico de Orso Arreola, tal como se indica al pie de cada una. Mi más sincero agradecimiento a él y a su hija, Sara Arreola Cuenca, por su trato amable y generoso y por el permiso de multiplicar a Arreola tanto en palabras como en imágenes.

1. Juan José Arreola con Fernando Díez De Urdanivia, «Cómo hablan los que escriben», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 304.
2. Juan José Arreola, «Tú y yo», *Bestiario*, en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Página 401.
3. Juan José Arreola, *La feria*, en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Página 97.
4. Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», en *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. Página 53.
5. Eduardo Cerecedo, «Eos y Pan, senderos de Juan José Arreola». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 76.
6. Eduardo Cerecedo, «Eos y Pan, senderos de Juan José Arreola». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 76.
7. Juan Rulfo con Armando Ponce, «Arreola recibió el Premio Juan Rulfo en la FIL de Guadalajara: En 1981, Rulfo lo reconoció como su maestro». *Proceso* (México, D.F.), 5 de diciembre de 1992. Consultado el 26 de agosto de 2018 en <https://www.proceso.com.mx/160624/arreola-recibio-el-premio-juan-rulfo-en-la-fil-de-guadalajara-en-1981-rulfo-lo-reconocio-como-su-maestro>.
8. Juan José Arreola con Héctor de Mauleón, «No me interesa nada, sino lo imposible», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 356.

9. Juan José Arreola con Antonio Alatorre, «Antonio Alatorre y Juan José Arreola: un diálogo», en Juan José Arreola, *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Página 633.
10. Jorge Luis Borges, «Juan José Arreola: Cuentos fantásticos», en *Miscelánea* (edición electrónica). Barcelona: Debolsillo, 2011.
11. David Huerta, «Doce viñetas para Arreola». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 60.
12. Juan José Arreola, «El fraude», *Varia invención*, en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Página 304.
13. José Emilio Pacheco, «Amanuense de Arreola». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 76.
14. Víctor Manuel Pazarín, «Ya sólo puedo hablar de las cosas que viven en mi memoria: Un testimonio de Juan José Arreola». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 37.
15. Juan José Arreola con Eliana Albala, «Rompecabezas de un mundo», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 243.
16. José Agustín, «Juan José Arreola por José Agustín: Retrato hablado, 36 años después». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 8.
17. Óscar Mata, «Mester (1964-1967) (revista del Taller Literario de Juan José Arreola)». *Tema y variaciones de literatura* (México, D.F.), número 25, 2005. Páginas 202, 204.
18. Víctor Manuel Pazarín, «Ya sólo puedo hablar de las cosas que viven en mi memoria: Un testimonio de Juan José Arreola». *Tierra Adentro* (México, D.F.), número 93, agosto-septiembre de 1998. Página 37.
19. Juan José Arreola, «Juan José Arreola, Premio Nacional de Letras de México». *El País* (Madrid), 16 de noviembre de 1979. Consultado el 19 de agosto de 2018 en https://elpais.com/diario/1979/11/16/cultura/311554807_850215.html.
20. Juan José Arreola con María Beneyto, «Confieso que aprendo mucho riéndome», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 275.
21. Gerardo Ochoa Sandy, «El tiempo que pasó», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Páginas 256-257.
22. Juan José Arreola con César Güemes, «Pude elegir y modelar mi vida, y la he maltratado», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Páginas 364-365.
23. Juan José Arreola con Fernando Díez De Urdanivia, «Cómo hablan los que escriben», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 321.
24. Juan José Arreola, *La feria*, en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Página 97.
25. Juan José Arreola con Javier Vargas, «Hay que hacer tablas con la vida», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 361.
26. Juan José Arreola con Héctor De Mauleón, «No me interesa nada, sino lo imposible», en Efrén Rodríguez, *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002. Página 356.
27. Juan José Arreola, «Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted», *Palindroma*, en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Página 253.

Al final es lo mismo

Emmanuel Gutiérrez Gutiérrez

Si hiciese una lista de las formas más comunes de conocer a una persona, la manera en que conocí a Rogelio estaría en el puesto más bajo.

La calle aledaña a mi centro de trabajo es una suerte de callejón donde sólo las motocicletas pueden cruzar, tiene fama de oficina de entrevistas aleatorias. Tú caminas por ahí y, si el ladrón en turno te califica de apto para un asalto, te da el trabajo. Una oferta que pocas personas rechazan, más «de huevos» que de ganas. El día que conocí a Rogelio lo encontré en la dichosa oficina; acostumbrado a intervenir en donde la policía debería estar metiendo sus narices, vi cómo un mequetrefe de metro noventa azorillaba a un hombre diminuto. Instintivamente interferí: «Hola, Maldonado», le dije al pequeñín, en un ánimo de espantar al grandulón con la idea de un duelo dos contra uno. Todo iba de acuerdo al plan: pude ver cómo el bruto cambió su ceño fruncido a una mirada desconcertada; algo parecido ocurrió con el chaparro, en su cara se plantó una sonrisa que no supe clasificar en ese momento.

En cuanto le extendí la mano a Maldonado, la tomó; un segundo después mi brazo entero se torció sobre mi espalda. Súbitamente escuché la respiración agitada del liliputiense cerca de mi oído. Al mismo tiempo, un círculo helado y oscuro se posó sobre mi sien; comprendí entonces que la sonrisa de Maldonado era maliciosa, además, que el mequetrefe que yo creía entrevistador resultó ser el entrevistado, y como cereza del pastel, yo acababa de robarle el puesto. Rogelio y yo le entregamos ambas carteras y celulares a cambio de mi vida.

(Guadalajara, 2004). Estudiante de la Preparatoria de Jalisco de la Universidad de Guadalajara. Su cuento obtuvo el premio en la categoría Luvina Joven.

Cuando llamamos a la policía desde mi trabajo, nos dijeron que había que esperar veinte minutos hasta que llegara una patrulla. Los dos estábamos encabronados, probablemente más él, que pudo haberse ido en cuanto tomé su lugar en el asalto. Yo, por otro lado, me encontraba avergonzado, me sentí estúpido por juzgarlo.

Mientras esperamos a la policía caminamos hacia una tintorería Dimar. Resulta que mi nuevo amigo todos los días usa saco, hasta cuando va al cine o al mercado, y que hoy, día de lavado, día que no hay sacos disponibles, tuvo la mala suerte de toparse con mi juicio moral, el cual lo clasificó como ladrón.

La policía no ha llegado, estamos llevando la ropa a su casa mientras nos conocemos un poco. Nos sentamos cerca de la oficina, yo hundido en una pena y vergüenza infinitas y él ataviado con una camisa de botones negra y un saco púrpura. Me parece extraño ver a alguien trajeado y sentado en la calle. Rogelio jamás alteró su manera de vestir, ni en sus últimos días, y era serio, pero agradable.

Conectamos enseguida, nos entendimos a muchos niveles; cuando él necesitaba ayuda para un proyecto, me llamaba; nuestras mentes tenían una visión de calidad similar. A los pocos meses de conocernos podíamos entendernos con apenas pocas palabras; su «Está bien» era igual al mío; si me decía que le faltaba más claridad a la idea, yo sabía dónde le faltaba; muchos otros le tendrían que preguntar en dónde, desde qué ángulo, qué tipo de claridad y un centenar de interrogantes que llevaría toda una tarde responder. Era el compañero ideal para todo tipo de trabajo o para una simple salida. Muchas veces nos ayudamos mutuamente a escapar de citas en las que, después de conocer a la chica, no nos apetecía estar. Incluso sufríamos de los mismos problemas amorosos. Lo ayudé a mudarse a una casa cercana a mi trabajo, la casa que rentaba aumentó su cuota y él, incapaz de pagarla, la dejó; durante la mudanza no hubo necesidad de hablar para coordinarnos. Después del cine siempre íbamos a un café sobre Chapultepec para discutir el filme, él siempre en saco y yo en la ropa más casual que encontraba.

La crisis nos pegó fuerte. Después de cuatro años de conocernos, ambos perdimos el empleo: él ya no podía seguir como gerente de su em-

Rogelio me exhortó a invitarla a salir, conquistarla con mi propia poesía, ganarme poco a poco esos ojos. El día que tuve valor de acercármele, o sea mi último día de trabajo, no la encontré en su cubículo...

presa, pues quebró, y yo perdí mi prístino cubículo en una compañía de computadoras. Me tuve que despedir de todos apresuradamente, mi lugar sería tomado por un pusilánime que recibiría menos de un cuarto de mi sueldo. Lamenté sobre todo que no volvería a ver a Zafiro, una poeta argentina que llegó a trabajar un año antes, de ojos descaradamente bellos, azules como arrancados del mismo cielo; tan azules eran sus ojos que al nacer, sus padres olvidaron cualquier otro nombre elegido antes del parto: Zafiro tenía que ser, y fue. Ni mirando al cielo puedo recordarla. Rogelio me exhortó a invitarla a salir, conquistarla con mi propia poesía, ganarme poco a poco esos ojos. El día que tuve valor de acercármele, o sea mi último día de trabajo, no la encontré en su cubículo: había acabado su turno y regresado a casa. Lloré mares antes de aceptar la idea de no mirar el cielo en sus ojos otra vez.

Rogelio y yo decidimos mudarnos juntos. Con lo escueto de nuestro bolsillo pudimos mantenernos a flote trece meses más. Estábamos empecinados en buscar un empleo que nos diera estabilidad y movernos a un barrio más decente; sin embargo, no durábamos más de dos meses antes de que el lugar donde trabajábamos cerrara o fuéramos despedidos.

Trabajamos en una cafetería de Chapultepec, de ésas a las que solíamos ir después del cine, a la cual nosotros mismos renunciábamos debido a la imbecilidad de nuestra jefa: la descubrimos vendiendo libros a los puestos de *pizza* a la leña, como combustible. Ambos saltamos al rescate hasta que se nos dio a elegir: «O vendo libros para pagarles o se quedan sin empleo», dijo la mandamás. Ese día regresamos con ocho kilos de libros viejos. Las opciones iban desapareciendo como latas en un campo de tiro, una a una, lenta pero incansablemente.

Estamos en una caminata meditabunda, tenemos que mover correctamente nuestra pieza o nos darán mate, existe la posibilidad

de terminar en la calle. Hemos llegado al Parque Rojo, según yo, o Parque Revolución, según él; «Al final es lo mismo», concluyó con una sonrisa meditativa. *Nos sentamos y él comienza a fumar, me pasa el brazo por los hombros y me ofrece uno de sus cigarrillos. Nos sentamos a fumar en silencio, mirando ambos hacia la distancia, en direcciones distintas*, algo está tramando, lo sé, la forma en que mira a través del humo me lo demuestra. Es un hombre de acciones, de sentir que las palabras no son suficientes. Estoy seguro de que jamás le ha dicho «Te quiero» a su pareja, con la que lleva ya bastantes lunas; sin embargo yo mismo le he ayudado a preparar los regalos, yo mismo he aportado de mi inexistente dinero para sus planes; entre los dos, con una botella de pegamento y una cantidad ingente de triángulos de cartón (tanto equiláteros como isósceles y, en mayor medida, escalenos) le hemos hecho un mural con temática de *El principito*, libro por el que ambos comparten una fascinación insaciable. Además de eso, le ha regalado unos colores pastel para que decore sus muros, pero jamás un «Te quiero».

—Tengo una idea de cómo obtener dinero.

Uno siempre regresa al origen. Decidimos replicar la metodología de Maldonado, en la oficina. Al principio no estuve de acuerdo con esto, pero Rogelio me convenció con una frase: «Al final es lo mismo», dijo con la misma sonrisa que tenía mientras fumaba.

En este caso yo sería el asaltante y él un importante hombre de negocios, o al menos un fulano con traje. Funcionó a la perfección. Varios samaritanos, san Pedro los reciba con la puerta abierta, fueron tan amables de dar todo su dinero por la vida de alguien más. «Ni financiando el experimento Niklaus llevaría tantas personas al cielo», declaró Rogelio en un día provechoso. Todo iba viento en popa hasta que nos topamos con otro entrevistador; esta vez fui yo quien le pudo sacar provecho. Rogelio y yo fuimos capaces de sacarle una foto al asaltante sin ser descubiertos, después la imprimimos como uno de esos carteles de desaparecidos y la pegamos en el callejón, pudimos ver cómo el malandro se ofuscaba ante tanto terror.

—Nosotros podemos ayudarte.

Con toda la paciencia del mundo le explicamos que esos carteles eran puestos por un cartel de la zona. Eran un aviso de lo que les pasaría a los asaltantes que no pagaban por laborar en sus plazas.

—Varios se han esfumado por no acatar las órdenes.

El pobre, asustado por toparse con dos hombres misteriosos, uno trajeado y el otro con vello de vagabundo, miró desconcertado al más alto de los dos; probablemente no entendió lo que Rogelio le dijo.

—Se los cargó la chingada por no pagar la plaza —le ayudé a entender.

Nos dio todo lo que había robado aquel día. Además nos juró por su madre que correría la voz. En cuanto se fue, Rogelio y yo nos pusimos a investigar a todos los asaltantes de la zona, imprimimos varios carteles de desaparecidos y los pegamos en la oficina. Día con día el proceso se repetía, asustábamos al malandrín de turno que tenía la suerte de encontrarse en la pared, y nos pagaba. De vez en cuando llamábamos a la policía a mitad de un asalto para que se llevaran al malhechor, claro, con una intervención nuestra, ya que una patrulla seguía tardando lustros; cuando esto sucedía, nosotros nos encargábamos de tachar con rojo al maleante de la tabla: una gigantesca cruz les indicaba a los demás que, en efecto, se esfumaban.



Con Rogelio aprendí muchísimas cosas que jamás podré explicar, tanto buenas como malas, pero, creo yo, hubo dos lecciones que más me marcaron. La primera fue que no todo es para siempre, aunque así lo desees, aunque así lo quieras, aunque trabajes por ello. Ya no vivimos en la misma casa; esa medida para nuestro plan económico había surtido efecto, pero se tuvo que cancelar pues había cumplido su objetivo. Cuando se fue, me sentí como un planeta colisionando con otro llamado realidad. Al hacer recuento de daños noté que a mi planeta le faltaba un gran trozo y en su lugar había un cráter. A Rogelio también le pegó. Los días posteriores a su mudanza, en la que obviamente ayudé, los pasamos jugando videojuegos o comentando sobre literatura. El dinero obtenido por nuestro sistema aumentaba junto con el miedo a desaparecer. Después de esa primera fase, su novia se mudó con él. Rogelio siguió atemorizando a los residentes de su nuevo barrio, utilizó los rumores de lo que hacía en el mío para formar bandas criminales. Al principio no entendí por qué; el dinero que recibíamos era más que suficiente para nosotros, pero ahora las cosas habían cambiado: él seguía demostrando su amor con actos, con presentes, con desayunos, con mariachis donde él mismo cantaba, para eso necesitaba dinero y

no a un amigo. Poco a poco empezó a crecer distancia entre nosotros. Yo le reclamaba que sus bandas atacaban a gente inocente, asustaban a quienes no se lo merecían; él sólo me miraba con la misma cara que al fumar cigarrillos, no me escuchaba, escuchaba a su mente, planeaba el siguiente movimiento. Después de esa discusión sólo lo vi una vez, como siempre, vestido de traje.

A mí jamás me pareció justo lo que hacía. Sus bandas, vestidos de policías, asaltaban todo tipo de negocios, desde panaderías hasta bancos. Tuve que actuar en respuesta.

La segunda cosa más importante que aprendí de Rogelio fue a actuar. Siempre que quisiera algo tenía que actuar por ello: hambre, comida, frío, abrigo, amor, acciones. «No me lo digas, demuéstramelo», decía, así que le demostré que no me quedaría de brazos cruzados. En un principio mandaba a los asaltantes de la oficina a detenerlo, con la promesa de que la plaza jamás les volvería a cobrar.

—Te juro por mi madre que nadie te estará chingando —les decía mientras ellos imaginaban un mundo ideal, para ellos, claro.

Ninguno de mis hombres regresó con vida.

Así que fui yo quien tuvo que hacerse cargo de las cosas. Me presenté en su casa, seguro de que estaría solo. Él me recibió vestido con el mismo saco morado. «Esto va a ser difícil», pensé y sin dudarlo dos veces, porque si no me arrepentiría, le apunté con un arma. Él me miró sin sorpresa alguna, «Al final es lo mismo», dijo, con unos ojos humeantes. Qué más daba cómo iba a morir, ya había hecho todo lo que había querido, fuera yo quien jalara el gatillo o un ataque al corazón lo que le arrebatara la vida, al final era lo mismo.

Después de aquel día entendí que yo no estaba listo para morir. Horas después me encontraba mirando al cielo, con la esperanza de encontrar aquello que me faltaba para poder morir. Más tarde comprendí que no quería el cielo allá, lo quería aquí conmigo, a mi lado. En un viaje a Argentina, después lo encontré ■

Camino a Paradiso

Alejandro
Arenas Córdoba

I

Detrás de los escombros de este insomnio baldado,
tú también mueres, en eterna fuga hacia la nada.
Mueres en la voz desatada de la herida,
en la superficie de un mar tizado por la tinta azul del sueño.
Aquí junto a los rastros de una inasible muralla de cabezas agrietadas
te sostienes en polvo de piedra, en polvo de tierra quemada.
Y nada detendrá tu caminar lento hacia el océano, al fondo del oscuro
[paraíso.

Justo en el centro profundo de los secretos que la penumbra guarda,
quedarás atrapada en la sangre última de un cuerpo descompuesto,
en la breve estación de las hierbas secas,
donde los relámpagos no corren libres,
donde no hay arterias para echar a andar tu grito.

Aquí te quedarás, desnuda,
a la orilla del desierto recogiendo las trazas de tu sombra.
Aquí te quedarás. No pasarás.
Comerás el pan de tu cadáver y el vino de tu muerte.
Derramada en la ribera del vacío sin retorno,
fragmentada como un puño golpeando un vidrio,
con la boca bajo el trueno,
caminarás por en medio de la noche y ya no volverás.

(Comalcalco, Tabasco, 1993). Estudiante de la Licenciatura en Letras Hispánicas del CUSur de la Universidad de Guadalajara. Su poema resultó ganador en la categoría Luvina.

