

Luvina 108

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Otoño 2022

ISSN 1665-1340

DIVERSA

Vida soñada

✦ José Luis Rivas

Prólogo a un libro

por venir ✦ Ingrid Solana

Cuentos

✦ Diane Williams

Sin las artes de otros
saberes, los abismos
de mi música no
tendrían luz ni alas:
yacerían a ras
de tierra

✦ Julio Estrada

Arte ✦ Daniel Kent

EDUARDO LIZALDE

IN MEMORIAM





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

Coordinadora de Artes Escénicas y Literatura: Daniela Yoffe Zonana

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 Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumbreras, Ángel Ortuño[†], Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, Sergio Téllez-Pon, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos[†], Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María 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 27, no. 108, otoño de 2022, es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Coordinación General de Extensión y Difusión Cultural, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco «Juan José Arreola», Periférico Norte Manuel Gómez Morín no. 1695, Colonia Belenes, C.P. 45100, 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: 04-2009-061912350800-203. ISSN: en trámite, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Coordinación General de Extensión y Difusión Cultural, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco «Juan José Arreola», Periférico Norte Manuel Gómez Morín no. 1695, Colonia Belenes, C.P. 45100, Zapopan, Jalisco, México. Teléfono: 3044 4050, Paola Llamas Dinero. Fecha de la última modificación: 5 de septiembre de 2022, con un tiraje de un ejemplar.

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: Daniel Kent, *Las crónicas de la marquesa*, 2020. Acrílico/tela, 230 x 300 cm



www.luvina.com.mx

Diverso, «distinto a otro»: apartarse de lo normal y cotidiano.

Se trata de la misma raíz de *verso* que significa «surco que da la vuelta». Y de *advertir*: «dirigir hacia»; de *convertir, conversar, subvertir*. Y finalmente *atravesar*. Los antiguos llamaban a sus ancestros «priors»: los primeros en el orden del tiempo. Quienes hicieron venir la luz e inventaron caminos para que los demás pudieran desarrollar su ser en el aquí.

Desde el fondo del pasado, crear belleza a través del arte ha consistido en traer la luminosidad divina a la tierra, interconectar realidades y unir la distancia o la imposibilidad que existe entre lo infinito y lo singular y concreto, entre lo originario y el cuerpo presente.

La experiencia del lenguaje es lo que une a los seres humanos. El lenguaje que es muchos lenguajes. Y su naturaleza —revestida de deseo— vuelve el tránsito del caos al sentido, como un aura vital, un esplendor al que le sigue el tormento de la significación y el asombro de esa ráfaga de luminosidad extrema. Queda la visión parcial y febril: la visión del lenguaje humano. La mediación entre la anonimia y la homonimia. El lenguaje —ese mediador de todas las cosas y conocimientos— florece dentro de la experiencia de sus propios límites.

Lo diverso es también lo híbrido. Para encarar la naturaleza del mundo, la posibilidad es el entrecruce de géneros.

La revista **Luvina** propone una serie de recintos literarios que encarnan la experiencia de lenguaje y que oscilan entre el nombrar y el no poder nombrar. Por ello, se expanden desde las palabras hasta otras dimensiones sonoras, pictóricas, espaciales. Entre mundos constreñidos y las posibilidades de caminos nuevos, surgidos desde esos linderos bien trazados. Y en tanto que la literatura es cuerpo, los textos que forman este número trascienden los géneros literarios para abordar las expansiones y transformaciones del cuerpo humano y social.

Por otra parte, **Luvina** ofrece un homenaje póstumo a nuestro amigo, maestro y colaborador Eduardo Lizalde, piedra angular de la poesía mexicana contemporánea.

Contenido

<ul style="list-style-type: none"> ✦ Vida soñada <p>José Luis Rivas</p>	8
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Prólogo a un libro por venir <p>Ingrid Solana</p>	9
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Mutante (apuntes sobre poesía) <p>Luis Eduardo García</p>	14
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Cuentos <p>Diane Williams</p>	19
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Neologismos, discriminación, exclusión y deportes en la cultura <i>trans</i> del siglo XXI <p>Naief Yehya</p>	28
<ul style="list-style-type: none"> ✦ La palabra transversal <p>María Negroni</p>	36
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Le isole di un giorno <p>Jorge Esquinca</p>	39
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Escenas en torno a un autorretrato en 16 mm <p>Melissa Hernández Navarro</p>	46
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Las soldaderas (Un cuento histórico en verso) <p>César Bringas</p>	53
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Sin las artes de otros saberes, los abismos de mi música no tendrían luz ni alas: yacerían a ras de tierra <p>Julio Estrada</p>	58
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Berlin Alexanderplatz <p>Teresa Ruiz Rosas</p>	64

<ul style="list-style-type: none"> ✦ Poema a destiempo para mi amiga Silvia César Silva Márquez	73
<ul style="list-style-type: none"> ✦ La duda de lo diverso Josué Brocca	75
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Efecto Kuleshov Mariana del Vergel	83
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Método CRHOCOD: ¿Le estorba la cabeza para llevar una vida más plena? Cecilia Magaña	90
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Descomposición Javier Rizzofernández	95
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Disertación sobre los cuerpos celestiales Araceli Mancilla Zayas	98
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Qué (no) es el arte con máquina de escribir Diego Espíritu	103
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Los leones de bronce Gabriel Rodríguez Liceaga	110
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Desayuno Carlos Vicente Castro	120
<ul style="list-style-type: none"> ✦ No sólo los caballeros Mario Heredia	126
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Quiero irme... Alma Columba	132
<ul style="list-style-type: none"> ✦ Novela nómada Mustafa Çöçelli	134
<ul style="list-style-type: none"> ✦ [Sin título] Lorena Huitrón Vázquez	139

✖ Remedio contra las ratas	141
Daniel Centeno	
✖ Poema	146
Patricia Vázquez	
✖ Guy Davenport. La vida breve de un estilista polímata: 1927-2005	149
Eric Allen Been	
✖ Nacimos para recordarnos, para persistir	152
Guillermo Zapata	
✖ Poemas	158
Gustavo Íñiguez	
✖ Poemas	161
Marcelo Díaz	
✖ El archivo Lázaro. Una lectura de cuatro relatos documentales mexicanos. [Primera parte]	164
Julián Herbert	

XI CONCURSO LITERARIO LUVINA JOVEN

✖ Piel	182
Katelin Ixchel García Vázquez	
✖ Un ensayo acerca del ensayo	185
José de Jesús Vargas Quezada	

IN MEMORIAM EDUARDO LIZALDE (1929-2022)

✖ «Todo poema está empezando»	192
José María Espinasa	
✖ El espíritu epigramático. Entrevista con Eduardo Lizalde	198
José Homero	

✖ [Apuntes: los mundos cruzados en algunos libros de Eduardo Lizalde](#) 207
Silvia Eugenia Castellero

✖ [Tres animales de William Blake](#) 212
Luis Vicente de Aguinaga

ARTE

MITÓSFERA

Daniel Kent

PÁRAMO

[FE, CUERPO, PIEDAD](#) 217

Adriana Díaz Enciso

[MILI, EN LO INACABADO MUTANTE, DE JACOBO SEFAMÍ](#) 218

Carmen Villoro

[HAY QUE ESTAR EN CUALQUIER MOMENTO EXCEPTO EN EL ACTUAL](#) 221

Gabriel Wolfson

[ÁNFORAS O DE LA CONQUISTA DE LAS FUERZAS IMAGINANTES EN LA OBRA DE DOLORES CASTRO](#) 223

Sayuri Sánchez

[LA DIMENSIÓN ESPACIAL EN «LA SEÑORITA JULIA», DE AMPARO DÁVILA](#) 225

Carlos Rodríguez

[ELEGÍAS DE VIDA Y RUPTURA](#) 227

Luis Jorge Aguilera

[EL ÚLTIMO LIBRO DE PIER PAOLO PASOLINI \(1922-1975\)](#) 229

Ernesto Lumbreras

[POLIVALENCIA](#) 236

Carlos Cordero

[EL CINE, UN ARTE MULTIGÉNERO Y TOTAL](#) 239

Hugo Hernández Valdivia

[SERGIO ARAHT. LA POESÍA OPACA, REVELADA EN RAYUELA](#) 242

Javier Ramírez

Las imágenes de Sergio Araht aparecen en las páginas:

27, 45, 63, 82, 97, 119, 133, 148, 163 y 191

Vida soñada

José Luis Rivas

para Vanessa Fens

La vasta mar
entre su cortinaje de bruma opalescente
tendió de un hilo invisible el camisón de Melusina
que sonreía dichosa de verse así despojada
de toda prenda.

Íntima.

Boyante.

Sola para sí misma:

Cauri introcable en las fluentes manos
de la emanación que la hiciera posible
desde abisales légameos.

Fresca como un delfín entre la surgente espuma
de una bahía al alba

un rumor la trajo

y un murmullo se la lleva

—piélago adentro—

como un mirlo que imita el lay del ruiseñor
en la noche omnívora.

Prólogo a un libro por venir

Ingrid Solana

Ciertamente que las palabras de todos esos muertos me persiguen; pero ¿por qué me veo sobre todo azuzado por esta palabra: Bobok? No sé por qué hay para mí algo terriblemente obscuro, cínico, espantoso sobre todo en esas dos sílabas, pronunciadas por un cadáver en plena descomposición.
¡Un cadáver depravado! ¡Oh!
¡Es horrible!

DOSTOYEVSKI, «BOBOK»

*Aquí dentro: aquí anduvo la muerte mi vecina
sesteando a la sombra de los sepultureros,
lamida por la lengua de un perro guarda-lápidas;
porfiaron los muertos con los muertos
rivalizando en huesos como en mármoles.*

MIGUEL HERNÁNDEZ, «VECINO DE LA MUERTE»

Las voces bailan alrededor de mi propia tumba, son ecos de la danza de la muerte: ellas, ellos, los andróginos. Este texto es mi sepulcro anticipado. Yazgo en el ataúd y escucho los minuetos de algún extraño grupo de música que, lejos de mi tumba, celebra otro funeral. Más allá, vislumbro el silencio de otras lápidas. Se encuentran lejanas, pertenecen a los muertos resignados, su halo es un suspiro de aire denso, viaja hasta mí y me adormece con su tenue silbido. Esta calma me amodorra y hace surgir de mis huesos la conciencia de mi propia muerte tal como si la diera a luz.

¿A qué dedicaba mis días? Me ocupé de escribir pensando por qué y para qué lo hacía obstinada en la fe que impulsa las tareas inútiles. Solemos definirnos por lo que hacemos y no por lo que somos, he ahí el problema capital de la insatisfacción. Escribir se convirtió en mi oficio, lo sufrí mientras lo consideré tal; en cambio, cuando sólo era una expansión del vacío sin fin aparente, obtuve sus bondades, aquellas que me permitieron profundizar en mí misma. ¿Quién soy? Lo uno y lo otro ni aquello ni esto, tal vez lo inimaginable; no soy mi oficio y, pese a ello, la música del texto se convierte en el ritmo de los pasos. Soy ella, él, una andrógina. Navego las voces, intento atraparlas, me borran. Las voces permanecen y se evaporan, apenas si concentran la espuma de los días, los recuerdos también son evanescentes como el pensar mismo.

Los atardeceres extienden su necesidad anaranjada en la playa de la vida. Estoy muerta y mis sentidos, paradójicamente, se aguzaron. Escucho el mar aunque fui enterrada en la ciudad. Oigo la lluvia y advierto los deshielos, alcanzo a percibir los sonidos de las palas de los excavadores de colmillos de mamut en Nueva Siberia e, incluso, mis oídos presagian el crepitar de una piedra contra la inmensidad del aire. La vida es explosión, apertura, brote, el vaivén de las olas, los asombrosos sonidos rutinarios, las voces humanas que ya son ecos, los pájaros y los animales pertrechados en su música; la totalidad del ruido en su *aleph*, ese vórtice distante de mí que ya soy fantasma, lejano a mi silencio y a mi energía.

Me miro observar lo que ya es infinito: la tierra, la sombra, el polvo. A lo lejos de mi tumba, las nubes forman nidos de melancolía; supongo que la melancolía es el estado emocional de los muertos recientes; nuestro funeral nos proporcionó la última casa y heme aquí, alegre y rara, experimentando la más profunda extrañeza. Convertida en aire puedo elevarme para asimilar la visión de mi propio cadáver; desde luego, su panorama es terrible. ¿Por qué no me han cremado si ésas fueron mis instrucciones precisas? Supongo que mi provinciana familia pensó que resultaba más acorde con los designios de Dios dejar mi cuerpo en visto: amoratado y flácido, tumefacto y disminuido, pero no pensaron que las cenizas son el aliento divino y también la representación más bella de nuestra inminente destrucción.

Mis intuiciones me han preparado para este odioso momento. Contemplar mi hermosa piel tumefacta, mis ojos extrañamente cerrados, mis orejas puntiagudas como si fueran testigos de un secre-

to atroz, mis uñas sin sangre semejantes a costras de sal y mi cuerpo mermado, me amedrenta. No fueron suficientes mis enfrentamientos existenciales ante el espejo; ahora, convertida en aire, me confronto con mi cadáver. Un muerto nunca duerme: reposa en un estado neutro y terrorífico, por eso las manos flácidas son el signo más severo de la impotencia. Además, esa especie de reducción de tamaño me repele, la muerte aplaca y disgusta, el solo hecho de imaginar a los futuros habitantes de mi cadáver: los gusanos y sus sombras, me produce un indecible malestar. Debieron purificar la atrofia de la destrucción con el fuego: el fuego que, al decir de los alquimistas, todo lo purifica.

Contemplarme así me perturba pero a la vez me concilia con esa otra energía que ahora encarno; por fin deseo abandonar mi cuerpo definitivamente: ser apertura sin tapujos moralizantes, sin remordimientos, culpas o arrepentimientos. Por fin puedo experimentar el movimiento raudo o lento, casi inaudito, del *ser sin ser*, semejante a ese estado vivo de cuando nos permitimos fluir en una vasta extensión de posibilidades. Es decir, cuando nos permitimos amar.