II

Es que he probado el fin del mundo en tu boca.
 Y esta gloria hueca, triturada en sus raíces largas
 ahora es un veneno sin fin esparcido en mi recuerdo,
 un agua ajena que empapa los rostros de este río que me lleva
 a no sé qué parte, pero probablemente a visitar las ruinas donde
 [duermes.

Y estás allí, a la hora exacta en que los ahogados nadan a contracorriente,
 en el equilibrio del horizonte y el mundo
 juntando todos los pájaros posibles para escapar de mi puño y letra.
 Pues ya llegó, está aquí,
 el momento justo en que la soledad se te viene a pedazos,
 socavándote cada región del sueño, cada imagen tuya propagada en la
 [arena.

Esta arena asediada por las olas de la vigilia que llega a tus pies,
 como un barco sin marineros, arrastrado, desde mi puerto de amargura
 [hasta tu orilla.

III

Ahora que estoy velando tu destierro,
 ¿oyes el cantar del sótano ascender desde mi cuerpo hasta tu nombre?
 ¿Oyes pasar las aguas brumosas entre la cal y tu materia vencida?
 ¿Oyes mudar de piel el insomnio y volverse una gigante rata negra?
 ¿Oyes, simplemente, a la lluvia cavando pozos en tu voz desasida a la
 [desgracia?

¿Acaso escuchas este gélido desvelo que se abre como una selva
 [inmaculada
 donde borbotean sollozos de árboles y de panteras rotas por tu arribo?
 Porque huyes sin precisar ningún confín en el vuelo.
 A secas, con el rostro cuarteado.

IV

La herida, mi herida que filtra el verbo de tu ángel triturado por los
 [recovecos
 de un país a oscuras, un país a ciegas, una nación de estéril luz
 donde se levantan animales aullantes, soles negros, danzas de invierno
 [y de sal.
 Mi herida, tu herida acumulando costras, islas, maderos de náufrago
 [alrededor
 de una hoguera encendida con la savia de mi canto.

Atado a las velas de una orfandad de fría criatura,
 salvajemente atado en las entrañas de este sitio dolido, de pie en el
 [rincón de la herida,
 canto y repito el peso de ahogarse en estas horas con forma de fuego.

V

En este momento que a solas caminas sobre las cenizas,
 pasas en un silencio de vidrio molido por los litorales del otoño,
 intentas huir como el vapor de una embarcación a la deriva,
 conversas con la espuma de otra playa para que te conceda favores de
 [viento,
 pero nadie escucha tu sorda marejada que se pierde entre el jardín de
 [estrellas,
 nadie atiende el gemido que sale de tu llanto,
 el llanto que se rompe como un arrecife contra la noche.
 Sólo te entierras en el ruido de los pasos que dejan las ausencias,
 alargas tu cuerpo de rocío sobre esta pecera rota del sueño;
 el aire te vence, te tumba, te coagula, te empuja hacia la espesa tierra,
 [cerca de la puerta
 donde los viajeros abandonan la esperanza.



Opticks HIROSHI SUGIMOTO

La mirada, el tiempo y la memoria son temas de reflexión constante en la obra de Hiroshi Sugimoto, formada principalmente por fotografías en blanco y negro.

Desde *Diorama* (1976), su primera serie, hasta la más reciente, la sorpresiva *Opticks* (2018), en la que por primera vez indaga en el color a gran escala, Sugimoto se planta ante fenómenos percibidos por el ser humano y se adentra en ellos hasta obtener una visión original que ha dotado a su obra de profundidad filosófica y novedad artística.

Pág. I: *Opticks 025*, 2018. Impresión cromogénica
Imagen: 47 x 47 pulgadas (119.4 x 119.4 cm)
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery
© Hiroshi Sugimoto

Opticks 031, 2018. Impresión cromogénica
Imagen: 47 x 47 pulgadas (119.4 x 119.4 cm)
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery
© Hiroshi Sugimoto



Sugimoto es un artista conceptual que ha usado la fotografía para traer a la superficie sensorial (en la que percibimos con los sentidos) sus pensamientos sobre la realidad y las cosas que le interesan en ella.

En una entrevista reciente para la revista del *Wall Street Journal* (*WSJ*), el artista recordó que cuando comenzó a tomar fotografías era un niño muy hábil: «Mi padre compró una cámara hermosa, pero no supo cómo usarla, así que la desechó. Yo la rescaté e inmediatamente descubrí cómo usarla».

Opticks 052, 2018. Impresión cromogénica
Imagen: 47 x 47 pulgadas (119.4 x 119.4 cm)
Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery
© Hiroshi Sugimoto



Y reconoce: «Soy un fotógrafo autodidacta, y comencé en una etapa tardía, en la preparatoria. Cuando llegué a Nueva York, en 1974, decidí convertirme en artista, no sólo en fotógrafo. Pero la pintura estaba ya muy pasada de moda, así que vislumbré que la fotografía —como arte contemporáneo y conceptual— era a lo que yo debería dedicarme desde ese momento».

En cada una de las fotografías de su afamada serie *Paisajes marinos* (1980), el artista capta «el agua y el aire. Sustancias tan comunes que a duras penas atraen la atención y que, sin embargo, nos otorgan la existencia». Describe: «Misterio de misterios, el agua y el aire están ahí, delante de nosotros en el mar. Cada vez que lo veo tengo la sensación de seguridad, como si visitara mi hogar ancestral; me embarco en un viaje de mirar».

Sus *Paisajes marinos* continúan hasta el día de hoy, ya que las series comienzan y no llegan a su fin: tienen antecedentes en sus intereses personales, salen a la luz y nunca abandonan a Sugimoto, un artista puro, auténtico, cuya obra está enraizada en su propia experiencia y su curiosidad en el mundo y sus infinitos misterios.

En las fotografías de esta serie aparecen las franjas del agua y el cielo, que el espectador contempla desde el punto de vista del artista y su cámara de gran formato. Los ojos del ser humano y de la máquina captaron con toda la paciencia esos objetos naturales, y ahora esa paciencia se transmite a nuestros ojos, que se adentran en la imagen y nos envían profundos mensajes, interpretaciones y sensaciones.

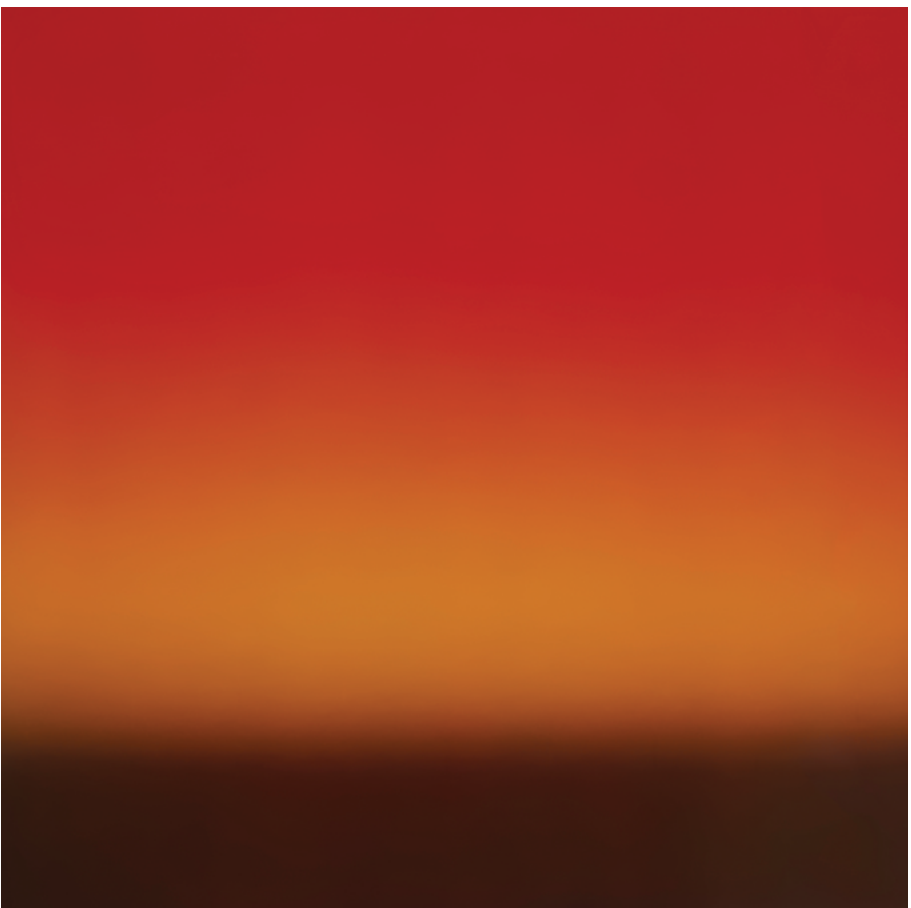
Algunos críticos han llamado a estas imágenes, a pesar de su origen material, «abstractas», y Sugimoto reconoce que su labor es convertir «lo material en abstracto a través de su arte». El mar y el agua existen; el cielo, las nubes y la neblina existen; el aire existe, y él los retiene en sus fotografías, como tesoros hallados en un paseo: la luz sobre ellos, la superficie, su textura, el tiempo, la memoria.

Opticks 069, 2018 Impresión cromogénica

Imagen: 47 x 47 pulgadas (119.4 x 119.4 cm)

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery

© Hiroshi Sugimoto



Se nota que en *Opticks*, su serie más reciente, comenzada en 2018, la estética es similar a la de los paisajes: la línea horizontal, las gradaciones de tonos, de luz. Sugimoto explica a la revista *Numéro* que una serie lleva a la otra, «los *Paisajes marinos* son vistas de la Tierra, observaciones del agua, la luz y la atmósfera de este planeta. *Opticks* explora la física de la luz y podría, de manera concebible, ser hecha en otros planetas».

El artista asegura que sus observaciones del color comenzaron hace más de trescientos años con Isaac Newton, quien publicó su libro *Opticks* (*Óptica*) en 1704. «Fue la primera vez que alguien estudió la naturaleza de la luz. Newton, el científico que más respeto, me guía como fotógrafo porque la fotografía es una herramienta para controlar la luz y el tiempo», define en *WSJ*.

En su sitio oficial da explicaciones sobre su serie *Opticks*: «Han pasado ya quince años desde que comencé a recrear el experimento del prisma de Newton. Cada año, cuando se acerca el invierno, la salida del sol se acerca cada vez más al lado más frontal del prisma. Viajando a través del frío aire invernal, la luz se divide, luego es llevada a la oscurecida cámara de observación, donde se proyecta en la pared de yeso blanco a un tamaño exagerado».

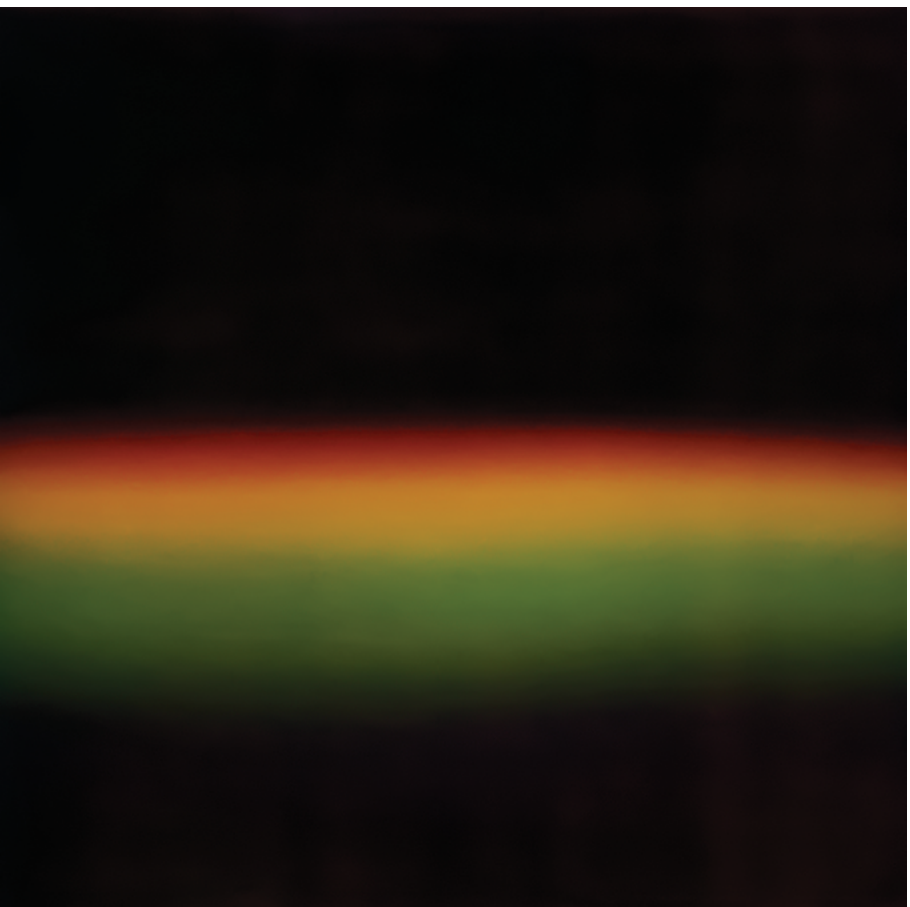
Continúa: «La profundidad de la gradación del color es abrumadora. Tengo la sensación de que puedo ver partículas de luz, y que cada una de esas partículas individuales es un color sutilmente diferente al siguiente. Del rojo al amarillo, del amarillo al verde, del verde al azul: los colores proyectados contienen una infinidad de tonos y cambian a cada momento. Me sumerjo en el color. Particularmente cuando los colores se desvanecen y se funden en la oscuridad, la gradación parece fundirse en el misterio puro».

Opticks 094, 2018. Impresión cromogénica

Imagen: 47 x 47 pulgadas (119.4 x 119.4 cm)

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery

© Hiroshi Sugimoto



Sugimoto comprendió «que podía capturar esas finas partículas de color dentro del marco cuadrado de una fotografía Polaroid. Después de años de experimentación, me las arreglé para crear una superficie de color que fuera suficientemente expansiva para perderme en el color. Con la luz como mi pigmento, creo que exitosamente creé un nuevo tipo de pintura».

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

Opticks 151, 2018. Impresión cromogénica

Imagen: 47 x 47 pulgadas (119.4 x 119.4 cm)

Cortesía del artista y de Marian Goodman Gallery

© Hiroshi Sugimoto



HIROSHI SUGIMOTO (Tokio, 1948). Desde los años setenta su trabajo primordial ha sido la fotografía. Eventualmente ha incursionado en artes escénicas, arquitectura y escultura. Colecciona arte y documentos históricos. Obras suyas forman parte de las colecciones de instituciones como el Museo Metropolitano de Arte y el Museo de Arte Moderno, de Nueva York; la Galería Nacional de Arte, de Washington, y la Galería Tate, de Londres, entre muchas otras. Los premios más recientes que ha recibido son la Medalla Centenaria de la Sociedad Fotográfica Real, de Londres, y la Medalla de Honor en Fotografía del Club Nacional de las Artes, de Nueva York. En 2020 inauguró su exposición *Post Vitam* en el Museo de Arte KYOCERA de la ciudad de Kioto, Japón.

VALERIA LUISELLI & FERNANDA MELCHOR: LA NOVELA COMO PUENTE

[primera de dos partes]

Julián Herbert

Propongo una reflexión comparatista entre las novelas de Valeria Luiselli y las escritas por Fernanda Melchor. Parto de dos ideas más o menos simples. La primera proviene de un sustancioso opúsculo de Alberto Vital (*Quince hipótesis sobre géneros*): «Los géneros son un puente entre la literatura y la sociedad». ¹ La segunda es la noción de que existe algo a lo que llamo el-espacio-de-la-novela: más que un género estricto, un andamiaje retórico muy dúctil donde quien escribe pone de manifiesto (amén de su destreza técnica) la ansiedad existencial que le impele a narrar determinadas historias a través de determinadas estrategias (estéticas) y posturas (políticas).

Considero superfluo discutir la importancia cultural de la obra de Melchor y Luiselli: tanto los lectores y el mercado como la crítica internacional

colocan a ambas entre las voces significativas de la narrativa latinoamericana de principios del siglo XXI, a despecho de las preferencias personales o los justos clamores en contra de las dinámicas del capitalismo simbólico. (Y más allá, también, del resentimiento puro y duro, que desde luego es una prerrogativa existente). Lo que me interesa resaltar aquí, a partir de la observación de prácticas formales concretas como el punto de vista y la mimesis, es el modo en que estas escritoras adquieren autoridad estética en un horizonte cultural que ya no es dominado solamente por las relaciones entre tradición y obra (lo que Harold Bloom llamó «la ansiedad de las influencias»), sino también por las relaciones que el objeto literario establece con los dictados de la buena conciencia política; algo que en otros ensayos he llamado «la angustia de las legitimidades».

En esta primera entrega abordaré algunos rasgos de estilo presentes en la

obra de Valeria Luiselli. En la segunda parte del ensayo (que aparecerá en el siguiente número de *Luvina*) hablaré de las novelas de Fernanda Melchor y del carácter complementario y problematizador que ambos conjuntos ofrecen de cara a las aspiraciones y metonimias culturales imaginadas por dos sectores más o menos diferenciados de la clase media mexicana.²

●

Hay tres recursos que aparecen tanto en el inicio de *Los ingravidos* como en las primeras páginas de *Desierto sonoro*, dos novelas de Valeria Luiselli. Uno es el uso de la primera persona

2. No voy a discutir aquí si «la clase media mexicana» existe como fuerza productiva, o si tales o cuales personas pertenecen a ella en función de su promedio de ingresos. Me interesa el concepto en tanto que metonimia cultural (o, si se quiere, entelequia): lo considero un índice de información válido para determinadas formas de concebir colectivamente ámbitos de realidad y pensamiento como ficción, no-ficción, educación, etc. También como entramado social donde se actualizan diversas variedades de utopía, ética y anhelo.

1. Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 13.

(Acapulco, 1971). Uno de sus títulos más recientes es *Ahora imagino cosas* (Literatura Random House, 2019).

femenina como voz narrativa. Otro proviene de la mimesis, y es la representación de personajes—niños que interactúan con el mundo adulto desde una extraña posición de desasosiego mezclado con poder. El tercer aspecto, también perteneciente al ámbito de la mimesis, es la configuración de un territorio provisional y extranjero—desde la perspectiva de quien narra—como ambiente del relato. Esta misma secuencia aparece en un texto anterior de Luiselli: «Pretoria», crónica autobiográfica publicada en 2010, donde la autora recupera impresiones de su propia infancia en Sudáfrica.³ Creo que ese texto contiene ya, en estado embrionario, algunos de los mecanismos retóricos que Valeria desarrollará más adelante en sus novelas. Lo que me interesa de este dato es que revela un programa de escritura (consciente o inconsciente, no lo sé) que, de algún modo, prefigura su tránsito de la lengua española al inglés.

Lejos de ser un tic o una coincidencia, la tríada expositiva desentraña formas de la angustia (angustia desde luego poética, pero también de legitimidad cultural) relativas a

fenómenos más complejos del discurso: la labilidad entre focalización externa y focalización interna en tanto que problema de la experiencia cognitiva; la temporalización del relato en tanto que anhelo fantasmático; y el lenguaje literario en tanto que realidad extraterritorial. Desarrollaré, en tres momentos sucesivos, cada una de estas relaciones hacia el interior de las novelas de Luiselli.

Un error habitual de la crítica es asignar valores idénticos a la elección de la persona narrativa y los niveles de focalización de los relatos. En contrapartida, una de las preocupaciones mayores de muchos novelistas mexicanos contemporáneos (y esto daría para todo otro ensayo) es abordar la tensión entre sociedad e individuo a través de deslizamientos de una focalización interna (la primera persona introspectiva, la tercera persona encarnada) hacia una focalización externa: una voz que, a partir de la conciencia de alguno de los personajes, recupera en forma coral (es decir: necesariamente transficcional y neurótica, puesto que parte no de la experiencia sino de la conjetura) eventos que le suceden a una colectividad.

No es una técnica nueva: Vargas Llosa la empleó

en *Los cachorros* y Jeffrey Eugenides en *Las vírgenes suicidas* para transmitir, desde voces que mezclan la tercera y la primera persona del plural, la sensación de un rumor novelizado. En el caso de *Desierto sonoro*, Valeria Luiselli emplea casi subrepticamente el recurso para deslizarse a menudo de la primera persona singular a la forma plural. Lo hace, por ejemplo, para identificar a su familia reconfigurada:

...la niña y el niño son: hermanastra, hijo, hijastra, hija, hermanostra, hermana, hijastro y hermano. Y puesto que estas construcciones y estos matices innecesarios complican demasiado la gramática del día a día—el nosotros, el ellos, el nuestro, el tuyo—, tan pronto como empezamos a vivir juntos [...] adoptamos el adjetivo posesivo nuestros, mucho más simple, para referirnos a los dos. [...] Y al menos hasta ahora nuestro léxico familiar ha definido bien los límites y los alcances de este mundo compartido.⁴

Pero, de manera más vasta y compleja, lo hace para construir un punto de vista que abarca metonimias conceptuales (por ejemplo, el relato sonoro que los

3. *Letras libres*, núm. 138, junio de 2010, pp. 44–47.

4. Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, p. 14.

personajes van construyendo a lo largo de la novela, resabio docuficticio de la técnica narrativa coral de John Dos Passos), catálogos de materiales contenidos en cajas, fotografías (me refiero a ellas no como écfrasis sino en tanto que materia estética no-textual), alegorías diseñadas desde una imaginación infantil: reinterpretaciones cargadas de ficción, documentalismo y parafernalia para referir las diásporas latinoamericanas de principios del siglo XXI. La técnica incorpora momentos de impersonalidad ensayística omnisciente: «Nadie considera el panorama más amplio, en un sentido histórico y geográfico, cuando se habla de la migración. La mayoría de la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior».⁵ Pero el registro dominante se aproxima, desde los territorios de la ficción, a lo que la académica Saidiya Hartman define, desde los territorios de la investigación histórica, como *fabulación crítica*:

...la intención no es tan milagrosa como recuperar las vidas de los esclavizados [en el caso de Luiselli serían los niños migrantes, desplazados, refugiados] o

compensar a los muertos, sino más bien trabajar para pintar la imagen más completa posible de los cautivos. Este doble gesto puede ser descrito como la tensión de los límites del archivo para escribir una historia cultural del cautivo, y, al mismo tiempo, mostrar la imposibilidad de representar las vidas de los cautivos, precisamente a través del proceso de narración.⁶

Encuentro contradictorio que, mientras muchos departamentos de estudios culturales de las universidades estadounidenses celebran los mecanismos narrativos propuestos por Hartman, algunos especialistas latinoamericanos de idéntica extracción condenen la forma del relato novelístico desarrollado por Luiselli: como si las herramientas ficcionales fueran patrimonio de la academia, pero en cambio la literatura de imaginación no tuviera derecho a abreviar en las aguas de la historia, el

periodismo o la sociología. El aspecto más polémico que separa estos dos procesos narrativos es que, para Saidiya Hartman, la carencia es de índole documental: no hay un acervo histórico que le permita narrar el destino de dos niñas de raza negra esclavizadas en el siglo XIX. Para Luiselli, en cambio, el problema es experiencial: la realidad viajera de su protagonista y la de sus hijos (uno de los cuales es también narrador en primera persona del relato) nunca será la misma que la de las víctimas cuyos destinos la autora fabula de manera lateral. Sin embargo, quien haya trabajado directamente con víctimas en el presente sabrá que, desde un enfoque puramente narrativo, la construcción de estructuras compactas y coherentes a partir de ese *corpus* (la construcción de arcos) tiende a ser compleja y retardadora, a veces tanto como la impuesta por los acervos documentales. En muchas ocasiones, debido a la impunidad o al lento ritmo de la burocracia: se trata de historias con planteamiento, pero sin desenlace. Otras veces la complejidad no proviene de la falta de información sino al revés: de la profusión de ésta, y también de la opinión (extendida entre muchos activistas) de que hacer sinécdoque u otras variantes

5. *Ibid.*, p. 68.

6. Saidiya Hartman, “Venus en dos actos”, *Hemispheric Institute* (publicación electrónica): <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html> [Consulta: junio de 2021].

retóricas de los hechos para volverlos manejables ante un lector no especializado (o para darles el énfasis dramático de la anagnórisis: algo que posee por sí mismo validez cognitiva y cultural-experiencial) significa traicionar a las víctimas.

La condición anhelante de la conciencia histórica es un aspecto de la angustia de las legitimidades que no escapa a las preocupaciones de Luiselli. En *Los ingrátidos*, el espectro de Gilberto Owen funciona entre otras cosas como recriminación en clave de analepsis de la sensación (compartida por muchos escritores mexicanos y encarnada tardíamente por Octavio Paz y Carlos Fuentes) de que la cultura intelectual mexicana es un inmerecido fantasma dentro del marco de la cultura intelectual estadounidense. La diferencia entre *Los ingrátidos* y las lecturas «cosmopolitas» de esta experiencia es, desde luego, la parodia y el humor con que Valeria la refiere. Carolyn Wolfenzon ha escrito un espléndido ensayo al respecto, así que no me extenderé.⁷ Deseo apuntar sin embargo que en *Desierto sonoro* hay un disparador

7. Carolyn Wolfenzon, *Nuevo fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*, pp. 67-108.

que cumple funciones de discurso parecidas: el viaje en pos de los vestigios de los últimos apaches. Otra vez, la analepsis hacia eventos previos a la temporalidad del relato se articula como catalizadora en clave histórico-fantasmática que pone en marcha los conflictos cotidianos del presente.

Otro evento fantasmático, generador de una segunda pátina de ficción en el relato, es la adopción, por parte de los personajes, de la canción «Space Oddity» como territorio fluido de invención, re-nombramiento y parodia: una novelización oral inserta en la realidad ficticia que es, ya de por sí, la novela. Todos hemos practicado eso (en particular cuando éramos niños, y muchas veces con la complicidad de algún adulto): la novela oral de que somos astronautas (o piratas o niños perdidos en el desierto). Esta forma de discurso permite a los personajes crear un territorio ambiguo donde tanto la tragedia como la crónica (y por supuesto la corrección política) son sustituidas por un mecanismo retórico más delicado y subversivo: el juego. Al colocar a sus propios hijos como una metonimia de los niños migrantes perdidos, la narradora dominante de *Desierto sonoro* no solamente manifiesta la empatía paranoica de cualquier

madre o padre de clase media (*Esos niños podrían ser mis hijos*); admite además el carácter de juego (es decir, de ficción) inherente a todas las versiones que el arte, el activismo, el periodismo o la academia pueden generar en torno a la realidad concreta de la diáspora infantil de principios del siglo XXI.

Queda por último el tema del lenguaje, concretamente el del idioma. Podría detenerme aquí en las reflexiones respecto de la traducción que aparecen en algunos relatos o ensayos de Valeria Luiselli, pero prefiero saltar a lo extradiegético: el hecho material de que la autora haya elegido escribir *Lost Children Archive* directamente en inglés para luego traducirlo al español (en colaboración con Daniel Saldaña París) como *Desierto sonoro*.

En 1971 (parece que ha pasado ya más tiempo del necesario desde entonces), George Steiner publicó *Extraterritorial*, un hermoso libro acerca de, entre otras cosas, grandes escritores que cambiaron una o varias veces de lengua literaria: Oscar Wilde, Samuel Beckett, Nabokov, Borges de algún modo. Una de las observaciones más estimulantes de Steiner es que la idea de «lengua nacional» es relativamente reciente: proviene del romanticismo, y antes de ella

había una suerte de estilo internacional marcado por el bilingüismo —tanto vernáculo europeo como de cepa grecolatina—. Otro aspecto que señala el maestro es la radical fidelidad a una experiencia peculiar del mundo y a unos orígenes que tienen que implementar los escritores extraterritoriales: exilio y autoexilio, ceguera, naciones que desaparecen o son consumidas por imperios territoriales y lingüísticos (como es el caso de Irlanda y su tensión con el inglés, el francés y otras lenguas europeas, condición que se expresa en la escritura de Oscar Wilde, James Joyce y Beckett).

Considero que esta noción de lo extraterritorial como revolución del lenguaje desarrollada por Steiner es aplicable a la experiencia cultural de Valeria Luiselli, y también a la de muchísimos latinoamericanos de su generación, practicantes de los más diversos oficios —entre ellos la academia—. Me parece que ese rasgo, junto con el impacto cognitivo que pueda tener en la experiencia lectora intergeneracional e interlingüística, es un factor de análisis en el que la crítica contemporánea se ha detenido poco, o más bien lo ha hecho de manera limitada y mezquina: enfocándose en las oportunidades

comerciales (sin duda existentes) que la estrategia brinda a su autora, y no en los paralelismos de tal experiencia lingüística con la de (pongo por caso) Nabokov, quien también se autotradujo.

(O bien, y para mantener a mi lector en el dominio de la literatura del siglo XXI y de la lengua española, la heteronimia poética practicada por Ezequiel Zaidenweg en *50 estados*, antología ficticia de poesía norteamericana escrita por el autor en español y traducida al inglés —con la colaboración de otros poetas de esa lengua— para generar un extraño documento bilingüe reversible).

Hasta aquí mis reflexiones sobre Valeria Luiselli y las estrategias narrativas que emplea en su obra para construir puentes entre el pensamiento social, el inglés y el español, y el espacio de la novela. En la segunda entrega de este ensayo, hablaré sobre la forma en que Fernanda Melchor practica procesos semejantes desde el autoconfinamiento territorial, el lenguaje obsceno (más que «popular»), y la tercera persona con focalización interna y externa. Asimismo, concluiré con una reflexión general acerca del modo en que estas dos autoras problematizan de manera complementaria y subversiva

—sobre todo si ponemos en juego el arquetipo jungiano de la sombra— algunas de las metonimias culturales que perfilan en México a una entelequia conocida como «clase media» |

BIBLIOGRAFÍA

- Saidiya Hartman, «Venus en dos actos», *Hemisferic Institute* (publicación electrónica): <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html>, consultado en junio de 2021.
- Valeria Luiselli, «Pretoria», *Letras libres*, año XII, núm. 138, México, junio de 2010.
- *Los ingrátidos*, Sexto Piso, México, 2011.
- *Desierto sonoro*, Sexto Piso, México, 2019.
- Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*, Literatura Random House, México, 2017.
- *Páradais*, Literatura Random House, México, 2021.
- George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, UNAM, México, 2012.
- Carolyn Wolfenzon, *Nuevos fantasmas recorren México. Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2020.

LOS ENTRELAZAMIENTOS



Alberto Chimal

Para hacer enojar

(amistosamente) a un novelista, se le puede recordar que la historia de la novela es una rama de la historia del cuento. Se le estará diciendo la pura verdad: al menos en Occidente, las narraciones extensas, digresivas y fragmentarias que son las novelas descienden de compilaciones de historias cortas provenientes de la Edad Media. En aquel tiempo, la palabra italiana *novella* daba nombre a muchas formas populares de escritura breve y significaba, justamente, narración o noticia corta: *notita*.

Alrededor del siglo XII —el tiempo del gran Chrétien de Troyes— se puso de moda alterar ligeramente las *novellas* que llegaban a los copistas en un solo volumen, de manera que hicieran referencia unas a otras incluso si provenían

de lugares y tiempos muy diferentes. Esta técnica, conocida como *entrelacement* (entrelazado, entrelazamiento), producía libros que daban la impresión de construir un mundo narrado común, dividido entre historias individuales que, sin embargo, podían entenderse como partes de ese todo mayor. De ahí a la historia única y los capítulos de la novela como la conocemos hay pocos pasos.

Pero la importancia de la novela como género, fortalecido por la tecnología de la imprenta, nos ha hecho olvidar que esos pasos no son obligatorios. Es posible crear en el territorio extraño del que podría llamarse *cuento mutante*, entre la historia unitaria y aislada y la narración extensa. Por eso nos sorprenden las obras que lo hacen, a pesar de su raíz antigua, desde *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Vila-Matas, hasta *Caza de conejos*, de Levrero. Y por eso es llamativo un libro como *Al final del miedo*, de Cecilia Eudave: una colección de

ocho cuentos entrelazados que crean un universo de lo misterioso y lo inquietante.

Como si hiciera una figura gimnástica de elevada dificultad, el entrelazamiento de los cuentos es *doble*: personajes del primero son mencionados en el segundo, cuyo protagonista está a su vez emparentado con un secundario del tercero..., y además hay un telón de fondo, un elemento misterioso que se menciona una y otra vez en los textos, pero no es el tema de ninguno salvo el último. Aunque el mundo de *Al final del miedo* es básicamente una ciudad del altiplano mexicano, y en especial su clase media —segura pero no tanto, menos libre de lo que cree, más esclavizada a sus expectativas y sus posesiones de lo que quisiera admitir—, su Tierra entera está presenciando el mismo fenómeno: enormes agujeros que se abren sin advertencia en el suelo, crecen y crecen, y parecen invitar a la gente a que se arroje por ellos. Los lectores a quienes gusten las metáforas podrán ver una aquí: una imagen de la angustia contemporánea, aunque ni siquiera el último texto interpreta el fenómeno. Simplemente es algo que ocurre: una mancha en todas las cosas, que se extiende a todos los pensamientos.



(Toluca, 1970). En 2020 la UNAM publicó su libro *La saga del Viajero del Tiempo*.

Esto último es la clave de un rasgo aun más interesante del conjunto. Cecilia Eudave, académica además de escritora, es una de las estudiosas y practicantes más conocidas entre nosotros de la literatura de imaginación fantástica, y en este libro, como en la mayor parte de su obra breve, se dedica a explorar diversos modos y posibilidades de lo insólito. Pero los diferentes sucesos y sitios alarmantes que aparecen en los cuentos —una fotografía digital que se vuelve la ventana hacia otro lugar y otro tiempo, una misteriosa tienda de rarezas, una suerte de amnesia contagiosa que purifica a quienes la padecen— nunca son el centro de ninguno. Con esto quiero decir que son parte de los textos y de la intriga, pero que la conclusión de cada historia no es una explicación o ampliación de ellos, sino, por el contrario, una revelación meramente humana: lo sobrenatural es parte de la experiencia que nos revela lo atroz o lo banal (como escribía Borges en *Ficciones*) de las vidas de los personajes. Algunos toman mayor conciencia de sus debilidades; otros se resignan a sus defectos o a las consecuencias de sus actos. Todos siguen viviendo en su mundo perforado y expectante.

¿Y no es verdad que eso ocurre también en la realidad? Aun si no tenemos supersticiones, y no creemos realmente en ningún «más allá», lo extraordinario rara vez nos lleva más allá de nosotros mismos, y en cambio nos devuelve a quienes somos. *Al final del miedo* nos recuerda, de forma elegante, esta constancia de nuestras propias existencias |



● *Al final del miedo*, de Cecilia Eudave. Páginas de Espuma, Madrid, 2021.

UNA MAGNOLIA PARA SAÚL



Silvia Eugenia Castellero

48, rue Pernety. Me temblaban manos y piernas; toqué el timbre y una voz masculina me dio las señales para subir hasta su departamento. Me abrió la puerta Saúl Yurkievich. Me había dado cita cuando, armada de valor —recién llegada a París—, le llamé por teléfono, entusiasmada al ver en mi *carnet* su nombre entre los profesores que me darían cursos en el DEA, la maestría en Literatura Hispanoamericana que empezaría a cursar en la Sorbonne Nouvelle en septiembre de 1994.

Había leído libros de él, y tenerlo frente a mí fue una de las experiencias más felices de mis días parisinos. Amable, sonriente, generoso, junto con Gladis, su mujer, conversamos sobre México y su literatura. En ese encuentro se fraguó una amistad que duraría hasta su muerte. Fue mi profesor y mentor. Pero sobre todo un amigo entrañable, sin cuya cercanía París no hubiera brillado como sigue brillando en mi memoria.

Sus enseñanzas continuaban en las charlas de café, pues ya tenía

establecido que después de su clase (ya fuera en París 3 o en Saint Denis) partía al café con sus alumnos. Y ahí es donde tomaban perspectiva de vida y de experiencia todos los conceptos aprendidos. Muchos de sus discípulos asistíamos a sus cátedras por gusto, habiendo cursado hacía varios semestres los créditos obligatorios.