Desde este lado, da igual el género de la persona y el género de los escritos, las clasificaciones, las taxonomías, el orden y el caos, la brújula y la espina de la rosa. Pensar en las sutiles diferencias entre objetos, actitudes y seres humanos en un orden estricto en el que todo deba recibir un nombre y un concepto, en el que cada acción humana se codifique con el patrón del comportamiento «correcto», cuando en todo momento debemos medirnos por la ley tirana de la mayoría absorta en su necedad y ocio y nuestro lenguaje deba ser pulcro y estéril y no zaherir la moral en turno, nos reducimos a una muerte viva, que es vivir sin vivir, sin saber cómo hacer de la libertad, es decir, del arte, un fructífero y feliz ámbito de los límites. La libertad tiene orillas y como la playa nos muestra el sitio exacto de la peligrosidad: no es una cuestión de juicios. Y allí donde bien se nada y se permanece, con el cuerpo extendido en el agua, flotando simplemente, se ama al universo y se contemplan las estrellas; entonces sabemos que estamos aquí en razón de una fuerza fatal que nos conminó a ser, a estar, a permanecer... Ahora yo he muerto.

Por las noches mi energía —este soplo tan extraño que ahora soy— viaja entre las tumbas, huele las flores y a los otros cadáveres para intentar descubrir, osadamente, los secretos de este preámbulo a la vida del más allá. Por alguna razón, mientras reúno mis pesquisas medito con atención en el personaje de Margarita de la novela de Bul-

gákov, *El maestro y Margarita*. Cuando la pandilla de Voland la urge al baile del maligno, ella observa el mundo desde su escoba, mientras viaja, con una sorpresa inaudita. Ese viaje hacia lo desconocido es lo que tiene lugar en esta muerte que no termina porque morir es un nacimiento en eterno retorno. Margarita es un personaje de multiplicidades, se transforma: es una mujer rica e insatisfecha, es la amante del maestro, es, a su manera, una poeta, pero, ante todo, es la fuente de un conocimiento que va más allá de cualquier convención. Margarita es la capacidad que tiene nuestro espíritu de transformarse: la inquina de la pasión en el hastío, la rebelión de la afirmación (decir sí) impulsada a la aventura.

Hundidos en la grava movediza, sin saber cuál será nuestro destino, en este intervalo de sensaciones dispersas, los muertos recientes somos el prólogo del libro de los muertos y permanecemos en un intervalo ni vivos ni muertos, en el *más o menos* de la conciencia. Quizá como una borrachera o como una ensoñación, sumergidos en el interior de un exterior demasiado lábil, habitamos el líquido amniótico de nuevo. Sé, por alguna novedosa intuición, que el Aqueronte reverbera sus aguas verdes allá abajo. ¿Me espera? ¿Acaso terminaré en el infierno? No lo sé y, como a la Margarita de Bulgákov, tampoco me importa; al parecer, el infierno no es el de los muertos sino el de los vivos que no cesan de injuriar a la vida, con sus absurdos, sus corrupciones, su egoísmo y su chata moralidad. Ahí donde el arte no surge.

Vagando en esta curiosa espera pienso en lo irónico que es continuar reflexionando sobre la muerte estando muerta. Pensé en ella demasiado tiempo al estar viva; sucedió así porque, desde niña, la muerte me acompañaba a todas partes. Supongo que fui una suicida en potencia o quizás alguien que a través de las palabras se acostumbró a lo que termina. Sin embargo, morí de vieja pensando constantemente en el mismo asunto. La muerte recargaba el hocico en mi pierna mientras yo comía, le aventaba restos de pollo, pero ella, sin comer y sin hambre, me miraba insistentemente, casi cándida. Acercaba sus patas regordetas, tiernas, y su olor de ultratumba y escarnio conmovía mi aire; entonces percibía que el terror se calmaba en mis adentros, porque pensar en la muerte siempre me dio paz, a diferencia del pensamiento de la desdicha, que, según Simone Weil, sólo puede soportarse cuando se le asimila interiormente como una participación del sufrimiento de Cristo.

En cambio, el instante de mi muerte era otra cosa; ese momento en el que nos estamos yendo y nos da miedo soltarnos de la mano de la vida porque tememos no volver.

Y... ¿Qué pasa si no vuelves? Nada pasa. En parte porque morir es desprenderse como cuando el cuerpo flota en el agua y se libera, se libera de sí, amándose.

En este estado intermedio en el que me hallo, los otros muertos, por supuesto y desde siempre, lejos de encontrarse en silencio, charlan acaloradamente de... política. Odiosos, estúpidos, maniqueos y babosos se sumergen en sus discusiones fútiles. Yo los oigo azorada y atisbo una conclusión: el silencio es tan incómodo que equivale a definir la muerte desde el ser. Como nadie desea morir del todo, evitan el silencio y farfullan no sé qué. ¡Malditos! Ni siquiera en la tumba puedo escribir en paz —quizá porque no hay oficio más lioso que éste—, porque si algo me atosigó en vida fue el ruido, el ruido de compañeros, de vecinos, de charlas interminables, de insidias y de chismes: voces torpes que siempre me marearon. De nuevo, el ruido de los otros muertos me da vértigo, y, en cuanto se callan, alguien se dispone a interrumpir la pausa para reanudar la cháchara, que, equívocamente, piensan que espanta a la muerte, a la conciencia de la propia muerte.

Entre tanto, mi libro y yo permanecemos a solas, nos amamos, nos odiamos, nos repelemos y, muy de vez en cuando, existe entre nosotros alguna afortunada comunión. Lo leo, lo repaso, me regreso, empecé por aquí, por el prólogo aunque nada empieza por el principio, y ¿lo demás? Tal vez todo lo que alguien escribe —incluso una muerta— sea el susurro de un texto único; un texto que se escribe de mil formas repetidamente entre el ruido de la ciudad y el silencio subterráneo. No se escribe sobre otra cosa que no sea un esperado comienzo siempre previsible. La historia humana comienza con la guerra, se escribió así en la *Ilíada*, pero el fin es la decadencia de la paz que bien puede ser hermosa como una tumba descuidada, tapiada de hiedras, en silencio y abierta al otro mundo ✕

(En este texto se rinde homenaje a *Un hogar sólido*, de Elena Garro, a *La guerra y la paz*, de León Tolstoi, y a *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgákov. Se citó la antología *Pensamientos desordenados*, de Simone Weil, editada por Trotta en 1995).

Mutante

(apuntes sobre poesía)

Luis Eduardo García

Escribir un poema es similar a meter una moneda en una máquina de esferas.

Quieres la azul con franjas doradas. Es hermosa. La visualizas, sabes lo que harás con ella.

¿Pero cuántas veces obtienes la esfera deseada? ¿Cuántas la moneda desaparece y la máquina no entrega objeto alguno?

Estás en el campo, no es tan lindo como lo imaginabas.

✖

Sueño que el poeta Tomaž Šalamun me recomienda libros mientras armamos una flauta transversal. Lo más extraño es que no conozco el rostro de Tomaž Šalamun, de manera que su aspecto es el de mi abuelo muerto.

✖

Los mejores poemas sobre pesca de bagres a mano limpia los escribió John P. Knox durante la década de los sesenta, en Manitoba. Se trataba de breves textos de corte lírico acompañados de fotografías de

(Guadalajara, 1984). Uno de sus libros más recientes es *Puntiagudos* (FOEM, 2020).

los enormes ejemplares cazados. Knox arrasó con todos los premios nacionales de poesía de pesca a mano limpia y fue invitado a cualquier cantidad de festivales. Las ediciones de sus *Poemas de pesca* se agotaban tan pronto llegaban a las librerías. Lamentablemente, en la cúspide de su fama, Knox fue sorprendido comprando sus «presas» en una pequeña pescadería de chinos en Pikwitonei. Todo había sido mentira.

Como es natural, Knox cayó en desgracia; fue obligado a devolver el dinero de los premios y sus libros fueron retirados de las estanterías.

Al poco tiempo, un hombre llamado Benjamin Hutch publicó su libro *Verdaderos poemas de pesca*, un puñado de composiciones de talante confesional, que incluía varias fotografías de las mordeduras que los bagres habían dejado en sus brazos a lo largo de los años.

«Los poemas de Hutch podrán ser pedazos de estiércol al lado de los diamantes de Knox, pero al menos son auténticos», escribió el más importante crítico canadiense de la época.

✖

Hace algún tiempo la poesía fue mordida por un urinal radiactivo. A partir de entonces todo cambió: dejó morir a su tío y lo reemplazó con un montoncito de basura; se deshizo de todos los paisajes mediocres y en su lugar colgó martillos.

Los catorce huesos de pollo que estás a punto de pisar son un soneto.

✖

La poesía no está en todas partes; vive en un pequeño pueblo cerca de Tijuana. Todos los días se levanta temprano para atender su tienda de regalos.

✖

Como la vez que un poema político hizo que el helado de fresa de Nicolae Ceaușescu se derritiera.

Como la vez que un poema político convenció a dos personas de cambiarse de compañía telefónica.

Como la vez que un poema político estuvo a punto de abrir las puertas automáticas de un supermercado.

Como la vez que un poema político hizo que el sanguinario príncipe Mohammed III estornudara.

Como la vez que un poema político eliminó casi completamente el color azul acero de una calle de Hillsboro, Texas.

Como la vez que un poema político logró hacer que un rebaño de vacas Simmental obstruyera una carretera durante cuarenta y siete segundos.

x

Guardaba cada certeza en una caja. Pronto acumulé varias decenas. Me gustaba apilarlas, reacomodarlas, limpiarlas. Abría la caja, sacudía lo que estaba en su interior, la cerraba de nuevo. Luego tuve trescientas cajas apiladas en un cuarto; ya no las limpiaba.

En un par de años las cajas invadieron el baño, el patio, el balcón. No salía a ningún lado por temor a los robos. No podía viajar con ellas porque eran demasiado pesadas. Pedía comida a domicilio.

Conseguí ayuda con la gente de un programa de televisión. Dos jóvenes muy alegres vinieron a limpiarlo todo. Ahora puedo ver el color de las paredes otra vez.

Conservo tres cajas con las que me encariñé mucho. No necesito más.

x

Los bakiga, en la República de Uganda, se comen a los poetas confesionales para evitar que lleven mala suerte a la comunidad.

✖

Algo que me gusta de la poesía es que acepta cualquier definición sin protestar. Ejemplos:

1. La poesía es un gnomo de jardín.
2. La poesía es una malformación en el lenguaje.
3. La poesía es Keanu Reeves llorando en la banca de un parque público.
4. La poesía es una herida que nunca cicatriza.
5. La poesía es una medusa secándose en la playa.

✖

La poesía no necesita a los poetas.

Evidentemente hay poesía en estado natural, sólo hay que tener la maquinaria y el personal adecuados para extraerla. Diez hombres murieron en una mina de poesía el mes pasado.

Éste es mi álbum con poesía capturada en la pradera. Cazo con una red.

El gobierno descubrió un pozo con poesía a ochenta y cinco kilómetros de Ciudad del Carmen, Campeche. Su profundidad alcanza los cinco mil metros.

Tropecé con algo y no es una piedra.

✖

Según los resultados del estudio, tu poema no contiene poesía. Si los extraterrestres llegaran ahora y les mostraras eso, nos quitarían la piel

a todos. Debería hablar sobre lo elevado, no sobre lo excrementicio. Se trata de crear, no de tomar lo hecho por otros. Me meteré en un búnker hasta que la banalidad se vaya. Seguramente disfrutarías de un zorri- llo escalpado. Gorostiza te habría escupido desde una azotea. Si todo está en el concepto, entonces es magia. Ahora prepárate una infusión en ese urinal. La incertidumbre parece abarcarlo todo. Mi hijo de tres años pudo haberlo tachado. Los de mantenimiento lo confundieron con basura. ¿Dónde quedan lo verdadero y el sentimiento? Nadie se robaría un poema contemporáneo. Un *software* jamás podrá rozar lo inefable. Los mediocres nos quitan nuestros empleos. ¿Y las grandes preguntas sobre lo humano? Los simbolistas sí sabían lo que hacían. Todos esos borrones son ridículos. Es opaco para que nadie lo entienda. Una vaca adiestrada sonaría igual. Cualquier poema proviene de una herida. ¿Quieres venderme una cama sucia? Es un artículo de Wikiped- ia. Rick Harrison dijo que era falsa. Te faltó pegarle algunas piedras. Yo también puedo quemar cosas. Mi abuela cuenta mejores chistes. Ya no hay nada trascendental. Garcilaso se moriría de nuevo. Eso ya se hacía en el siglo XIX. ¿Qué significan esos bloques? En mis tiempos era difícil. Mi espíritu no quiere bailar. Eso ya se hacía en el siglo XX. ¿Así que te gusta lo imperfecto? Se confunde con mi ropa sucia. Es una lista de compras. El emperador está desnudo. No tienen nada que decir. He visto mejores memes. ¿Conoces las metáforas? El proceso no es poesía. ¿Por qué hay un cadáver ahí? Faltan endecasílabos. Se llevaron el misterio. Antes sí emocionaba. Atrapen a ese impostor. Que alguien piense en los niños. Carrión es un timador. No debería moverse. El lenguaje es sagrado. ¿Dónde está el deseo? Su cerebro murió. Píndaro era más guapo. Me causa repulsión. Vive más una mosca. Bök es un timador. Tu esencia es barata. Zombis del mal gusto. Eso es un manual. Son oportunistas. Es prosa cortada. Le falta belleza. No hay epifanía. Se llama robar. No quita la sed. Me mordió la mano. No comunica. Huele a podrido. No consuela. Es efímera. No brilla. Es una farsa ✖

Cuentos

Diane Williams

Desde hace un par de décadas he leído con sumo interés los relatos minúsculos de Diane Williams y ningún otro texto ha producido ese efecto tan desorientador que me gobierna mientras la leo y que se queda conmigo durante varios días, incluso semanas.