También en París conocí a Adolfo Castañón, en la Casa de México en la Ciudad Universitaria, en una presentación de un libro del FCE. Esa noche, durante el brindis y luego en una cena en el mítico restaurante La Coupole, sellamos una amistad que nos une hasta los días presentes.



La magnolia entre bambalinas. *Escritos en torno a Saúl Yurkievich* es mucho más que un libro de crítica, de homenaje, o biográfico: es un gabinete de maravillas. La escritura de Castañón se cierne desde los sentidos, desde el sentir. Cada capítulo se desliza para el lector como una serie de objetos preciosos y preciados que nos van mostrando a un Saúl vivo, humano, presente. No puedo negar la nostalgia que me invadió al leer este bello recuento de vida y obra, de anécdotas y

hallazgos de la biografía de Yurkievich que yo ignoraba.

Así vamos sabiendo de las raíces ruso-polacas de Saúl, de su nacimiento en La Plata, Argentina, de su llegada a París en 1966, de su cercanía con la vanguardia y sus estudios sobre Apollinaire. Uno de sus secretos mejor guardados, nos dice Castañón, es la intersección entre poesía, pintura y crítica de arte. Y desde esta trinchera desarrolló Saúl los distintos géneros literarios.

El autor del libro nos muestra a un Yurkievich testigo y protagonista de un momento histórico en que confluyen varias generaciones. Por un lado es descendiente de la primera vanguardia, impacto que se transparenta en su poesía: en ella acoge lo inmediato y común, lo remanido y el estereotipo, el lenguaje publicitario y el cotidiano, y los contrarresta con tácticas de choque o de humor, con mezclas insólitas, con la agitación formal, la arbitrariedad, la ironía reveladora. Sin embargo, a la vez se retira de la vanguardia y se proclama nerudiano y vallejiano para devolverle a la poesía su capacidad de adaptación y manifestación. Buscaba reinstalar su poesía en la realidad candente de los años sesenta y setenta, vincularla con la lengua viva y la experiencia inmediata.

La magnolia entre bambalinas va dejando muy claro cómo Saúl urdía una trenza dorada entre la crítica literaria, la prosa y la poesía. Cito a Adolfo: «la crítica desplegada por Saúl Yurkievich practica un juego cultural muy amplio y sistemático de interrelación entre los saberes cada vez más específicos del arte, de la ciencia, y las teorías literarias de la crítica cultural y las fábulas literarias [...] no sólo es capaz de ver la literatura latinoamericana desde adentro, reconstruyendo las derivaciones de sus propios relatos, sino también desde afuera, creando una fronda entre los árboles del saber crítico» (p. 31).

Relacionado con sus congéneres, mantuvo un diálogo entre los poetas de su generación como José Emilio Pacheco, con quien coincidió como invitado en la Abadía de Royaumont para ser traducida la poesía de ambos al francés. Saúl me invitó a la lectura bilingüe como acto final de la estadía. Fue él quien me presentó a Pacheco, a quien también me unió una relación fraterna. Saúl sostuvo lazos intelectuales y continuos con Alejandro Rossi, Salvador Elizondo, Carlos Germán Belli, Juan Gelman, Julio Ortega, Guillermo Sucre, José Miguel

Oviedo —escritor este último a quien conocí, leí, admiré y aprecié enormemente, gracias a un encuentro con ambos durante la FIL Guadalajara.

Yurkievich gustaba de caminar por París; eran recorridos iniciáticos, rituales, durante los cuales me relataba anécdotas de su entrañable camaradería con Julio Cortázar. Y me mostraba los lugares que —decía— solía visitar Julio. También durante los paseos por los distintos barrios parisinos, ciudad de la que estaba enamorado, me explicaba: «El escritor es esquizoide, su doble vida transcurre entre ser un conciudadano y un semidiós; busca las sensaciones confusas. Y el poeta es el habitante ignorado de la casa, pero siendo el excluido, sólo en los poemas encontramos la configuración más cabal del tiempo común a todos».

Castañón nos introduce en sus libros, en esa poética tan misteriosa de Yurkievich. Poeta-crítico y crítico-poeta tan cercano a Julio Cortázar, la puesta en escena de la obra de éste por Saúl es única, es la mejor, es de una agudeza y de un amor que sólo fue posible gracias a la amistad que tuvieron. Fue amigo y también crítico de Octavio Paz, del que también platicaba

diversas anécdotas. Adolfo se basa sobre todo en dos poemarios de Saúl: *Vaivén* y *Sentimiento del sentido*; a partir de estos ejes profundiza en toda su obra. De este modo nos devela cómo en la poesía de nuestro tan querido amigo y maestro hay «una red de complicidades —entre el yo y el tú que lo desdobra y entre cada uno y ambos con el lector que a su vez lo espía por el ojo de esa cerradura que es el vocativo y que a su vez tiene el poder de desdoblarlo a él mismo [...] el poeta anda en ese filo de navaja que no es el adentro ni el afuera, ni la intimidad ni la historia: la flexibilidad del poeta que anda por el borde, como quien caminará por la orilla de un vaso o decidiera habitar la orilla donde el mar se rompe y la arena no se moja, las comisuras de la luz, el filo del fuego y del agua, el hilo de tinta que disimula un abismo» (p. 43).

Para Castañón, en la poesía de Saúl hay un equilibrio entre la tradición reinventada, el talento individual y el azar, lo incierto, lo impredecible y lo incalculable. Por ello es «un sistema de grutas y alcobas subterráneas donde las palabras se yerguen o caen puntual e inexorablemente como un bosque de estalactitas y estalagmitas

donde lo incalculable —la polvareda caótica de la experiencia externa, interna o híbrida— se hace forma y figura, donde lo elemental —la experiencia— se plasma en esbeltos y elegantes surtidores, columnas sostenidas por o dirigidas a ese tú misterioso» (p. 50).

En esta bella edición de *La magnolia entre bambalinas*, coeditada por la Universidad Veracruzana y Bonilla Artigas Editores, la figura de Saúl Yurkievich se despliega en todas sus aristas a través de la escritura de otro crítico-poeta, Adolfo Castañón. Además del diálogo con las imágenes de Julio Silva, otro gran amigo de Saúl. Y una bibliografía detallada de su obra, elaborada por su compañera de vida, Gladis Yurkievich.

Siempre estuvo Saúl cerca de las artes plásticas; cuando me criticaba algún manuscrito, en lugar de tacharme mis versos y sustituirlos por otros, me sugería ir a ver exposiciones o libros de pintores que me ayudarían a resolver mis problemas formales. Y siempre fueron muy acertados sus consejos.

Adolfo define de la mejor manera el sentir de quienes quisimos y admiramos a Saúl y ahora sufrimos su ausencia con su presencia resonante: «Saúl baila y

canta, zumba y suena bajo el mar del tiempo en una profundidad insondable, tanto más misteriosa cuanto más transparente. Y quien dice transparencia dice pureza e inmediatez. Y eso es lo que asombra y maravilla de este bosque de saúles apellidado Yurkievich: que haya leído tanto y tan bien tantos libros y que su carne no haya perdido el alborozo ni su palabra la sonrisa. Risueño, irónico, levemente gracioso, nunca corrosivo ni sarcástico» (p. 49).

En el libro viene el facsímil de una carta de Yurkievich a Castañón, escrita un mes antes de morir. Además de percibir el cariño, cercanía y admiración hacia Adolfo, Saúl habla de un poemario que no sabe si va a aparecer en editorial Ditoria, de Roberto Rébora. Ese libro salió a la luz de manera póstuma; en él hay un texto que continúa impresionándome y que Rébora tuvo a bien acomodar como poema final del libro:

EN RUTA

una lluvia persistente vela en el paisaje de llanura. la luz decae. sólo mi coche rueda por este camino como si fuera un viaje que me está destinado, hacia el lugar ignoto donde hallaré quien me diga de dónde

soy y a dónde voy. llevo los faros encendidos y sus haces están respunteados por las gotas que oigo repiquetear sobre el metal. este carrillón en sordina y el latiguo de los neumáticos sobre el pavimento empapado son los únicos ruidos del mundo

que se apaga, calla y me distancia |

- *La magnolia entre bambalinas. Escritos en torno a Saúl Yurkievich*, de Adolfo Castañón, con ilustraciones de Julio Silva. Bonilla Artigas Editores / Universidad Veracruzana, México, 2019.

EN LA HONDA DEL TIEMPO, DE MARÍA TERESA GUTIÉRREZ



Paula Zulaica

A pesar de que conozco a Tere personal y profesionalmente, de hace varios años, fue apenas unos tres que descubrí que es poeta. Fue en una noche bohemia, durante un encuentro académico que organizamos en el ITESO, no muy diferente a esta noche, y por las mismas fechas, porque recuerdo que nos llovió. Ambas leímos, esa noche, poemas de nuestra autoría, pero lo más trascendental para mí fue que reconocimos, una en la otra, el brillo en los ojos, signo y síntoma inconfundible de la afección crónica del amor por la poesía.

Leí *En la honda del tiempo* en celosa soledad. Me dejé caer por el hueco del infinito,

asida solamente del sabor de las palabras.

Gracias, Tere, por esta travesía.

Son cinco las partes que forman *En la honda del tiempo*: «Umbral del tiempo», «Semejanzas», «Migas», «Cataclismo» y «Cabo fugaz». Cada una, parte esencial de la explosión que destruye y crea universos.

La honda del tiempo se desdobra en un anverso y reverso que cohabitan cual imagen y reflejo, añorándose, uno a otro, perpetuamente, a través del espejo.

Aquí debo hacerles una confidencia: tengo una pasión lúdica por las palabras, una filia, y nada

me satisface tanto como el ingenio de Tere al jugar, magistralmente, con las aliteraciones: «sal, saliva, salvación, silencio», «El infinito es una espera que se escapa», «haz de luz», «pesa el azar», «es necesaria la ceguera», «¿quién pronuncia los nombres prohibidos?», «sol, luz, azul».

¿Quién aquí que niegue que los versos de Tere hacen agua la boca?

Aunque la aliteración no es su único juego, quizás sí es el más concupiscente.

El juego de palabras abunda en *En la honda del tiempo*.

La honda es a la misma vez el péndulo eterno que oscila de un extremo a otro, manso y pacífico, marcando el tiempo. Pero la honda es también arma mortal, violencia y destrucción, cuando se agita por encima de la cabeza y se suelta la pedrada.

Honda también habla de la profundidad femenina del tiempo.

Honda es la eternidad.

Honda, la poesía.

No es coincidencia que *honda* (con «h») suene igual que *onda* (sin «h»). La piedra rompe la tensión del agua, el orden no natural, y las ondas concéntricas se expanden, crecen hasta el infinito.

El caos es el estado natural del universo.

La inutilidad del orden

Configura el caos en el ojo del espejo

La niña ve lo que se niega en el momento

La memoria abre el demonio interior

El círculo creciente rompe las posibilidades

Igual que la honda y la onda, el tiempo acecha y asecha.

Primero *acecha* (con «c» de caza, y me refiero a caza con «z»).

El tiempo furtivo, agazapado, listo a saltar y arremeter, y con sus puños abrir la frente. Pero el tiempo también *asecha*, (con «s»), tiende las trampas, las asechanzas tejidas de artificio, de engaño.

En el verso embriagante de Tere, el tiempo tiene forma: la espiral y el círculo se asoman en su honda; es la espiral del caracol que se arrastra dolorosamente lento, y es también el laberinto de su concha. Es la piedra redonda que esconde la honda, cual plomada. Es el corazón que se desgaja en latidos, alejándose siempre en sus ondas sonoras. Es el ojo y es el sol, que se miran uno al otro. Es corona y es un reloj que marca el compás infinitamente. Es el río, siempre inquieto, que circunda la Tierra. Es la manzana del paraíso redondo.

Pero, sobre todas las cosas, el tiempo, igual que el infinito, «es una espera que se escapa».

Leer a Tere es leer el verso contundente.

Una voz ancestral que lo sabe todo, que va creando universos al enunciar las palabras. Los versos de *En la honda del tiempo* deben leerse en voz alta, y en voz de Tere. Para escucharlos detrás de una sonrisa enigmática que algo esconde. El secreto de que la vida es fugaz. Que la vida es la miga de pan que se salva del picoteo de los cuervos y queda en la tierra expuesta, como semilla que nunca ha de echar raíces.

La vida breve se esconde *En la honda del tiempo*.

Y gira y gira hasta el golpe de muñeca que la libere y la lance al infinito!



● *En la honda del tiempo*, de María Teresa Gutiérrez. Luz Vesania, Guadalajara, 2021.

VISIÓN EN NEGRO. LA NADA DEVORADORA EN UN SONETO DE CLARA JANÉS



Luis Jorge Aguilera

**DONDE SE ACUDE A LAS
ROSAS DEL AVERNO
PARA PRENDER FUEGO AL
ABANDONO¹**

De pronto es un descenso a
[los infiernos
por los dioses que en vano
[idolatrarnos;
abandonados por los que
[así amamos
vagamos graves sin
[reconocernos.

Tiempos angostos son, que
[un día eternos
fueron, y como ciegos los
[cruzamos.
Y, del averno, rosas
[arrancamos,
por coronar con fuego los
[inviernos.

¡Ay del amor que hiere
[cruelmente,
traspasando de hielo con
[su lanza
nuestro huérfano cuerpo, en
esta hora!

¡Arda la rosa y nuble
[nuestra mente

hacia la nada: su llama es
[esperanza
pues todo, al fin, lo abrasa y
[lo devora!

22 de agosto



El recorrido cromático en este soneto órfico de Clara Janés (Barcelona, 1940) va del negro al rojo para terminar en una visión en negro.

La primera vez que se hace referencia a la visión es por la ausencia de ésta. Como ciegos tanteamos la angostura de los tiempos. Negro. *Collige rosas*, pero no somos vírgenes. Nos alcanza implacable la negra noche invernal. Aquí el hielo y también en otro lugar de «El color prohibido» es negro «Y no por el hielo negro / y no por hielo / que sea muerte / por rabioso fuego / que prende ya en las raíces / del árbol...».²

¿Hay rosas en el averno? Sí, en el averno de este soneto. Probablemente se trate de rosas rojas, pues

antes de ser encendidas están ya coronando de fuego el negro invierno. El amor en cambio no es rojo, está hecho de hielo. La ignición cromática del rojo de las rosas aviva el fuego del último terceto; pero al arder este fuego nubla en su negra combustión dejándonos en negra nada. Visión en negro de nuevo.

La empresa órfica de la salvación de la amada ni siquiera se plantea aquí. Nos encontramos descendiendo de súbito, transidos ya de abandono. En la página anterior la voz poética, caminante errática en este soneto, se rinde ante la inutilidad del canto de Orfeo comparándolo con «la palabra inteligente» de Savitri, quien sí logra rescatar a su esposo del infierno y regresar con él al mundo.³ No en Orfeo pero

3. «En el pensamiento indio, la diosa constituye la parte activa de la pareja divina. Es por este papel protagónico de la heroína, y, sobre todo, por su dominio de la palabra, que se justifica más una comparación con Orfeo, en este motivo mítico del *descensus ad infernos* [...]. Tras un análisis detallado de los episodios de Orfeo y Savitri se llega a la conclusión de que cuatro de estos elementos presentan suficientes afinidades como

(Guadalajara, 1989). Su última publicación es *San Juan de la Cruz en México. Apuntes para su recepción lírica en la poesía mexicana* (Universidad de Guadalajara, 2020).

tampoco en Sāvitrī es que la voz poética de esta catábasis encuentra reflejo. Se parece más a Dante, también caminante infernal: «Pero yo debo hacer frente a otro abandono, cuyo compás marca la prudencia, y a mi propio extravío-érebo de amor, letales laberintos espacios neblinosos y húmedos que tienden sus tentáculos paralizantes —*Lasciate ogni speranza*».⁴

Amor hiera nuestro cuerpo con su lanza, como esos amores del Renacimiento y, en el imaginario janesiano, seguramente también como lo hace el ángel con Teresa de Ávila. La esperanza perdida se recupera en la llama devorante y abrasadora con la que cierra el poema. No hay más que la entrega a la muerte, al desmembramiento, las bocas de las Ménades interiores que nos aguardan agazapadas.

para indicar la *monogénesis* de estas dos versiones del mismo mito: el matrimonio, la muerte, el centro con los dioses de la muerte y el discurso mediante el poder de la palabra». (Roberto Morales Harley, «Orfeo y Sāvitrī: versiones de un protomito indoeuropeo en la tradición clásica». *Káñina. Revista de Artes y Letras* XXXVI, febrero de 2012, pp. 43-44).

4. Clara Janés, *op. cit.*, p. 45.

El rojo de la llama que entrega al negro humo y a la negra muerte guarda en sí la esperanza de la nada; nada esperanzadora y gozosa en tanto que transfiguración mística,⁵ como se dice claramente en «SÉPTIMA MORADA / EL SOPLO DE SCRIBIN», «para ansiar la nada / de puro gozo, / la nada de puro gozo / sin regreso...».⁶ Y es que para llegar a la unión con lo Otro «que no soy yo pero que vive en mí, aunque

5. Dice Juan de la Cruz sobre esta llama que devora y entrega a la nada «aquella llama delicada de amor que en ella arde, cada vez que la está embistiendo la está como glorificando con suave y fuerte gloria, tanto, que cada vez que la absorbe y embiste le parece que va a dar vida eterna, y que va a romper la tela de la vida mortal y que falta muy poco y que por esto poco no acaba de ser glorificada esencialmente» (*Obras de San Juan de la Cruz*. ed. de Silverio de Santa Teresa, vol. IV, Biblioteca Mística Carmelitana, Burgos, 1929). Toda la declaración a las «Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios» es un tratado completo sobre el hacerse nada a través del fuego.

6. Clara Janés, *op. cit.*, p. 70.

de pronto me abandona y se oye el grito [...] el lenguaje de Clara Janés se vuelve necesariamente místico porque no hay otro modo de hablar de esta forma de unión».⁷

En el descenso de «El color prohibido», primer tiempo de *Kamasutra para dormir a un espectro*, la vida vegetal libra con sus colores repetidas batallas contra la muerte aunque también, como en el soneto aquí presentado, los colores de las rosas colaboran y propician la aparición del color de la muerte. El color prohibido no está disponible para la simple percepción y no hay que buscarlo en la luz sino en la oscuridad: «Sucede que quien lo ve aparta los ojos, mas si lo ama, busca la oscuridad, ya que en la oscuridad no se distinguen los colores».⁸

Vagamos graves sin reconocernos.

Vagamos.

Graves.

Sin reconocernos |

● Clara Janés, *Kamasutra para dormir a un espectro*, Siruela, Madrid, 2019.

7. Victoria Cirlot, «Danzan las palabras», en *Kamasutra para dormir a un espectro*, *op. cit.*, p. 11.

8. Clara Janés, *op. cit.*, p. 40.



- *Poesía y desempleo*, de Xitlalitl Rodríguez Mendoza. Libros Soberanos, Guadalajara, 2020.

SUBSISTENCIA POÉTICA

Xitlalitl Rodríguez Mendoza conoce a fondo el tema que aborda en el ensayo «Poesía y desempleo»: es autora de varios libros de poesía y ha perdido varios empleos. Luego de considerar la escritura de poemas un verdadero trabajo (sucio), usando consideraciones poéticas y extrapoéticas, afirma que «el desempleo es uno de los muchos estigmas que nos acompañan a quienes trabajamos con la lengua y la literatura». Sin embargo, reconoce que «los escritores debemos subsistir desempeñando todo tipo de labores». Luego de ahondar en el tema con «Poemas y desempleo», el libro, con tono lúcido e irónico, aborda la poesía de Charles Simic y cierra con un ensayo sobre ortografía e internet ●



- *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza. Random House, Ciudad de México, 2021.

DENUNCIA NARRATIVA

A falta de resoluciones oficiales para castigar al asesino de su hermana Liliana, Cristina Rivera Garza emprendió la escritura de un libro que es, a la vez, memoria y crónica de la vida de su hermana («una muchacha de veinte años, estudiante de arquitectura»), del feminicidio impune y del dolor subsecuente. La escritora usa todas las armas de su arte para celebrar la vida de su hermana (que terminó el 16 de julio de 1990) y para denunciar la impunidad del sistema. Es un logro mayor de Rivera Garza haber encontrado el lenguaje «para identificar, denunciar y luchar contra la violencia sexista y el terrorismo de pareja que caracteriza a tantas relaciones patriarcales» ●



- *Aviones sobrevolando un monstruo*, de Daniel Saldaña París. Anagrama, Barcelona, 2021.

DERRETIMIENTO AUTOBIOGRÁFICO

«La literatura tiene esos milagros: uno puede volver a una escena del pasado y observarla, de pronto, con la mirada del testigo; un testigo capaz de compasión y risa», escribe Daniel Saldaña París en este libro de textos transformados que nacieron por encargo. «A pesar de su origen pedestre, quiero pensar que todos son fieles a un impulso personal; que todos guardan, entre líneas, ese oscuro corazón ficticio que, no tan paradójicamente, le confiere verdad a una escritura», anota el autor, quien va «de la Ciudad de México a Madrid, de Cuernavaca a Montreal y de allí a La Habana» en un peregrinaje o «derretimiento autobiográfico» por ciudades que lo marcaron ●



- *Los que no*, de Álvaro Uribe. Alfaguara, México, 2021.

LEER LA VIDA

La vida ocurre, principalmente, para ser contada. Los demás, en nuestras inmediaciones, existen para que nuestra propia vida cobre forma. El problema estriba en que difícilmente llegaremos a saber, de modo fidedigno, las razones y los hechos que trazan los destinos ajenos. Pero para eso está la literatura. Álvaro Uribe entrega un libro de relatos que dan cuenta de una serie de personajes malogrados, a través de los cuales va distinguiéndose un autorretrato implacable, urdido con la sabiduría que sí dan los años, y en cuyo reverso se reconocen los nudos de una sostenida y profunda reflexión sobre los alcances de la imaginación y la literatura. Un libro parejamente conmovedor y admirable ●



- *Frida en París, 1939*, de Jaime Moreno Villarreal. Turner, México, 2021.

FRIDA, EN PERSONA

La profusión de la presencia de Frida Kahlo por el mundo puede hacer perder de vista sus claves más significativas. Por fortuna, la atención de autores como Jaime Moreno Villarreal restituye el sentido profundo que la fama puede emborronar. Este libro, cimentado en una rigurosa investigación, explora el tiempo de la pintora en la capital francesa, y, en torno a ese dato, la trama de correspondencias que iba tejiéndose en torno a ella. Con perspicacia formidable, y sin renunciar a hacer espacio a la imaginación (pero sin dejarla tomar el mando: la reconstrucción que aquí hay obedece, necesariamente, al imperativo histórico), Moreno Villarreal despliega sus hallazgos, con una prosa que perfectamente da cabida a lo emocionante de sus asuntos ●



- *Las cosas como son y otras fantasías*, de Pau Luque. Anagrama, Barcelona, 2020.

REPENSAR EL PRESENTE

La atomización de las certidumbres que, de modo cada vez más irrevocable, caracteriza al presente, trae consigo un estado permanente de confusión. O, por lo menos, de ocasiones para caer en confusión. Especialmente en las arenas movedizas del arte y en las de la moral —y cuando ambas arenas se mezclan, las trampas pueden ser mortales. Este libro se aventura por ese terreno para propiciar una reflexión, oportuna desde luego, y necesaria, en torno a dilemas, prejuicios y sofismas que, muchas veces sin que lo advirtamos, van configurando nuestra comprensión del tiempo que habitamos. Discutible —y eso en el ensayo es siempre deseable—, este libro difícilmente dejará a nadie indiferente ●

RIMBAUD Y EL DESIERTO



María Negroni

En agosto de 1880 Jean-Arthur Rimbaud tiene veintiséis años. Acaba de llegar a Adén, un pequeño puerto a orillas del Mar Rojo. Desde donde se hospeda —el Gran Hotel del Universo— puede ver Abisinia. Lentas lunas siguen a lunas en las noches de piedra del desierto. Atrás quedó la poesía, ese otro país resquebrajado donde las palabras brillan a veces como antorchas heladas.

Rimbaud había escrito: «Siento horror de mi país», «Que vengan la marcha, la carga, el desierto, el tedio y la rabia», «No más palabras», «No más fe en la historia», «Voy a sepultar mi imaginación». Adén es sólo un nuevo punto de irradiación. Un recommenzo de ese movimiento intempestivo y centrífugo que impecablemente es su vida.

Tiene veintiséis años. Atrás (es un decir) quedaron la madre, Verlaine, los «pantanos de Occidente», *Una temporada en el Infierno*, ese libro que él llamó su Libro Negro y que

es, en sí, una revuelta contra su época. La confianza, delgadísima, está puesta ahora en el anonimato. «Exiliado», había escrito en *Iluminaciones*, «tengo un escenario donde representar obras geniales».

Administrador de circo, soldado, comerciante de café, fotógrafo, periodista: distintos modos de traficar con lo desconocido. Como Kavafis, con quien comparte por un breve período Alejandría, añora el Bar Adjam y, en esa urgencia, no vacila en usar incluso un sello que lo identifica como «siervo de Allah».

Rimbaud pareciera invertir el *dictum* de que la poesía no comienza sino sobre las ruinas del mundo real. En las orillas incandescentes del Mar Rojo intenta vivir la excepción. Desmarcar la vida de «la regla», cuyo objetivo es siempre organizar la muerte. Ser el niño que ve todo en su cabeza como un ciego. Allí resiste, se diría, la tentación de existir. Busca el absoluto de un fracaso. Ha ido tan lejos para estar en el

mismo lugar. La huida, como siempre, tiene la forma de un círculo.

Tiene veintiséis años. Había escrito: «Yo es otro», «Tenía que viajar para distraerme de los maleficios que se juntaban en mi cabeza», «El infortunio era mi dios», «Escribí silencios, noches, anoté lo inexpresable», «Ah mi castillo, mi Sajonia, mi madera de abetos, estoy tan cansado».

Aquí, al menos, está lejos de los venenos estéticos de Europa, del abrazo frío de su madre. Aquí los hombres se le parecen: oscuros y tenaces, invaden la noche empujados por un amor implacable a la soledad y la ensoñación. Huida y luz se confunden. Las imágenes del desierto se mezclan con las del insomnio y la disentería, el rugido ensordecedor de los puertos con el tumulto de los *shouks*, la tormenta irreal con el marfil. Lentas lunas siguen a lunas en la blancura de una paciencia en llamas.

Rimbaud, el políglota, el hombre que quiere ir a todas partes, como Fausto, el que soñaba con cruzadas y viajes de descubrimiento, el «joven de los pies alados», como lo llamó Verlaine, el experto en mutilaciones, el argonauta libre de caminar por su paraíso de la tristeza, ha llegado, al mismo tiempo

que Conrad, al corazón de las tinieblas.

Una desolación monótona, interrumpida sólo por las cebras y la sed. Un desorden circular donde los minaretes de las mezquitas funcionan como faros. Un país mineral, erguido sobre el cráter de un volcán extinto. Eso es lo que ve desde el Gran Hotel del Universo: su propia imagen reflejada en el espejo embrujado del tiempo.

Desde el cielo, lo observa una procesión de estrellas desconocidas. Mañana volverá a partir. Como si fuera en busca de lo que escribió, persiguiéndose, tratando de entender, de competir con sus propias imágenes, es decir, con eso que quedó inexpresado, o se complejizó al expresarse, como un hambre debajo del hambre. Después, nada. Hace frío en la noche de piedra del desierto. Hay lunas que siguen a lunas en una tristeza así. Los poemas escritos son huellas en la arena. Señalan pulcramente aquello que extrañamos |

IN MEMORIAM JUAN FORN (1959-2021)

EL COLOR EXACTO DE LA ESCRITURA



Daleysi Moya

Ahora que estamos hablando

del color, esa palabra demasiado esquiva y polisémica, químicamente pura y caprichosamente híbrida, contagiosa, vibrante, silenciosa, todo ello a una vez y, en ocasiones, ninguna de esas cosas, yo pienso en Juan Forn. Pensé en él desde un inicio, aunque luego mi mente deambulaba con absurdo extravío entre las figuras alucinantes de Kazimir Malévich, Mark Rothko, Sol LeWitt, Olafur Eliasson y Yayoi Kusama. Hice, no obstante, el viaje de ida y vuelta entre tantísimo *environment* artificial. Regresé como la hija pródiga a la estación de salida, consciente de que las claves de lo que sea que estuviera buscando se encontraban allí, en el destino Forn. Tal vez tiene que ver con que medien poco menos de dos semanas entre su muerte y el ahora, una muerte anticipada e injusta, como lo es siempre en el caso de los grandes hombres.

¿Y qué tiene que ver Juan Forn con el asunto del color?,

tocaría preguntar. Yo diría que se cae de la mata, pero entiendo que es mucho más inteligente detenerme en la paleta tonal de su literatura y desenrollar, hasta donde sea posible, la madeja de su lucidez como lector cultural. Para aventurar un primer contacto, y porque cargo con los cuatro tomos de Emecé en cada una de mis mudanzas, me concentro en sus columnas y aquello que él mismo denominara, quizá por modestia, como «el *cover* literario». El que ha leído «Los viernes», o alguna de sus entregas semanales para *Página 12*, sabe de lo que hablo. Durante diez años, Forn escribió, viernes tras viernes, una suerte de perfil o semblanza breve de un autor, músico, artista plástico, cineasta, arquitecto. Lo hizo con una destreza muy propia, dejando filtrar en los textos la dosis justa de esa savia autoral que había consumido, como buen adicto a las drogas duras, durante sus maratones de lectura. Cien líneas serían suficientes para detectar, entre la hojarasca que compone cualquier

producción literaria, los arcanos esenciales de una poética dada o cierta forma —fuera de serie— de asomarse al mundo. Entiéndase por dónde voy: Juan Forn escribía en colores.

Cuando emprendía esos viajes a las comarcas insondables del otro, un extraño proceso de asimilación o travestismo le inducía a hablar con una voz que, siendo la suya en un sentido estricto, era también la voz de alguien más. El truco consistía en realizar las preguntas pertinentes mientras leía, repetirlas después muchas veces hasta caer en una suerte de trance oracular que devolvía, de golpe, el nervio del autor reseñado, ahora bajo un matiz nuevo, ese que, seguramente, habíamos pasado por alto. Refiriéndose a este proceder, que no es otro que el de determinar la ubicación exacta de una poética en el espectro amplio del círculo cromático, diría: «Cuando a mí me gusta mucho un escritor, y le escribo una contratapa, hago un *cover*, en el sentido de que trato de escribir un poco con su estilo, con su mundo, con sus olores, con todos esos factores y, al mismo tiempo, trato de buscar, en algún lugar de su obra, el punto en donde enunció su *ars poetica*».

Por supuesto, su destreza no se limitaba a ese ojo de editor que posibilitó el desarrollo de colecciones magníficas como Biblioteca del Sur y Rara Avis, y el suplemento cultural *Radar*, sino que escribía rabiosamente bien. Lo que él llamaba «hacer el cuentito» implicaba, antes que todo, delimitar cuál era esa historia central y llamativa, conmovedora o hilarante, absurda, imperecedera, que debía ser contada sí o sí sobre un hombre, y luego sentarse a contarla como si de un relato de ficción se tratara. Poco a poco fue puliendo el músculo de su escritura, quitando sobrantes, volviéndose arrolladoramente astuto y cautivador. Le gustaban los golpes de efecto, y sus voladuras de cabeza seguirán siendo la mejor forma de hacernos enganchar con un escritor o un *jazzista*. Yo volví a la crítica de artes visuales gracias a él, porque descubrí, en sus contratapas, que la retórica de la academia es una trampa de la institución para alejarnos de todo lo vivo que habita el lenguaje. El que esté tan perdido como lo estuve yo por muchos años, que abreve en ese mar de aguas frescas del argentino —que son norteamericanas por educación sentimental, soviéticas por entusiasmo, asiáticas por atracción,

europeas, latinoamericanas, poéticas, eruditas, populares— y retome sus ladrillos sobre teoría de la cultura luego de haber devorado, con auténtico gozo, estas lecturitas de apenas tres páginas cada una: «Freud encuentra a Buda», «Estás pintando», «Un lienzo rojo».

Cada vez que miramos hacia un objeto y distinguimos su color, el lomo verde de un libro, pongamos, lo que en realidad está sucediendo es un proceso de reflexión. Es decir, la superficie de este libro presuntamente verde absorbe algunas longitudes de ondas de la luz y las otras las devuelve en un gesto que me gusta pensar de dulce generosidad. Vemos los colores que vemos porque las cosas nos los regresan, como un trofeo que han decidido no guardarse para sí, como el saque de tenis del hermano mayor que en vez de asustarnos nos reconforta. Algo similar ejecutaba Forn en sus columnas de los viernes. Si hablaba de Serguei Dovlatov, por ejemplo, su prosa se mostraba ebria, lúdica, tendiente a la perfección. El tono cambiaba, sin embargo, a la hora de acercarse a la vida de Lispector. No se puede ser decididamente enfático o excesivamente emocional para hablar

de una mujer como ésa, la salvación está en un único punto intersticial, y Forn sabía cuál era («El corazón del mundo le latía en el pecho», dice casi al final de su entrada sobre la escritora).

Poseía la profundidad del humanista, el arrojo del kamikaze y la imaginación de un adolescente. Nunca hablaba de colores puros, salvo en contadas excepciones, en la medida en que éstos no existen más que en la mente del poeta y en la sala de máquinas de los diseñadores. Supo poner bajo el escrutinio de su mirada honda el siglo xx y su cultura toda, que no es otra cosa que la gente que la construyó y dinamitó según fue necesario. En ese estado casi chamánico de «canal» de los otros, Forn materializaba el milagro de la ubicuidad literaria, siendo todos y él mismo en idéntica y enigmática comunión. Y uno se pregunta, luego de desarmar sus contratapas y esparcir sobre la mesa sus muchísimos retazos, recursos pirotécnicos y ardidés estilísticos, ¿cómo diablos lo lograba? Y bueno, ni idea. Recuerdo, a estas horas, a ese otro argentino que me seduce a rabiar, Fabián Casas, cuando dispara un consejo para los aspirantes a escritores: «No tomen de los autores que los inspiran

la retórica de sus textos, tomen su operación mental». ¿Es posible catalizar, por medio de algún artilugio, la piedra perfecta del estilo Forn? Yo creo que su ajuste de cuentas con la literatura y con todos los que le envidiamos y queremos ha sido la «incopiabilidad» de su estética personal.

El asunto con los colores es que son irreductibles. Ya pueden sacar en internet cuantos manuales quieran sobre su alcance y simbolismo verdaderos, nunca estaremos seguros de lo que allí está sucediendo, lo que nos dice un color, a lo que mueve (olvidemos por un instante esos paralelismos absurdos entre el azul y la estabilidad, el rojo y la pasión, el blanco y la pureza). Juan Forn también es irreductible, la naturaleza alquímica de su trabajo nos impide encontrar el centro luminoso de su escritura por más que abramos los ojos para ver mejor. El color, como la poesía, nos traslada al núcleo del misterio, un sitio en el que no existen certezas sino más y más extravío.

Por lo pronto les dejo, en un guiño a la cinematografía de Kieslowski, esta tetralogía de colores forneanos como un homenaje al maestro del ensayo corto, el perfil y los viernes de literatura. ¡Buen viaje por el azul de las playas de Villas Gesell, querido Forn!

VERDE («El Pabellón de los Helechos Arborescentes»)

Me quedé mirando el taxi que se los llevaba como cuando ya terminó de atardecer pero no hay que moverse todavía: eso es Pessoa, el jardín verde que se ve cuando se bebe vino verde.

ROJO («Un lienzo rojo»)

Esta historia empieza con un cuadro todo pintado de rojo, que se titula *La pintura se ha suicidado* o, según versiones más moderadas, *La última imagen ya ha sido pintada*. Lo hizo Rodchenko. En realidad era un tríptico, las otras dos telas estaban igual de uniformemente pintadas, una amarilla y la otra azul, pero la roja, dice Bruce Chatwin (que logró verlas en Moscú, en 1973, después de mucho insistirle a la hija de Rodchenko, que las tenía sin bastidor, enrolladas y archivadas en un ropero de su infame departamento moscovita, el mismo donde había muerto su padre), ah, la roja era especial.