Ninguna otra escritura se le aproxima. Williams parece estar empeñada en destruir toda noción preconcebida que uno puede albergar sobre la ficción. Cada una de sus historias, invariablemente, desafía toda lógica, incluso puede exasperar a quien se atreve a leerla, pero ahí radica su encanto: en la presencia de una sustancia anómala que permea cada una de sus líneas, que repudia la objetividad, aunque sin dejar de explotarla, y se nutre de miles de interpretaciones que uno de sus relatos puede tener. En este sentido, Diane Williams es una digna heredera de Beckett, porque para ella el destino final no es relevante, sino los vericuetos lingüísticos que nos obliga a recorrer.

¿Cómo consigue esta sensación de permanente desconcierto en sus lectores y sus lectoras? Mediante la desfiguración de los hechos. También mediante la acumulación constante de situaciones tan ordinarias que, en conjunto, adquieren características demasiado extrañas y perturbadoras, aunque no en el sentido kafkiano, sino en un estilo que a ratos nos ofrece ideas inconclusas e inconexas, cambios de tiempo, tono y persona en una arbitrariedad narrativa que incomoda y confunde, que rehúye de todo significado total, que se resiste a ser descifrada, pero que también hipnotiza y provoca sismos microscópicos entre una y otra neurona.

NOTA Y TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE LUIS PANINI.

(Chicago, 1946). En 2018 apareció el volumen *The Collected Stories of Diane Williams* (Soho Press), que reúne más de trescientos cuentos cortos. *How High? — That High* (Soho Press, 2021) es su libro más reciente.

D. Beech and J. Beech

Se requiere de algunos empalmes y de una combinación de estas personas.

Quizá no lo hice suficientemente novedoso.

Su túnica tiene los flequillos de serpiente habituales. ¡Lleva puesto un reloj de pulsera y una peineta barata de hace más de cien años!

La idea principal es que existe un patrón. El patrón utilizado en la cabeza de la mujer es su talante, ahora desgastado, cuyo borde superior se abre paso, serpentea y realiza gestos conversacionales.

Ella bien podría formar parte de un paisaje mitológico sobre un fondo rosado-anaranjado o, si te pertenece, espero que puedas restaurar su belleza.

El hombre o el niño acostumbraba a sentarse allí por la mañana. Ella solía cubrirlo con una cobija, acariciarlo y besarlo.

Estas dos personas tienen orejas, que no les quedan bien.

Ocurrió ayer durante esta etapa cuando sus lenguas ásperas parecían estar simplemente pegadas.

Parece que viven en una era exuberante.

Ha pasado la mejor época del hombre. La de la mujer, aún no.

Ahora bien, su mano, plana, debe hacer lo que hacen las demás.

Si alguna vez ambos han sido realmente tiernos el uno con el otro —estas personas, esta mañana—, sería un hecho tan mitológico que parecería increíble.

Personas reales cuyo comportamiento pude observar

Quiero comportarme como si los amara y luego deseo lastimar al menos a esos dos durante el próximo periodo de mi vida. No haré otro trabajo difícil durante años. Me complace mucho arruinarlos, ¿sabes? Le dije a Gor: «Será como si nunca hubieran corrido o como si nunca se hubieran retorcido en la cama».

Ambos necesitan afecto, persuasión constante, intimidades. Creo que me estimarán si les hablo lo suficiente o si alguien más sabio que yo les habla de mí. Te mataré si le dices a alguien que no tengo sexo anal o tesoros artísticos. Tengo un compañero ideal que trato con mucho tacto. En lo que a mí respecta, levanto la mano en el aire sin cesar.

Limpio el polen de los estambres como me enseñaron a hacer con una servilleta que luego coloco en mi tazón. La jarra de agua que tiene una banda dorada de lirios en su interior es como una persona con un trapo en la boca. Si puedes creerlo, la muestra de pastel está sobre un plato y hay una servilleta cubriéndola.

Le dije a Gor que nadie lo creería. Llevo una falda muy corta. Mi aspecto parece anquilosarme. Debería lucir como alguien a quien me gustaría ver. Alguien debió haberme dicho que me pusiera esto. Su pelaje parece estar hecho de plumas. Las plumas son como cabellos, o las plumas son cabellos. El pelaje, peludo, se agita. De día o de noche no soy impulsiva, pero tengo que orinar con frecuencia. Hacía bastante calor para no vestirme abrigadamente. Esto es lo que hay en el armario: azul, negro, azul, bastillas invisibles, curvas enérgicas, trazos fluidos. Existe una pequeña posibilidad de que cualquier cosa no pueda ser indiferente.

La fuente de la autoridad

Una triste historia que escuché es que necesito de alguien que se encargue de todos los aspectos molestos de mi vida. Diente, pierna, muñeca, vena.

Se siente muy poco sexual quejarse, pero cuando hace mal tiempo salgo a caminar. Deambulo sin rumbo, pero voy al lago porque creo que el lago es mejor que yo y deseo estar bien acompañada. Su belleza, su acierto, su aspecto remoto, su incapacidad para hablar delatan una inteligencia y una virtud más puras que las mías, mejores.

El lago significa algo. Lo acaricio y mis venas se sacuden. Intento hacer algunas cosas reales.

Hay mucha plata.

De vez en cuando el lago me mira con frialdad, lo que me provoca escalofríos.

No he tenido conversaciones posteriores con él. No hablamos de nada, me digo.

En la orilla, me digo a mí misma: «¿Realmente necesitas todo esto? Es una gran muchedumbre. ¿Realmente necesitas todo esto?».

Estoy tratando de ser independiente. ¿Eso está mal?

Decisión

Dijeron: Esto es correcto, más piadoso. Dejan mensajes en el buzón diciéndome que suba y están desnudos. Me ofrecen comida, lo que quiera. Me ofrecen lo que yo quiera.

Por las tardes celebramos. Otras personas también viven felices.

Dije: «Me pregunto si debería volver a ser hermosa». Sostuve el sombrero. Sostuve el sombrero. Dije: «Siempre quiero un sombrero, pero nunca uso uno».

Me puse un ungüento en las manos.

Mi cabello no es rojo. Mi cabello es amarillo. Mi cabello es castaño. También está trenzado. No he esperado para caminar con cierta persona. Dije: «Me gusta mi dinero más de lo que me gustas tú. ¿Necesitas que me haga cargo de ti?».

Es posible imaginar algo más perfecto

Ahora mi padre es mejor que mi sombrero. Mi sombrero es mejor que los zapatos de mi madre, pero sus zapatos son mejores que estos calcetines. Mis manos son mejores que su reloj de pulsera. Mi nariz es mucho mejor que su cabello. Mis dientes lo son aun más.

Mi alfombra es inferior a sus senos, pero mi alfombra es mejor que cualquiera de mis piernas. Mi cacerola grande; me comporté como si fuera un fracaso en comparación con su higiene personal.

Pelo patatas dulces y las meto al horno para que la cena pueda servirse.

«¿Son espinacas?», dijo mi hijo. Le dimos un buen vistazo: esto es obvio, muy activo, blando, suave, escurridizo, un fluido, una bebida para mejorar uno mismo al familiarizarse con ella. Actué como si pudiera hacer eso.

El pene había sido muy decente

Al vendedor de comida, al pintor de casas, al nadador y al amigo del marido les había gustado mucho el pene del marido.

El pene del marido había sido muy decente.

La esposa habría caminado con el pene dentro de ella si eso hubiera sido posible.