AMARILLO («El amigo imaginario»)

Brodsky era una fuerza de la naturaleza. Se caracterizó toda su vida por llevar la contra a toda advertencia,

sensata o de las otras. Quienes lo conocieron dicen que, en la charla mano a mano, la pura intensidad de su presencia a veces hacía sangrar por la nariz a su interlocutor.

BLANCO («La Temporada de Suicidios Blancos»)

El 24 de julio de 1927 Ryunosuke Akutagawa inauguró una tendencia en Japón que se prolongó durante casi una década. Tres días antes, y sin saber nada de ese propósito, su compadre Kawabata lo acompañó al distrito de Asakusa en Tokio, a elegir una prostituta. A Kawabata le sorprendió un poco ver que su excéntrico amigo llevaba el rostro maquillado de blanco, pero más le sorprendió que ninguna prostituta quisiera irse con él, a pesar de que era un cliente muy apreciado. Hasta que oyó los cuchicheos de las muchachas: creían que Akutagawa era un fantasma. Tres días después se hacía realidad aquel diagnóstico: Akutagawa había calculado cuidadosamente la dosis de veronal para que su cadáver luciera plácido, tal como en los días anteriores empezó a blanquearse la cara para que la gente se fuera acostumbrando a verlo muerto |

In memoriam Roberto Calasso (1941-2021) MEMÈ SCIANCA [fragmento]



Roberto Calasso

Era una noche de finales de primavera, suave. Estábamos sentados en torno a una mesa de piedra, bajo una pérgola. No muy lejos, el lago de Garda. En esos días leía los recuerdos de infancia de Pável Florenski, intitulados *A mis hijos*. Me habían impresionado ciertas historias, ciertos detalles de sus primerísimos años transcurridos en la estepa allende el Cáucaso. Josephine, veintiún años, y Tancredi, doce años, me escuchaban, divertidos pero también para complacerme. Historias demasiado remotas, pensé. Luego, me preguntaron acerca de lo que yo recordaba de mis primerísimos años. Les mencioné algo, pero de inmediato me di cuenta de que sonaba igual de remoto. Después de todo, ¿qué diferencia podría haber, a sus ojos, entre la Florencia en tiempos de la guerra en la que creció y, por ejemplo, la estepa de allende el Cáucaso de Florenski, a finales del siglo XIX? No mucha. Todo pertenecía a esa edad incierta y nebulosa que se

extendía a partir de unos años antes de su nacimiento.

«Escuchaba llegar el verano desde la avenida». Mi primer libro de memorias comencé a escribirlo en Florencia, cuando tenía doce años. Se abría con esa frase sobre el verano, que se refería a la edad fabulosa en la que tenía cinco o seis años. La consonancia inicial la daba el cambio en el sonido de un tranvía, a medida que se acercaba la nueva estación.

Era el 19, que en ese entonces transitaba por el centro de la avenida Regina Margherita, antes que la vía tomara el nombre republicano y de resistencia de Spartaco Lavagnini. El sonido cambiante de los tranvías concordaba, por las noches, con las cuchillas de luz que atravesaban la oscuridad en rayas paralelas: solitarios vehículos cruzando la avenida. Luego pasamos al lugar donde culminó el verano. Una campiña soleada y radiante. Se trataba de Castellina in Chianti, donde mis padres habían alquilado una villa. Y en ese punto

(Florencia, 1941-Milán, 2021). Autor de *Cómo ordenar una biblioteca* (Anagrama, 2021).

me tropecé con el primer obstáculo espinoso para aquellos que escriben una narración: los nombres. No quería que apareciesen los nombres reales. Traté de inventar algo que sonara plausiblemente toscano. Pero no llegué muy lejos.

Al final, las páginas sobre Castellina, que llegaría a escribir sólo en una mínima parte, se titularían *Castillo*. En ellas, mi primer recuerdo tiene que ver con las ratas nocturnas. Amplias habitaciones, llenas de sombra, semivacías. Junto a mi cama había un ropero imponente y sombrío, de madera oscura. Despierto en la noche, escuchaba un ruido tenaz, que no se parecía a nada y provenía del ropero. Eran ratas que roían las frazadas guardadas adentro. Por la mañana, dije con el tono de aquel que confirma: «En el ropero hay ratones». Al principio no me creyeron. Pensaban que eran fantasías de niño, Pero pronto también ellos se dieron cuenta y se produjo una gran conmoción. Hicieron venir a una costurera, que era sordomuda, para mitigar el desastre. Miró las frazadas roídas y dijo: «*Naierre, naierre*», que en su lenguaje significaba: «Cortar, cortar». Luego todo, poco a poco, volvió a la calma.

Después de ese primer intento, inmediatamente

interrumpido, la idea de escribir sobre mí mismo se había disipado hasta hoy, después de casi setenta años. Escribir siempre estaría conectado con la exploración de algo lejano, incluso como lenguaje, que sentía que era más urgente que cualquier otra cosa a mi alrededor, incluido yo. El único italiano sobre el que escribí un libro apareció tarde y fue un pintor, Tiepolo, y no era un maestro de la lengua italiana. Lo que está más cerca de nosotros busca un camino tortuoso para poder mostrarse.

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO DE
MARÍA TERESA MENESES.

TOMADO DE *MEMÈ SCIANCA*,
PICCOLA BIBLIOTECA ADELPHI,
MILÁN, 2021.

AUTORREFLEXIÓN Y MEMORIA. **EL FINAL DE ROBERTO** **CALASSO**

Enfermo, Roberto Calasso
(Florencia, 1941-Milán,
2021) planeó la publicación
de sus dos últimos libros:
*Bobi*¹ y *Memè Scianca*.²

1. Piccola Biblioteca Adelphi,
núm. 767, Adelphi Edizioni,
Milán, 2021.

2. Piccola Biblioteca Adelphi,
núm. 768, Adelphi Edizioni,
Milán, 2021.

El lanzamiento se había programado para el 29 de julio. El escritor falleció el día anterior. Así cerró el «círculo del pensamiento» al que siempre apeló.

En el primero escribí sobre un genio literario: su amigo Roberto Bazlen (Trieste, 1902-Milán, 1965). Bobi —como lo llamaban sus amistades— fue uno de los protagonistas de la cultura italiana del siglo xx. Fundador, con Luciano Foà, de Adelphi, consultor de Einaudi y de las editoriales italianas más trascendentes, se rehusó a publicar. Calasso aseveró en el pequeño volumen: «Todo lo que Bobi decía sobre los libros era lo que más me atraía, me arrebatava y luego reflexionaba, intentando conectar los puntos, a veces muy lejanos».

El segundo libro constituye un ejercicio de autorreflexión y memoria. En él, un padre les narra a sus hijos, que se lo han preguntado, lo que recuerda de sus primeros doce años, de los que ellos casi no saben nada. Es el reflejo que Calasso percibió de sí mismo y de su entorno desde la infancia y temprana juventud: alude a su inmersión en la literatura y en la música y recurre a la Florencia de los años inmediatamente posteriores a la guerra. En *Memè Scianca*

afirmó: «la idea de escribir sobre mí mismo se había disipado hasta hoy, después de casi setenta años. Escribir siempre estaría conectado con la exploración de algo lejano, incluso como lenguaje, que sentía que era más urgente que cualquier otra cosa a mi alrededor, incluido yo. El único italiano sobre el que escribí un libro apareció tarde y fue un pintor, Tiepolo, y no era un maestro de la lengua italiana. Lo que está más cerca de nosotros busca un camino tortuoso para poder mostrarse».

En *La marca del editor* (2013) también evocó al hombre que trazó el primer programa de Adelphi —editorial de la que Calasso fue presidente y director literario—, a principios de los años sesenta: Bazlen. «Sus lecturas eran infinitas, pero en el fondo un solo género de libros lo apasionaba, cualquiera que fuera la forma en que se presentaran o la época o cultura a la que perteneciesen: ese género de libros que son una prueba para el conocimiento, y como tales pueden transmutarse en la experiencia de quien los lee, transformándolos a su vez. Me doy cuenta de que así he definido también el *animus*, además del *anima*», escribió.

Las palabras de Calasso sobre Bazlen parecen la

definición de su propia *Obra* —un *work in progress* de más de cinco mil páginas, interrumpido por la muerte de su autor—: *La ruina de Kasch* (1983), *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (1988), *Ka* (1996), *K.* (2002), *El rosa Tiepolo* (2006), *La folie Baudelaire* (2008), *El ardor* (2010), *El cazador celeste* (2016), *La actualidad innombrable* (2017), *Il libro di tutti i libri* (2019) y *La tavoletta dei destini* (2020). Son once volúmenes imprescindibles de la literatura de los siglos XX y

XXI que conforman un «libro único».

Traigo a la memoria, a modo de conclusión, un pasaje de *La folie Baudelaire* (2008) que cobra novedad: «Baudelaire lo había señalado ya en los primeros versos de *Les fleurs du mal*: “Y, cuando respiramos, la Muerte en nuestros pulmones / desciende, río invisible, con sordos lamentos”». Es la «actualidad innombrable»!

ALEJANDRO GARCÍA ABREU

NACIONALISMO Y COLOR: EL CASO DE TOMÁS COFFEEEN



Javier Ramírez

De los artistas extranjeros que llegaron a Guadalajara a mediados del siglo XX, sin duda los que dejaron una huella más profunda en el ámbito de la enseñanza artística fueron Tomás Coffeeen (South Bend, Indiana, 1910-Tlaquepaque, Jalisco, 1985) y Mathias Goeritz (Danzig, Polonia, 1915-Ciudad de México, 1990). El primero lo hizo en la entonces Escuela de Artes Plásticas, y el segundo en la Escuela de Arquitectura, ambas de la Universidad

de Guadalajara. Además de eso, desarrollaron una destacada obra personal que en sus primeros años de estancia en Guadalajara no fue bien recibida, e incluso provocó que sufrieran ataques y descalificaciones por parte de algunos artistas y de un público conservador, reacios a aceptar propuestas estéticas que no encajaran con la tradición figurativa imperante. Sin embargo, al paso del tiempo sus obras fueron revaloradas y hoy

(Guadalajara, 1953). Ha publicado varios libros de poesía y de trabajos de investigación sobre artistas jaliscienses, así como crítica de artes plásticas en diversos medios de Guadalajara.

forman parte del patrimonio cultural de los jaliscienses.

El propósito de este trabajo es mostrar cómo Tomás Coffeen encontró en esta región los temas que le permitirían desarrollar una obra plástica genuina y original, en la que desplegó sus conocimientos y hallazgos en el uso del color. Asimismo, mostraremos cómo esos saberes los puso a disposición de sus alumnos, mediante ejercicios que permitieran al estudiante experimentar las interacciones de los colores y la valoración de las gamas cromáticas. Pero antes de ello, analizaremos los argumentos de trasfondo xenófobo con los que sus detractores descalificaban a su persona y a su obra, los cuales partían de un celo nacionalista fomentado por los representantes y seguidores de la llamada Escuela Mexicana. También se verá, de manera general, qué entendían por «arte mexicano» diversos estudiosos e investigadores del tema. Tomamos el caso de Tomás Coffeen porque es el ejemplo más claro y cercano que tenemos de un pintor que utilizaba el color con pleno conocimiento de sus potenciales expresivos.

Desde su llegada a Guadalajara en 1947, Coffeen percibió un ambiente amable y un clima apropiado para

sus condiciones de salud. Se inscribió en la Facultad de Bellas Artes, que por ese tiempo estaba en el Museo del Estado, bajo la dirección de José Guadalupe Zuno, y se graduó como maestro en Pintura, en 1952, con mención honorífica; para entonces el director era Arturo Rivas Sáinz y el plantel se llamaba Escuela de Artes y Letras, que había cambiado sus instalaciones al Politécnico. Cabe aclarar que Coffeen no fue el único extranjero inscrito en esa escuela, hubo también otros estadounidenses que luego de concluir los cursos se fueron de la ciudad. En 1953, las autoridades universitarias designaron como director a Jorge Martínez, quien cambió la planta de profesores y propuso que en adelante se llamara Escuela de Artes Plásticas, la cual se mudaría de manera definitiva a una calle de distancia del Teatro Degollado y en donde Coffeen ejercería la docencia durante veintisiete años.

En 1948 Coffeen fue invitado a participar en una exposición colectiva en Villa Montecarlo, en Chapala. Sus cuadros aún traían la influencia de sus estudios en el Instituto de Bellas Artes de San Francisco, donde predominaba la escuela del expresionismo abstracto, y causaron extrañeza y hasta disgusto

en algunos asistentes. En un texto publicado bajo el pseudónimo de Pepe Grillo en la revista *Guadalajara*, el autor escribió que el artista no tenía «el menor sentido de las vibraciones del color», y lo calificó como un gringo que sólo pintaba por *hobby*, con un mero afán de lucro. Al año siguiente, Coffeen expuso en la Galería de Arte Moderno, que dirigía Francisco Rodríguez Caracalla en la Ciudad de México; ahí también se dividieron las opiniones acerca de su obra. Mientras un comentarista apreció su manejo de la forma con valores escultóricos, otro opinó que su dibujo era absurdo y que los colores amarillos sólo pudo verlos en su imaginación; también lamentó que «sus trabajos sólo puedan gustar a los *anormales*, en sentido estético». Coffeen resintió los comentarios adversos, pero siguió fiel a su manera de pintar, pues tenía claro lo que andaba buscando.

En el ámbito de la plástica nacional, por esos años se estaba gestando ya un movimiento de pintores que se autonombraron independientes y que darían origen a la llamada Generación de la Ruptura. Estos jóvenes artistas estaban en contra de los dictados estéticos de los grandes muralistas y de

su ideología nacionalista, cuyos productos artísticos consideraban anquilosados y repetitivos. Veían en Rufino Tamayo el ejemplo a seguir en la búsqueda de nuevas y diversas maneras de hacer arte, sin apegarse a un solo criterio o tendencia, ya fuera figurativo o abstracto.

La historiadora de arte Judith Alanís observa que, cuando el modelo del nacionalismo decayó, se pasó de un arte al servicio del pueblo y democratizador a un producto de consumo; mientras que la exaltación de lo popular, sustentada en el indigenismo, cayó en actitudes xenófobas, populistas y demagógicas, propicias para que se considerara que la Escuela Mexicana había agotado sus posibilidades formales y expresivas. Según Carlos Blas Galindo, los artistas que empezaban a emerger en los años cincuenta se rebelaron contra el nacionalismo mexicano, y algunas de sus razones fueron el prestigio que habían logrado en el extranjero, la posibilidad de viajar a otros países y conocer la producción extranjera, así como la necesidad del mercado del arte de contar con obras nuevas y originales que el nacionalismo mexicano ya no podía satisfacer. Por otra parte, no hay que perder de vista que una vez que fueron

desapareciendo los políticos surgidos de la Revolución y tomaron el poder los civiles, el país entró en un proceso de modernización e industrialización que se vio reflejado en todos los órdenes de la vida social y cultural.

En 1952, los defensores del nacionalismo y del arte realista con contenido social se agruparon en el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), con David Alfaro Siqueiros a la cabeza. Siguiendo las mismas consignas y postulados del FNAP, en 1954 se creó en Guadalajara el Frente Artístico Neorrealista de Jalisco, integrado por profesores y alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, quienes lanzaron un manifiesto para oponerse a un arte que consideraban contrarrevolucionario e imperialista. El blanco de los ataques de los neorrealistas y de algunos comentaristas de arte fueron Tomás Coffeen y Mathias Goeritz. Más aún: el conflicto se redujo a realistas vs. abstraccionistas. El pintor Guillermo Chávez Vega, miembro de los neorrealistas y acérrimo enemigo de la corriente abstracta, lo expresó de la siguiente manera: «Si el abstraccionismo sólo conjuga tonalidades plásticas, armonías cromáticas, texturas audaces,

“emociones subjetivas”, la pintura realista expresa al hombre y todos los problemas inherentes a él».

Entre 1949 y 1952 se abrieron varias galerías en la ciudad y se organizaron múltiples exposiciones que animaron el ambiente artístico local. En las galerías Camarauz y Arquítac, Goeritz organizó exposiciones de artistas europeos como Kandinsky, Paul Klee, Miró, Picasso y Arshile Gorky, entre otros. El público se mostró desconcertado ante esas obras y su lenguaje moderno, y admitió no entenderlas. En un texto publicado en el periódico *El Occidental* en enero de 1951 bajo la firma de J. M. Ramírez F. con el título «¿Labor cultural o malinchismo?», el autor expresó su desacuerdo con las exposiciones de pintura moderna presentadas el año anterior, y cuestionó: «Bueno, señores, ¿se quiere elevar el nivel artístico de Guadalajara, y se trae pintura extranjera y se trae a pintores extranjeros para que la hagan y enseñen a un grupo? ¿Eso es hacer verdadera labor por la cultura del pueblo? ¿Eso es orientar al artista, al pintor tapatío, para que se encuentre a sí mismo?». En su opinión, al finalizar 1950 el resultado en materia de exposiciones fue «agrio», pues se generó

un «movimiento pictórico de experimentación» por personas que trataban de «rebajar el valor de la pintura mexicana», y algunas galerías preferían traer obra de artistas extranjeros antes que exhibir a los pintores mexicanos. Otro ejemplo más de las manifestaciones xenófobas fue la opinión publicada en el mismo diario días después por Pedro M. Rivas Salmón, quien escribió: «Lo extranjero ha llegado a ser un ídolo, y esta malhadada idolatría tan perjudicial para nuestras esencias ha cundido por todo el país». Puso como ejemplo el que «a un profesor importado allende los mares, o cobijado con la bandera estrellada, se le paga en México mucho mejor que a un profesor mexicano». La alusión a Goeritz y a Coffeen es clara.

Hacia 1965, Tomás Coffeen y el escultor francés Olivier Seguin, quien ingresó como profesor en la Escuela de Artes Plásticas, expusieron de manera individual y en distintas fechas en la Casa de la Cultura Jalisciense. Al hacer una revisión de lo expuesto durante ese año, el crítico José Luis Meza Inda advirtió que las mejores exposiciones de artistas del ámbito local fueron las de Coffeen y de Seguin, quien expuso dibujos. Del primero, destacó su sello

y estilo perfectamente definidos, así como sus combinaciones cromáticas que «tienen la cualidad de parecer magistrales a unos y escandalosas a otros». Al segundo lo calificó como un verdadero precursor y brillante creador de formas nuevas, pero lamentó que su obra fuera desairada por un público que no pudo entender «aquellas manchas y líneas informes», pues estaba más acostumbrado a «los caminos trillados» y a las «bellas y caducas tradiciones», ya que eran reacios a la renovación.

Pero, ¿qué es lo que define al arte mexicano, si es que realmente existe un arte con características nacionales? Para Manuel Felguérez, es difícil definir en qué consistió la Escuela Mexicana, si en la gráfica se combinaban paisajes campesinos y mensajes sociales mediante las técnicas centro europeas del grabado en madera y linóleo, y si Orozco y Siqueiros fueron expresionistas y Diego Rivera primitivista. Esta opinión la compartía Coffeen, quien decía que, aunque los temas de Diego Rivera eran mexicanos, su técnica era italiana, mientras que la técnica de Siqueiros era moderna y nada tenía que ver con una escuela mexicana ni con lo indígena, en tanto que Orozco estaba ligado a los expresionistas alemanes.

Afirmaba que es difícil encontrar una identidad nacional en el arte. «Pintura mexicana es pintura hecha por mexicanos, no tal cosa que se pueda decir que es mexicana. Casi no hay cosa que se pueda decir: “esto es mexicano, esto es francés”, etc. Si es pintura moderna, tiene ciertas características que son modernas y no nacionales», afirmaba. Para él, quien sí podría considerarse como pintor mexicano era Rufino Tamayo.

Sin embargo, sí ha existido el interés por parte de algunos investigadores de averiguar en qué reside lo mexicano en el arte. Un ejemplo es el historiador José Moreno Villa, quien se dedicó a indagar qué caracteriza lo mexicano en las artes plásticas, y desde su perspectiva como español consideró que lo mexicano en Tamayo se encuentra en dos cosas: «una de orden psicológico, tal vez moral; otra, de orden físico. Por la primera se une este joven maestro con Orozco, por la segunda, con su tierra en conjunto. La primera se apoya en la visión dramática de la vida indígena; la segunda en los tonos sordos de esta tierra, en los colores más característicos de ella: el del tezontle en fusión con el verde sombrío del órgano y el gris verdoso del jade». Moreno Villa percibió

en los pintores mexicanos «algo tan seco y hosco para mí —en cuanto europeo— como lo hay en la terrible escultura monumental de la Coatlicue. Algo que es de un mundo menos jugoso que el europeo y de un calor o pasión tenebrosa». Aunque advirtió que sus conclusiones no eran definitivas, consideró que en la pintura intervienen varios factores, como la idea, la composición, el dibujo y el color, y «cada uno de ellos puede determinar el mexicanismo». Octavio Paz, por su parte, escribió que, en sentido estricto, «es discutible que las artes tengan nacionalidad. Lo que tienen es *estilo*». En este mismo sentido, cabría preguntarse si existe un color mexicano o de cualquier otra nacionalidad.

El investigador francés George Roque plantea que generalmente se ha considerado al color como un adorno, el elemento con el cual se rellenan las formas, y que se le ha dado más importancia a la forma y su significado que al color. Advierte, asimismo, que para realizar a profundidad estudios sobre el color y sus distintos usos culturales se requiere la conjunción de diversas disciplinas, como la lingüística, porque los colores tienen nombres; también se necesita la química, para conocer su

técnica de elaboración; la sociología y la antropología para analizar sus usos en las distintas sociedades, así como la semántica, la filosofía y la semiótica para comprender su simbología, entre otras.

Tomás Coffeen conocía el libro *La interacción del color*, de Josef Albers, en el que se explica la relatividad de los colores, pues cada uno recibe la influencia de otros, sobre todo de los que tiene más cercanos, y por lo tanto cambia la percepción que tenemos de ellos. Según la teoría de Albers, hay colores influyentes o colores influidos, dependiendo de sus propiedades y saturación. Otros aspectos de esa interacción son la intensidad lumínica, la sustracción, la imagen persistente, la simultaneidad o mezcla óptica, la yuxtaposición y la transformación cromática. Coffeen empleaba estas teorías tanto en su obra como en sus clases de pintura. En unas pequeñas cartulinas reprodujo algunos ejemplos del libro de Albers para explicar a sus alumnos la relación y subordinación de los colores. También llevaba a los estudiantes a la Barranca a hacer estudios de paisaje, pero pedía que sólo emplearan tres colores básicos: azul, rojo y blanco, para que al mezclarlos se

obtuviera la mayor cantidad de tonos posible.

Coffeen cuidaba la calidad de los pigmentos para evitar alteraciones en los colores que aplicaba en sus lienzos. Llegó a decir que prefería comprar un buen tubo de color que un buen traje, y que prefería vivir en una casa menos moderna para tener con qué comprar colores de calidad. Le parecía que usar materiales baratos era una idea «tontamente romántica».

Hay quienes consideran que Coffeen introdujo el arte abstracto en Jalisco. En realidad no fue así, porque cuando llegó a Guadalajara venía huyendo del abstraccionismo imperante en Estados Unidos y él quería pintar escenas de toros y figuras humanas. Incluso no tenía una buena opinión del arte abstracto. En 1972, en una entrevista publicada en un periódico local, afirmó que el abstraccionismo estaba liquidado, porque se había transformado en un estilo solamente decorativo. Tenía la certeza de que había «que renovarse en contacto con la naturaleza». Con este propósito en mente se dedicó a crear cuadros basados en los referentes de su entorno, como escenas de mujeres en iglesias, cristos, paisajes, calles de pueblos, desnudos, retratos, naturalezas muertas y fachadas de casas

de San Pedro Tlaquepaque, donde residió hasta su muerte. No pretendía representar sino transfigurar estéticamente estos temas, y para ello se valía del color. Usaba combinaciones de colores en contrastes no habituales, que para los gustos conservadores resultaban inadmisibles. Particularmente las fachadas provocaron entusiasmo y también disgusto. ¿Cómo una pared amarilla, unas ventanas verdes, una puerta roja y un cielo intensamente azul creaban un cuadro? Al respecto, el dibujante Humberto Ortiz escribió: «Resultaba sumamente extraño enfrentar el cuadro de una fachada donde se combinan los contrastes simultáneos con colores complementarios, y que esto transmita un mensaje de pacífica soledad y tranquilidad absoluta».

El crítico de arte José Luis Meza Inda, entusiasta seguidor de la obra de Coffeen, advirtió que éste no llegó aquí a capturar los aspectos exóticos y folclóricos de nuestra cultura, sino que «trató de expresar, a través de un lenguaje plástico propio, lo íntimo y maravilloso de este pequeño mundo cotidiano y ajeno, recién descubierto y cargado de atmósferas, objetos y personajes que se desplegaban novedosamente

ante sus ojos». Todo eso lo recreó a su manera, y el cúmulo de piezas que pintó «desconcertaron y atraieron al mismo tiempo, por aquella su aparente simplicidad de trazo y composición, y sobre todo por la peculiar explosividad del colorido, donde los rojos, ocre, añiles, verdes, magentas, encarnados y azules, contrastados de manera poco ortodoxa, eran capaces de sacudir hasta las retinas más endurecidas», completó Meza Inda. Coffeen dijo en una ocasión que su colorido quizá tenía una raíz impresionista, ya que a los dieciocho años vio una exposición con reproducciones de obras de Van Gogh que le enseñó mucho del camino del color.

Para el pintor Ramiro Torreblanca, de todas las series o épocas en la pintura de Coffeen las más importantes fueron los paisajes urbanos de Tlaquepaque y las llamadas *Escarpas* o *Rogowo*, conjunto de cuadros inspirados en los paredones rocosos de la Barranca de Huentitán, donde experimentó un cambio en el uso de los colores, quizá motivado por su descubrimiento de la obra de Giorgio Morandi, que lo llevó, primero, a realizar una serie de cuadros pequeños de un mismo florero con variantes cromáticas. Coffeen reveló que tenía un

cúmulo de experiencias y bocetos de la Barranca, y al empezar a llevarlos a los lienzos supo «que no podría utilizar la paleta usual y me di cuenta de que no estaba usando la línea con que había tomado los esbozos iniciales. En la *Rogowo* había una reflexión, una revelación de otro mundo que no sabía que existía. Decidí que el cuadro me llevara a donde quisiera». Torreblanca vio en esta serie tres principales variantes: la búsqueda de varios puntos de fuga en un solo cuadro; la utilización de varios planos superpuestos, y la yuxtaposición de formas en un solo plano para lograr movimiento y vibración. Torreblanca aplica a la obra de Coffeen una frase dicha por Matisse: «La estructura de estos cuadros está dada por la meditada relación de sus colores constituyentes». Tomás Coffeen consideraba que en las *Escarpas* su exploración pictórica fue más tonal que temática, y en cierto modo un reencuentro con la abstracción.

Las ideas de Coffeen sobre la creación artística y sobre su propia obra las manifestó de la siguiente manera: «El pintor debe ser pensante y emotivo al mismo tiempo: coherente para forjar la estructura de su obra y expresivo para manifestarse a través del color. Yo, al realizar un

cuadro, me oriento hacia las relaciones que se establecen entre todos los elementos que integran la pintura, no hacia el objeto plasmado». «La forma es intelectual, el color es primitivo. Las formas nos informan de un hecho, los colores nos evocan una emoción. Los elementos formales siempre serán abstractos. Los colores, con su salvaje acometividad, turbarán nuestro inconsciente. Los colores y las formas integradas en una obra son ya autónomos en sí y portadores de ciertas emociones, ideas y sensaciones que el espectador descubre sin coincidir con el autor».

Sus reflexiones acerca de la forma y el color, y lo que éstos provocan en el espectador, lo llevaron a plantear las divergencias que hay entre las experiencias de vida del pintor y del público. Puso como ejemplo el color rojo en un cuadro, que para el pintor puede tener un significado preciso, pero no significar lo mismo para el espectador. Incluso se preguntó si el rojo puede tener un significado propio, independiente de quien lo usa y quien lo mira. Su respuesta fue que es imposible que dicho color no refleje recuerdos por asociación, y que éstos no estén presentes al mirar una

pintura. Para él, el rojo le recordaba sus experiencias de infancia, como las manzanas del huerto de su abuelo, las amapolas rojas, un poema de guerra y los muertos en el campo de batalla, así como los aviones y bombarderos que veía explotar en pedazos, envueltos en llamas, en las Islas Aleutianas, adonde fue asignado durante la guerra. «De cualquier manera, yo pienso que al mirar una pintura todas nuestras experiencias a través de la vida se involucran», recalcó.

Esta afirmación de Coffeen se asocia a lo que el historiador Roger Chartier señala en su famoso libro *El mundo como representación*: que las obras no tienen un sentido estable, universal y fijo, sino que están investidas de significaciones plurales y móviles, «construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas».

Para concluir, hay que señalar que la originalidad, honestidad y calidad de la obra de Tomás Coffeen han resistido la prueba del tiempo y ahora esa obra ha sido valorada en una más justa dimensión y se le ha incluido en las colecciones de arte de las más

importantes instituciones educativas y culturales de Jalisco. Incluso, obras suyas han formado parte de exposiciones de arte jalisciense presentadas en diversos espacios culturales del país. ¿Puede, entonces, considerarse que la obra de Tomás Coffeen es jalisciense, más aún, mexicana? Definitivamente, no. Es pintura moderna cuyos contenidos se refieren al entorno cultural y social de la región, pero que mantiene ante todo una coherencia estética, alejada de la pura representación temática.

Aunque admitía no formar parte de la tradición pictórica local, Coffeen se sentía parte de la comunidad en la que vivía, y así lo expresó: «No sé si mi pintura refleja a un Tlaquepaque fácilmente identificable, pero lo que hago sí refleja las raíces que yo mantengo aquí. Si pertenezco a una comunidad, es a la de aquí» I

FUENTES CONSULTADAS

Judith Alanís, respuesta al texto de Raquel Tibol «El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo», en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, México, 1986.

Roger Chartier, *El mundo como representación*, Gedisa, Barcelona, 1992.

Manuel Felguérez, «La Ruptura: 1935-1955», en: <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la-ruptura>, recuperado el 27 de junio de 2021.

Carlos Blas Galindo, «Nacionalismo y neonacionalismo», ITAM, México, 1988, en: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras12/notas1/sec_1.html, recuperado el 26 de junio de 2021.

José Luis Meza Inda, «Panorama pictórico de 1965», *El Informador*, Guadalajara, 26 de diciembre de 1965.

— «Coffeen y la pintura moderna en Jalisco», *Tomás Coffeen* (catálogo), Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 1995.

José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, FCE, México, 2004.

Humberto Ortiz Rivera, «Tomás Coffeen, maestro de la luz y

el color», *Cuaderno* núm. 1, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2002.

Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, tomo III, FCE, México, 1987.

Javier Ramírez, «Tomás Coffeen, la mirada de la imaginación», *Tomás Coffeen* (catálogo), Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 1995.

— *El arte en Jalisco: entre la tradición y la renovación. Conflictos entre artistas locales y extranjeros, 1959-1970* (tesis de Maestría en Historia de México), Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2015.

George Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, UNAM, México, 2003.

Ramiro Torreblanca, «Tomás Coffeen, pintor», *Tomás Coffeen* (catálogo), Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 1995.

y siete años antes en la ciudad de Guadalajara, se haya animado a conjurar el ingenio para atacar un problema que parecía irresoluble: sobre Avenida Juárez, en la esquina con la calle Donato Guerra, existe un edificio que estorba, insalvable obstáculo para ensanchar aquella avenida hasta transformarla en una modernísima arteria vial que permita el flujo imparable de automóviles en dirección de oriente a poniente de la ciudad. Una gran cantidad de inmuebles ya se ha derrumbado. ¿Por qué éste no? Se trata de la Central de Teléfonos de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana, única proveedora de servicios telefónicos en la República Mexicana, planta rectangular, tres pisos, estructura de concreto armado perfectamente olvidable.

Pero demoler el edificio, comprar nuevo equipo y transferir los cables de distribución de los teléfonos a una nueva sede costaría una pequeña fortuna, que la Compañía Telefónica no está dispuesta a pagar. La sorpresa es que el ingeniero Matute Remus, que ya entonces ejerce de rector de la Universidad de Guadalajara, se ha presentado con esa solución que, durante infinitas semanas, han calificado de

De ingenio y olvido MOVER INMUEBLES



Juan Nepote

Los edificios no deben moverse. O, al menos, no mucho. Por eso los abogados les llaman *inmuebles*: inamovibles, inmutables, y

por eso ha causado tanta sorpresa que un día feliz de la primavera de 1950 el ingeniero Jorge Matute Remus, nacido treinta

(Guadalajara, 1977) Su libro más reciente es *Museo portátil del ingenio y el olvido* (Universidad de Guadalajara, 2020).

ingeniosa o desquiciada: No tiremos el edificio, ha dicho: movamos el inmueble poco menos de doce metros *hacia atrás*.

Alguien pregunta si algo así se ha hecho antes, y quizás alguien recuerde que el ingeniero Emmanuel Gendel se ha dado gusto moviendo edificios en la calle Gorki de Moscú, con todos sus inquilinos en su interior. En la ciudad de Indianápolis, la Compañía Telefónica Bell comisionó al arquitecto Kurt Vonnegut —padre de un escritor homónimo, estudiante de física, química y matemáticas— para mover su edificio de unos quince metros hacia el sur, después girarlo novena grados, trasladarlo al oeste otros treinta metros, con todo y sus seiscientos empleados, conservando intactos los servicios de gas, electricidad y calefacción. O quizá no. Lo cierto es que en la oficina de Nueva York de la Compañía Telefónica han firmado la aprobación del proyecto de Matute Remus, quien organiza el plan: demoler las casas alrededor para obtener el espacio hacia donde se trasladará el edificio, crear una cimentación en la nueva ubicación, armar una estructura que sirva de patín para deslizar el inmueble, luego un casquete de concreto armado para dar

soporte al edificio y abrazar las columnas. Luego, recorrer el edificio 11.40 metros y alinearlos a la nueva calle.

La idea es de Jorge Matute Remus, pero su puesta en marcha pasa por un equipo extraordinario: el ingeniero José Ruiz Ugalde —un año mayor que él, inigualable perito en cálculos estructurales, creador del primer estacionamiento subterráneo en Guadalajara—, que se hace cargo de la obra civil, y el ingeniero Francisco Vigil Lagarde, el mayor experto de la región, para resolver todo el tema de la conexión telefónica, además del habilísimo fontanero Rafael de Santos, que se ocupa de conservar el servicio de agua y de paso resolver una misión especialmente delicada: cortar varillas y fabricar los rodillos que permitan ir *soltando* el edificio. Primero se desaloja el sótano que resguarda la planta de fuerza y las baterías, la planta de emergencia y los almacenes de materiales para celadores. La fuente de corriente eléctrica se pasa a la planta baja sin interrumpir servicios: el edificio está dotado de otra planta de refuerzo. Con el sótano libre, inician la construcción de la subestructura, y con unas zapatas se cimentan las columnas al subsuelo. El ingeniero Vigil Lagarde

manda bajar la altura de los tablones de madera con los que han aprisionado el edificio para que todas las personas, que no son pocas, participen del espectáculo. El portentoso inventario de herramientas e instrumentos utilizados incluye: durmientes continuos de concreto, rieles ferroviarios, rodillos de acero, parrillas de vigueta, varillas, pirámides truncas de concreto, infinidad de todo tipo de clavos, gatos hidráulicos, placas de acero...

Todo se desenvuelve con una sincronización impecable, armónica; coreografía dirigida por esa voz que resuena en el megáfono, ritmo, balance, una orquesta del ingenio que trabaja de 8:00 a 17:00 horas en hacer que un edificio completo flote hasta viajar algo menos de doce metros en poco más de cinco días.

No sucede ni un solo accidente. Son *las señoritas empleadas* de los departamentos de larga distancia, quejas, información y otros servicios quienes finalizan la proeza, moviendo directamente las palancas de los doce gatos mecánicos que impulsan hacia atrás el edificio, directo a la inmortalidad!