El marido estaba muerto, el marido que no tenía mucho tiempo de haber muerto.

La esposa afligida se acuesta demasiado tarde y despierta muy temprano y come una ensalada para mujer en la mañana. Habla sobre personas que deberían recibir dinero.

Le dice a la gente: «Tenemos mucho que discutir».

Ella lamenta la muerte del marido. Alrededor de su cintura ata una bufanda vergonzosa que le había pertenecido a él. Viste su terrible camisón. Frunce el ceño que alguna vez perteneció a la madre de su marido.

Luego, torpemente, prepara un milagro.

Éxtasis o pasión

Padezco de pasiones mientras estoy vivo. Tengo problemas con mi nariz. Cuando me caí, me rompí ambos brazos. No sabía que me había roto los brazos. Me senté después de caer. Había semen en mi pene. Mis manos estaban unidas sobre mi vientre, como las de Bob, como si alguien hubiera manipulado mi cuerpo. Alguien más —¡yo no lo hice!— debió de haberme matado.

El tipo de persona que recordarás siempre

Acababa de conocer al hermano y a la hermana que habían cogido para averiguar qué se sentiría. Y luego dijeron, él o ella, que era como cogerse a un hermano o a una hermana, así que nunca más lo volvieron a hacer.

El hecho de que habían cogido era un chisme que tenía la intención de advertirme que me alejara del hermano en la fiesta donde vi a la hermana abriendo las piernas tan descuidadamente como para que cualquiera —yo, por ejemplo— pudiera mirar por debajo de su falda y ver la parte oscura mientras estaba sentada en el sofá.

Su marido estaba a su lado, un hombre robusto que vestía un traje demasiado pequeño o que estaba bajo tensión. El traje estaba rasgado, según pude ver, bajo el brazo, justo en la costura. Tenía el brazo alrededor de su esposa, la hermana que había cogido con su hermano.

Me pregunté si el marido lo sabía, si sabía todo sobre ella o no. Me lo pregunté mientras miraba sus piernas, con sus rodillas juntas y luego separadas, y mantuve mi mirada fija en él, cuando estábamos sentados, pero me olvidé por completo del marido mientras comíamos. Muy buena, esa comida que tuvimos.

Y después del banquete, la mujer que había tratado de advertirme que me alejara del hermano me pidió acompañarla. Caminamos juntas desde su cocina hasta el baño. Era su fiesta, así que me condujo hasta ahí y cerró la puerta. Dijo: «Oye, ten cuidado». Dijo: «Ha encintado a seis chicas».

Y dije: «¿Qué significa eso?».

Luego vi cómo su largo y oscuro cabello oscilaba en ambos lados de su cabeza mientras la movía, mientras veía en direcciones distintas, aunque sin mirarme, mientras intentaba discernirme. Dijo: «Las embarazó a todas».

Y dije: «¿Y no le importó lo que les sucedió?».

«Exacto. Así es», dijo. «Ten cuidado».

Ella debió de saber que su fiesta estaba a punto de terminar porque después de la conversación no quedó mucho tiempo. Junto a la puerta repartió rápidamente obsequios pequeños cuando todos estábamos despidiéndonos; lo hizo con tanta prisa que no pude ver de dónde los sacaba. De repente, mientras salía por la puerta, había un regalo en mi mano. Desde que era niña no había recibido un obsequio al final de una fiesta y luego llegamos a pensar que merecíamos tales obsequios. Así que ahora algo había cambiado.

El regalo que me entregó fue un morralito de algodón para guardar joyas, de un tono rosa brillante, hecho en la India y que se cerraba con un *clic*.

Salí de la fiesta con el coge-hermanas. Era lógico. Teníamos aproximadamente la misma edad y ambos éramos atractivos para alguien de nuestra clase, lo que seguramente importó. No debo olvidar mencionar que su hermana era bonita, y que su esposo era guapo, y que la mujer que organizó la fiesta también era bonita y su esposo también era guapo.

El coge-hermanas y yo habíamos asistido solos a la fiesta y había sido su idea que nos fuéramos juntos. Primero nos detuvimos en un bar, donde ambos tomamos algunas copas. Me aferré a una caja de cerillos. La hice girar en sus cuatro esquinas mientras él me contaba lo que estaba de humor para contarme sobre su vida, para que yo sintiera que lo conocía desde hace mucho.

Luego le conté todo lo que yo estaba de humor para contarle sobre mi vida, todo lo que importaba. Ahora no puedo recordar lo que le dije. Luego él dijo: «Escribe tu número telefónico en la caja de cerillos», lo cual hice.

Le pregunté: «¿Quieres que también escriba mi nombre?».

Y él dijo: «No, tu nombre no, sólo tu número».

Estábamos junto a la puerta y en total oscuridad, listos para irnos del bar, cuando le entregué la caja de cerillos. Me besó. Presionó con fuerza contra mi boca para besarme y luego me quedé esperando para averiguar qué sucedería a continuación.

Todavía lo veo alejándose en las sombras. Después pasó una mano por su cabello. Una de sus manos seguía sosteniendo la caja de cerillos, así que la caja de cerillos también desapareció, deslizándose bajo el cabello. Empujaba sus manos con tanta fuerza a ambos lados de su cabeza que estiraba la piel de su rostro hacia arriba y atrás. Estaba convirtiendo sus ojos en rendijas. Aplanando su nariz. Las comisuras de su boca subían.

No supe si estaba jugando conmigo, si estaba enojado, o si estaba tratando de averiguar algo. No pregunté: ¿Qué significa eso? Ahora supongo que aquello significaba que realmente yo le importaba, pero nunca fue relevante. Me lo he cogido y cogido y cogido, y he sentido todo su cabello en mis manos muchas veces.

Ahora estaban en la cima

Había sido convocado junto con su esposa e hijo para presenciar ese momento dentro de la tienda.

El marido dijo: «Toma ése».

La esposa se puso un par de anteojos. Esperó a que su gusto por el armazón se pronunciara.

El niño dejó caer su juguete. La esposa comenzó a sentir odio por su hijo.

«Ayúdame, por favor», dijo la esposa.

El marido dijo: «Quítate éstos».

El óptico dijo: «¡Aah!».

El niño de alguien más salió de la óptica.

«¿Tiene un baño que pueda usar?», preguntó la esposa.

El óptico sonrió. Dijo: «No».

Dentro del baño un plato y un pedazo de jabón saltaban como carneros.

El niño cayó al suelo.

Perdía la mayor parte de su tiempo haciendo cualquier cosa.

«¡Tú! Tú deberías levantarlo», la esposa le dijo al marido, refiriéndose al pequeño.

«¡Se cayó!», dijo el marido.

«No podrías hacerlo, incluso si lo intentaras», dijo la esposa ■





había que mirar con atención



de

las imágenes,



un grotesco collage

O, como casi siempre, cerrar los ojos



Neologismos,
discrimi-
nación,
exclusión
y deportes
en la cultura
trans del
siglo XXI

Naief Yehya

(Ciudad de México, 1963). Uno de sus libros más recientes es la novela *Las cenizas y las cosas* (Random House, 2017).

Definiciones

Desde la segunda mitad del siglo xx, militantes, académicos y personas *trans* de todas denominaciones comenzaron a argumentar que la identidad de género y no la genitalidad debería determinar la clasificación sexual. Tradicionalmente, la palabra *sexo* se utiliza para referirse a un atributo biológico que determina las diferencias de identidad, funciones fisiológicas y actitudes que equivalen a las características masculinas y femeninas. En la teoría feminista, la palabra *género* se convirtió en el término más apropiado para describir las relaciones y los roles de hombres y mujeres, como señala el activista, militante *trans*, profesor de CUNY y autor del reciente libro *Sex Is as Sex Does: Governing Transgender Identity*, Paisley Currah. De esa manera, la palabra *sexo* pasó a referirse a las diferencias corporales y la palabra *género* a las normas sociales que hacen que esas diferencias tengan relevancia, escribe Currah, quien considera que «el sexo no es una cosa ni una propiedad ni un rasgo, sino el resultado de decisiones respaldadas por la autoridad legal».¹ El término *transgénero* se usa para «referirse a gente que no se ajusta a las expectativas prevalecientes sobre el género y a aquellas que se presentan y viven en géneros que no les fueron asignados al nacer o de maneras que pueden no ser fácilmente inteligibles en términos de concepciones de género más tradicionales».² Así, la palabra *transgénero* se usa para referirse tanto a personas transexuales (quienes han usado tratamientos hormonales o quirúrgicos para alterar sus cuerpos y conformarlos con el género con que se identifican), como travestistas, *drag queens* y *kings* y personas intersexo, entre otros y otras que no conforman las normas convencionales de la apariencia. A partir de 2010, el término *trans* ha venido a sustituir a *transgénero*, tanto en el habla común como en la academia, y se usa como una categoría más flexible, aunque también presenta problemas, ya que, a pesar de ser más incluyente, no resulta serlo para todas las personas que se consideran no binarias.

1. Paisley Currah, «What Sex Does», *The New York Review of Books*, 27 de mayo de 2022, <https://www.nybooks.com/daily/2022/05/27/what-sex-does>

2. Talia Bettcher, «Feminist Perspectives on Trans Issues», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), otoño de 2020, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/feminism-trans>

Feminismos

Las perspectivas feministas de la transexualidad de la década de los setenta eran en su mayoría notablemente hostiles. En su *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, de 1979, Janice Raymond dice sin el menor pudor: «Todos los transexuales violan los cuerpos de las mujeres al reducir la verdadera forma femenina a un artefacto, apropiándose de ese cuerpo para sí mismos... Aunque la violación usualmente se comete por la fuerza, también puede ser llevada a cabo por el engaño». Para Raymond, entre otras feministas, la condición femenina dependía de tener dos cromosomas X y de una «historia de experiencias individual». Para estas feministas, la opresión sistemática vivida por las personas *trans* es una manifestación de un sistema misógino del cual los hombres *trans* son parte y las mujeres *trans* son cómplices, es decir, que no reconocen que existe una opresión *antitrans* específica que es independiente de la opresión sexista. Raymond se preguntaba: ¿por qué es aceptable que una persona sea transexual pero no lo es que alguien sea transracial? Lo que ignora ese razonamiento es que las personas *trans* son discriminadas precisamente por personificar la transición. Además de que ser *trans* no es patrimonio de una raza ni cultura ni nacionalidad. Raymond y quienes piensan como ella no parecen entender que en la inmensa mayoría de los casos las personas *trans* son víctimas de opresión, abuso y desprecio, en muchos casos desde que son muy jóvenes y en todos los niveles sociales. Sin embargo, la diversidad de experiencias y vivencias de las personas *trans* no le interesaba a Raymond en lo absoluto. En cambio, imaginaba un «imperio transexual» en la forma de instituciones médicas patriarcales (urólogos, ginecólogos, cirujanos, endocrinólogos, psicólogos y psiquiatras, entre otras especialidades), que «perpetuaban la opresión sexual a través de intervenciones quirúrgicas». Resulta sorprendente que ignorara que la transexualidad es rechazada con vehemencia por un patriarcado ferozmente transfóbico.

La percepción académica de la transexualidad cambió con el *Manifiesto (post) transexual*, de Sandy Stone: *The Empire Strikes Back*, en donde la teórica plantea que la comunidad *trans* es una minoría oprimida, situada fuera de las oposiciones binarias del discurso de género. Stone consideraba que las historias y subculturas transexuales eran importantes y debían ser narradas por ellas y ellos mismos. A principios de los noventa, las políticas transgénero fueron articuladas en el trabajo de Leslie Feinberg y Kate Bornstein, quienes de

acuerdo con Talia Bettcher coincidían en que: «Las tres características principales de lo que podría llamarse el paradigma transgénero eran paralelas a las ideas de Stone: 1) el reconocimiento de que la opresión basada en el género era distinta, no reducible a la opresión sexista y estaba generalmente dirigida a las personas *trans*; 2) el posicionamiento de las personas *trans* como problemáticamente situadas respecto a las categorías binarias hombre y mujer; y 3) el respaldo a una política de visibilidad».³ Estas visiones buscaban insertarse dentro del marco de las políticas LGB. | 3. *Idem.*

Un sector feminista no cambió su postura frente a estas políticas y Raymond siguió argumentando que «La mayoría de las personas autodenominadas *trans*, que eran hombres, seguían de alguna manera haciendo un *performance* de una feminidad estereotipada y sexista».

Teoría de género y transexclusión

En 1990, Judith Butler publicó el libro ahora clásico *Gender Trouble*, en donde esencialmente trataba de responder a la idea de que las representaciones *queer* de género (*drag* o *butch*) no eran un simple espejo distorsionado de las normas patriarcales convencionales, sino que los géneros eran reinterpretados con ironía, sentido de parodia y crítica en este contexto transgresor. Para Butler, el sexo biológico es «culturalmente instituido», y si bien su trabajo tiene numerosos críticos entre los académicos *trans*, no hay duda de que sus aportaciones han sido fundamentales para el estudio de la teoría de género. Sin embargo, el mundo en que Butler escribió *Gender Trouble* es muy distinto al de hoy, cuando algunas feministas se consideran radicales porque se oponen a los derechos de las personas *trans*. A éstas se les llama de manera peyorativa feministas radicales transexcluyentes (*trans-exclusionary radical feminist*, o TERFs), un término que es considerado un insulto, ya que se usa internacionalmente como sinónimo de transfobia. Es debatible qué porcentaje de las feministas actualmente se oponen a los derechos *trans*, pero Butler considera que no son la mayoría, sino un grupo minoritario muy vociferante que pretende hablar por la corriente dominante. En un tiempo de cismas entre antiguas aliadas, estas militantes comparten la visión de que las personas *trans* son estafadoras patológicas y pervertidas que deben ser excluidas de la causa feminista. El esencialismo biológico que predicán las feministas antiderechos *trans* es retrógrado y

un eco del mantra que domina las mentes de la extrema derecha, de los evangelistas y otros grupos conservadores que en Estados Unidos ahora han recuperado el poder de censurar libros, alterar los programas de educación sexual y volver a imponer la censura en temas que les parecen incómodos. En una entrevista con *The New Statesman*, Butler declaró al respecto de la relación entre el feminismo y la transfobia:

Dejemos claro que el debate aquí no es entre feministas y activistas *trans*. Hay feministas *trans*-afirmativas, y muchas personas *trans* también son feministas comprometidas. Entonces, un problema claro es el encuadre que hace parecer que el debate es entre feministas y personas *trans*. No lo es. Una razón para luchar contra este marco es que el activismo *trans* está vinculado al activismo *queer* y al legado feminista que sigue muy vivo en la actualidad. El feminismo siempre ha estado comprometido con la propuesta de que los significados sociales de lo que es ser hombre o mujer no se han terminado de establecer. Contamos historias sobre lo que significaba ser mujer en un momento y lugar determinados y rastreamos la transformación de esas categorías a lo largo del tiempo.