LOS COLORES DE JONI



Alfredo Sánchez Gutiérrez

En 2021 se cumplen cincuenta años de la publicación de *Blue*, el muy apreciado disco de la cantautora canadiense-norteamericana Joni Mitchell. Un disco muy sencillo en apariencia: diez canciones y apenas cuatro músicos además de ella. Joni toca la guitarra, el dulcimer y el piano, además de cantar. El título del disco también es el de una de las canciones, y su letra, un tanto enigmática, parece hablar de alguien —se ha mencionado a un músico llamado David Blue—, pero también hay alguna referencia al mar. La palabra *Blue* remite a un color, pero también a ese sentimiento trístico y melancólico, acaso cercano a lo que en Brasil llaman *saudade*. En cualquier caso, los colores siempre han sido importantes para la compositora. De hecho, es pintora —«Soy una pintora que escribe canciones», ha dicho en alguna ocasión— y en los años recientes se ha dedicado a eso como labor principal: luego de un grave aneurisma que la afectó en 2015, su trabajo musical se replegó, al menos

en la creación de nuevas canciones, aunque sí han salido algunas recopilaciones y grabaciones diversas con material antiguo. Eso sí, su trabajo plástico no tiene el reconocimiento e impacto que sí ha logrado con su música personalísima.

Actualmente tiene setenta y siete años, muchos discos estupendos y cientos de canciones entrañables. Se le ha dado en llamar «compositora de compositores», por el amplísimo respeto que inspira en muchos de quienes se han animado a decir cosas a través de la canción; en Estados Unidos es considerada una influencia definitiva para todo tipo de músicos y sus seguidores son legión; no así en México donde, si bien somos muchos sus *fans*, el reconocimiento amplio se le ha negado. Y sospecho que nunca ha tenido una actuación en vivo en nuestro país. La Mitchell, de amplio rango vocal, insólitas afinaciones guitarreras y textos confesionales, ha sido muy mal conocida en México.

Algunos recordarán, si acaso y con la debida nostalgia, su voz sonando en la rúbrica de aquella entrañable serie de televisión de finales de los ochenta, *Los años maravillosos*, con la célebre canción «Both Sides Now».

Cuesta cierto trabajo imaginarla con su edad cuando tenemos en mente aquella figura frágil y esa voz delicada con las que apareció en la escena *folk rock* en plena efervescencia del *flower power* sesentero. Pero en realidad esa aparente fragilidad es engañosa: siempre se ha hablado de su fuerte carácter y su inquebrantable decisión de caminar por la senda que se le da la gana, sin atender modas ni tendencias, sino sometiéndose a su rigor creativo y a sus personalísimas convicciones.

En su extensa obra se le reconoce, entre otros méritos, como pionera en la incorporación del *jazz* al pop; ¿cómo olvidar sus trabajos al lado de Jaco Pastorius, Pat Metheny, Wayne Shorter, Michael Brecker; o su disco de homenaje a Charles Mingus!

Su historia personal incluye algunos episodios fuertes: afirma que la pérdida de la virginidad y su primer embarazo fueron simultáneos. Era muy joven, el aborto en esa época no era opción, así que decidió entregar a su pequeña hija

en adopción. Muchos años después se encontraría con ella en circunstancias un poco tensas, pero al menos madre e hija se conocieron.

El incidente de salud de 2015 ocurrió pocos meses después de la aparición de un «nuevo» disco suyo, y lo entrecomillo porque en realidad es una colección de canciones editadas antes, pero con un sentido diferente. Su idea al producir *Love Has Many Faces: A Quartet, A Ballet, Waiting To Be Danced* —título del álbum de cuatro discos— fue hacer una especie de nueva composición a partir de las canciones que ha escrito sobre el amor o la falta de él. En el largo texto que presenta el álbum, Joni lo explica así. «Soy una pintora que escribe canciones. Mis canciones son muy visuales. Las palabras construyen escenas —en cafés, bares, pequeñas habitaciones, cocinas, hospitales, costas iluminadas por la luna. Lo que quise hacer fue reunir algunas de esas escenas a la manera de un documentalista y editarlas de una nueva forma para construir un trabajo totalmente diferente con ellas».

El «documental» sonoro al que hace referencia se compone de cincuenta y tres canciones de muy distintos momentos de su carrera, que siguen una secuencia particular y que no incluyen

necesariamente sus «éxitos» más conocidos. Más bien ella se inclina por material que le es significativo, de acuerdo con el concepto mismo del álbum. Lo que Mitchell propuso ahí en realidad es otra forma, una muy personal, de acercarse a su repertorio y a su carrera.

Pero lo cierto es que a lo largo de los años se ha escrito mucho acerca de su música y poco, me temo, de su trabajo plástico, si bien en varios momentos han estado relacionados uno con el otro: por ejemplo, varias de las portadas de sus discos incluyen autorretratos pintados por ella misma en estilos diversos que, supongo, están relacionados con sus diferentes etapas como artista visual: *Wild Things*

Run Fast, Dog Eat Dog, Turbulent Indigo, Taming the Tiger, Travelogue...

En internet se pueden encontrar muchos materiales con entrevistas con Joni que resultan reveladoras, que muestran su carácter a veces hosco, rudo, incluso desagradable; sus opiniones punzantes, irónicas y con frecuencia desafiantes. Pero destaco un documental del año 2003 llamado *Joni Mitchell, Woman of Heart and Mind*, una mirada profunda con numerosos testimonios de gente cercana a ella en lo personal y lo artístico.

Me parece que es buen momento para levantar una copa en honor de Joni Mitchell, para brindar por sus setenta y siete años de colores inspiradores, en música y plástica |

NOTAS SOBRE EL COLOR EN EL CINE



Hugo Hernández Valdivia

Para los pioneros del cine, el color fue una tentación y una ambición. En más de un caso, una realidad artesanal. La tecnología y los insumos existentes a finales del siglo XIX (se considera que el inicio

«oficial» del cinematógrafo fue el 28 de diciembre de 1895, en la célebre función que tuvo lugar en el Salón Indio del Grand Café parisino con algunas películas de los hermanos Lumière) sólo

(Guadalajara, 1965). Crítico de cine y profesor del ITESO, colaborador de la revista *Magis*.

hacía posible el registro en blanco y negro. Sin embargo, desde esas épocas más de un realizador se las ingenió para añadir color a sus filmaciones. La forma de hacerlo era pintar a mano en una copia positiva, fotograma por fotograma. Así fueron concebidos cortometrajes que con el tiempo han ganado celebridad. Es el caso de *Annabelle Serpentine Dance* (1895), dirigido por William Kennedy Dickson y producido por la compañía de Thomas Alva Edison. Georges Méliès ofrecía copias coloreadas de más de una de sus películas, y han pasado a la posteridad *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902) y *La danza del fuego* (*Danse du feu*, 1899), entre otros. El español Segundo de Chomón, que colaboró en algún momento con Méliès, realizó por su cuenta numerosos cortos; algunos pasaron a la posteridad, como *Les œufs de Pâques* (1907) o *Les papillons japonais* (1908). En la primera década del siglo XX el norteamericano Edward Turner filmó el color directamente en la cinta monocromática por medio de filtros: han sobrevivido algunos fragmentos de corte documental (al estilo Lumière), en los que puede verse lo mismo una pecera que algunos paisajes urbanos.

Pasaron algunas décadas para ver el primer largometraje en color. La historia consigna *La feria de las vanidades* (*Becky Sharp*, 1935), inspirada en la conocida novela homónima de W. M. Thackeray y dirigida por el cineasta de origen georgiano Rouben Mamoulian, como la primera gran película en colores naturales (como puede leerse en el afiche promocional, aunque el color no era muy natural, justo es precisar). El proceso utilizado fue desarrollado por Technicolor y es conocido como «de tres tiras»; consistía en impresionar simultáneamente, y filtros mediante, tres películas monocromáticas. Posteriormente, en 1941, esa compañía desarrolló el Monopack, que utilizaba sólo una tira y demandaba el uso de una cámara menos pesada que el proceso anterior. Los resultados, por otra parte, eran diferentes. Como señala Martin Scorsese, «mientras el proceso del color cambiaba, el color cambiaba». El cineasta neoyorquino asevera que la transición de las tres tiras al Monopack cambió «la naturaleza del color». De ahí que si uno revisa las películas realizadas en diferentes décadas podrá observar colores más o menos saturados, más o menos brillantes. Inevitablemente

la pátina de la imagen y las características del color revelan la época en la que fue filmada tal o cual película, y actualmente, cuando se quiere recrear una época en la que ya existían películas en color, se emulan las características de los procesos que estaban en uso en esos momentos (Scorsese deja constancia de este afán fiel en *El aviador*).

La incorporación del color—así como en su momento ocurrió con la del sonido—al inicio tuvo la intención de reproducir con fidelidad lo que los ojos captan en la realidad. Pero pronto dejó de ser una curiosidad y se convirtió en un elemento expresivo y significativo. Porque «el color significa algo, incluso cuando no buscas que así sea [...] filmar simplemente porque es en color, no tiene sentido», subraya Scorsese. El ruso Sergei Eisenstein—que en un texto lúcido predijo con certeza que el sonido sería utilizado en el cine convencional como mero acompañante de la imagen, como de hecho sigue sucediendo—dedicó un ensayo al uso del color y su relación con el sonido; ahí examina las diferentes atribuciones que se hacen, en ese caso, al color amarillo, que ha tenido connotaciones positivas o negativas. Y si bien es cierto que, como en

otras disciplinas artísticas —como la pintura—, ya existía una gama de significados para ciertos colores en particular, el cineasta ruso llega a la siguiente conclusión: «*No obedecemos una ley “que lo abarca todo” en cuanto a “significados” y correspondencias absolutas entre colores y sonidos, y a relaciones absolutas entre éstas y emociones específicas*; por el contrario, significa que *nosotros mismos decidimos qué colores y sonidos servirán más para la expresión o emoción que necesitamos*».

El norteamericano Sidney Lumet plantea con humildad su ruta con el color, que es ilustrativa de lo que sucedió con múltiples cineastas. En su libro *Así se hacen las películas* reconoce su dificultad para «descubrir cómo usar el color». A mediados de los años sesenta había filmado la mayor parte de sus películas en blanco y negro; las dos que había realizado en color hasta entonces lo dejaron insatisfecho. Anota que «el color parecía falso. El color hacía que las películas parecieran más irreales aún [...] obviamente, no estaba usando bien el color, o, para ser más exactos, no lo usaba en absoluto». Entonces tuvo una revelación: vio *Desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), de Michelangelo Antonioni, en la que «al fin

se usaba el color con fines dramáticos, para ayudar a la historia y profundizar en los personajes». Contrató entonces al fotógrafo de esa cinta italiana, Carlo Di Palma, con quien realizó su siguiente largometraje: *Una cita* (*The Appointment*, 1969). (Di Palma tuvo una fructífera carrera en Estados Unidos, en particular al lado de Woody Allen, con quien colaboró en numerosas ocasiones. El neoyorquino afirma que el cinefotógrafo «tenía instinto artístico y un gusto exquisito para el color, la composición y el movimiento»; es, insiste, «un magnífico iluminador de atmósferas» y domina a fondo el color. Eric Lax, biógrafo de Allen, remata comentando que la madre de Di Palma era florista «y él creció rodeado por los vivos matices de las flores, cosa a la que atribuye cierta influencia sobre su manera de trabajar»).

En mayor o menor medida, de forma voluntaria o involuntaria, el color expresa y significa, como afirma Scorsese. Sin embargo, en manos de algunos cineastas ambiciona algo más que apoyar la narrativa y el drama: puede aportar matices poéticos, notas espirituales. Es el caso del ruso Andrei Tarkovski. En su célebre libro *Esculpir el tiempo* revisa todos los aspectos del arte

cinematográfico; reflexiona sobre el color, que a su juicio es «uno de los problemas más serios en el cine», un problema que presenta tintes fisiológicos y psicológicos. Considera que el color es una exigencia comercial más que una categoría estética, y que «es absolutamente imprescindible reflexionar sobre la paradoja de que el color dificulta considerablemente la reproducción fiel de sentimientos verdaderos.» De ahí que haya «que esforzarse por neutralizar el color y evitar un efecto activo del color sobre el espectador. Si el color como tal pasa a ser el aspecto dominante de la toma, entonces el director y el director de fotografía están tomando prestados de la pintura métodos eficaces para influir sobre el público». La reproducción mecánica del color supone la ausencia del artista: «éste ha perdido su papel configurador», remata |



EL UNIVERSO EVIDENTE DE MARGARITA VEGA



Víctor Ortiz Partida

Vemos el universo a colores gracias a los científicos que toman fotografías con un telescopio espacial. Ellos procesan las imágenes en blanco y negro para obtener los colores a partir de la radiación de los cuerpos celestes captada por la cámara. Así, el rojo nos informa que hay azufre en ellos; el azul, oxígeno; el verde, hidrógeno. También, gracias a los colores obtenidos, podemos extraer otros datos, como la edad de las lejanísimas estrellas.

En *La evidencia*, Margarita Vega nos muestra los colores de su universo interior. El proceso personal que ha seguido a lo largo de los años aterriza en estas obras recientes que despliegan sus colores verdaderos: ella es una artista genuina que ha trabajado durante mucho tiempo en su oficio, y eso se nota en sus piezas, en las que siempre brillan las noticias de su pasado creativo.

Maestra del grabado, Margarita Vega obtiene de los materiales rudos resultados delicados, etéreos, pero con texturas que delatan

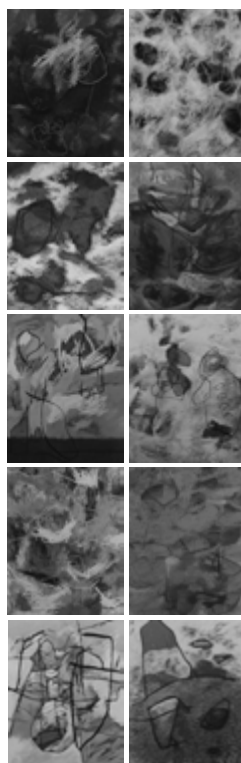
su cruda procedencia: metales, piedras, duras superficies, fuerzas, densas tintas, solventes, presiones, transformaciones. En sus grabados, la artista ha reflexionado sobre la no figuración con formas y colores que, sin embargo, nos remiten al mundo cotidiano, palpable.

La evidencia (2019) es una serie de piezas de 36 x 28 centímetros, creadas con pastel seco sobre madera. El manejo experto de esta técnica hace evidente el camino recorrido por Vega. Los tonos y las delicadas texturas se muestran con aparente brutalidad: masas coloridas sobre superficies ocupadas ya por otros colores, enfrentamientos, conquistas, mezclas, insurrecciones y aplastamientos, pero también intervenciones, arrepentimientos, correcciones, conexiones y uniones que permiten el equilibrio y la paz en la contrariedad.

Frente a las piezas que integran *La evidencia*, los ojos sienten el cosquilleo del disfrute: colores y matices,

trazos y texturas, detenciones y movimientos, profundidades y elevaciones, anclajes y vuelos, develaciones y misterios: todo está y a la vez no está en estas obras que muestran y al mismo tiempo ocultan el enigmático universo abstracto, cercano y lejano, de Margarita Vega. Los espectadores—científicos visuales cotidianos—tienen que descubrirlo todo!

MARGARITA VEGA (Ciudad de México, 1974). Creadora afincada en Guadalajara. Artista del grabado, dibujante, pintora. Está al frente de su propio taller: Gráfica Vega. Coordinadora de otros talleres, autora de proyectos comunitarios y gestora cultural. Con su obra se han realizado nueve exposiciones individuales y más de cincuenta exposiciones colectivas.





Tradición, sabor y poesía ; A la tapatía !

El Club de la Carne en su Jugo

📍 Clemente Orozco 333 Santa Tere • ☎ (33) 3825 - 7869 • 📞 33 3372 -1209



Área
"Pick-up"



Envío a
domicilio



Facilidades



Colacionamiento



Modulo
de 100 personas



Librería
de 100 personas



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER:

Teatro y filosofía

número

85

PERFIL:

Philippe Amand

ESTRENO DE PAPEL

(EN MAYA Y EN ESPAÑOL):

**Chan paal de ixi'im yéetel
ta'ab / Niña de maíz y sal,
Mabel Vázquez**

ENCUÉNTRALA

EN LA **LIBRERÍA PASO DE GATO**

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

libreriapaso.degato01@gmail.com • 55 5981 6993

WWW.PASODEGATO.COM

Barbara Stawicka-Pirecka:

Oleg Polyakov: sus caprichos y cardiografías

Oleg Polyakov:

Personajes literarios en su camino hacia una vida sin fin

Luis J. Abejez y Silvia Méndez Maín:

Los tres olvidos de 1918 y la pandemia por Covid-19

Jairo Eduardo Jiménez Sotero:

Racismo y mestizaje en la obra de José Vasconcelos

Ana Míriam Peláez: Dossier: Haikús visuales

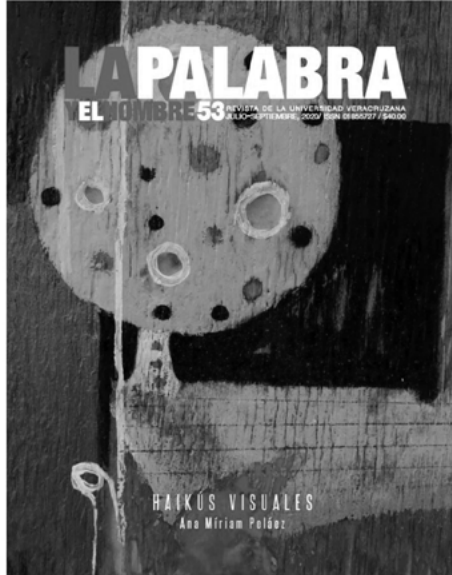
Luis Alberto Morales Ramírez: Artista de interiores

Dolores Flores Silva y Keith Cartwright:

"El grito de Yanga": la invitación sonora a la revuelta libertadora de México

Germán Martínez Aceves:

Óscar Chávez, un juglar del siglo xx



www.lapalabayelhombre.uv.mx



/lapalabayelhombreoficial



@PalabayHombre



/lapalabayelhombre



La Palabra y el Hombre Revista

RECEPCIÓN DE COLABORACIONES

- Artículo de investigación
- Ensayo académico
- Ensayo Visual
- Dossier
- Reseña



~~EL ORNITORRINCO TACHADO~~ REVISTA DE ARTES VISUALES

Fechas de publicación: mayo y noviembre

www.ornitorrincotachado.uaemex.mx

revista_ornitorrinco@uaemex.mx