Dependemos del género como categoría histórica y eso significa que aún no conocemos todas las formas en que puede llegar a significar, estamos abiertos a nuevas interpretaciones de sus significados sociales. Sería un desastre para el feminismo volver a una comprensión estrictamente biológica del género o a reducir la conducta social a una parte del cuerpo o imponer a

las mujeres *trans* sus propias ansiedades o fantasías de intimidación... Su sentido de género perdurable y muy real debe ser reconocido social y públicamente como una cuestión relativamente simple para conceder otra dignidad humana. La posición feminista radical transexcluyente ataca la dignidad de las personas *trans*.⁴

4. Alona Ferber, «Judith Butler on the Culture Wars, JK Rowling and living in “anti-intellectual times”», *The New Statesman*, 22 de septiembre de 2020, <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2020/09/judith-butler-culture-wars-jk-rowling-and-living-anti-intellectual-times>.

Amenazas imaginarias

Cambios sociales, como la legalización del matrimonio homosexual, los derechos gay y otros movimientos a favor de la igualdad de género y

la libertad sexual han venido a visibilizar a las minorías sexuales divergentes. Sin embargo, estos cambios han desatado reacciones entre conservadores y grupos derechistas en todo el mundo, quienes se sienten amenazados por el mero reconocimiento de estos grupos e individuos. La condición transgénero dejó de ser considerada en Estados Unidos como un desorden de identidad de género en 2013 y fue denominada como disforia de género, pero esto no alivió las inquietudes de aquellos que veían en las mujeres *trans* (que hicieron la transición de hombre a mujer) a alguien que escondía su verdadera identidad al hacerse pasar por algo que no era. La amenaza imaginaria era que las mujeres *trans* acechaban a las mujeres y las niñas en los baños públicos. Esto dio lugar en 2016 a una auténtica epidemia de pánico moral que, aparte de propagarse a través de las fronteras, se volvió una causa de la reacción conservadora y dio lugar a leyes locales, estatales y federales destinadas a estigmatizar, marginar, humillar y exponer a las personas *trans* que se habían beneficiado de los progresos logrados en los últimos años. Este debate ocupó un lugar importante en el discurso popular cuando la creadora de Harry Potter, J. K. Rowling, se manifestó en contra de «Permitir que cualquier hombre que se creyera o se sintiera mujer pudiera invadir los baños y vestidores femeninos poniendo a las mujeres en peligro». Esta creencia presupone que el pretexto de la identificación con el género femenino por parte de personas con pene tiene como motivación darles acceso a los recintos prohibidos para cumplir fantasías eróticas o bien para violar mujeres. La ironía es que las mujeres *trans* son sistemáticamente marginadas, rechazadas y acosadas en los baños y vestidores masculinos a menos que oculten toda indicación de su identificación de género.

Tan sólo en 2020, legisladores de diferentes estados de la Unión Americana presentaron más de veinte proyectos de ley para tratar de impedir que las personas *trans* participen en deportes competitivos, desde el kínder hasta la universidad. El principal argumento es que al permitir participar en competencias a atletas *trans*, las mujeres *cis* (las personas cuya identidad de género coincide con el género asignado al nacer) resultan desfavorecidas por una competencia desleal e injusta. La controversia al respecto de la participación de atletas transgénero, particularmente de hombre a mujer en competencias de alto nivel, está muy lejos de resolverse. Incluso iconos de la cultura *queer*, como la tenista Martina Navratilova, quien es lesbiana, y la medallista olímpica Caitlin Jenner, que es *trans*, han declarado que las atletas *trans* tienen venta-

ja sobre las mujeres biológicas. En general, los atletas hombres, tras la pubertad, cuentan con grandes cantidades de testosterona (los niveles masculinos son cerca de quince veces los de las mujeres), por lo que «en promedio tienen más capacidad cardiovascular, mayor masa muscular, mayor fuerza mecánica de los tendones y huesos más densos. Tienden a ser más fuertes y altos, y sus brazos son más largos. En muchos deportes que involucran carreras contra reloj, los hombres son alrededor de un diez a doce por ciento más rápidos que las mujeres»,

5. Louisa Thomas, «The Trans Swimmer Who Won Too Much», *The New Yorker*, 17 de marzo de 2022, <https://www.newyorker.com/sports/sporting-scene/how-one-swimmer-became-the-focus-of-a-debate-about-trans-athletes>

escribe Louisa Thomas.⁵ Esta ventaja no ha cambiado en décadas, a pesar de que hombres y mujeres entrenan de manera similar y siguen regímenes equivalentes. Hay una cierta convicción de que la diferencia de rendimiento entre hombres y mujeres en ciertos deportes radica en la testosterona; de ahí que el Comité Olímpico Internacional haya optado por imponer la regla de que las mujeres *trans* que quieran participar como mujeres pueden hacerlo

después de un año de tratamiento de supresión de testosterona. Pero, si bien es clara la ventaja que aporta tomar testosterona exógena, no lo es tanto en lo que respecta al efecto de la testosterona endógena que produce el cuerpo naturalmente. Chris Mosier, un marchista *trans* de 41 años que hizo la transición de mujer a hombre en 2015, domina en su deporte por encima de sus competidores masculinos sin contar con el beneficio de la testosterona. La imposición de normas de regulación de la testosterona fue determinante en el caso de la corredora sudafricana *cis* Caster Semenya, cuyo cuerpo produce niveles muy altos de testosterona, por lo que su participación en carreras era cuestionada continuamente y a menudo se le obligaba a «demostrar» que era mujer. No se puede ignorar que hay un tufo patriarcal, misógino y colonialista cuando una institución esencialmente blanca define, vigila e impone los límites de la feminidad de acuerdo con sus prejuicios.

Un escándalo reciente en el mundo de los deportes de alto nivel fue el de la nadadora *trans* Lia Thomas, del equipo de la Universidad Penn. Después de cumplir con el tratamiento para reducir testosterona por dos años, comenzó a competir en la división femenil. En las competencias masculinas, Lia estaba clasificada en el lugar treinta y dos en mil seiscientos cincuenta yardas de nado libre, pero al competir con mujeres quedó en octavo lugar y ganó una carrera con un asombroso margen de treinta y ocho segundos; en quinientas yardas estaba

en el lugar sesenta y cinco de la clasificación masculina, pero ganó el primer lugar en las competencias femeninas. Esto parecería confirmar las expectativas, pero, al mismo tiempo, lo que enfatiza es que Thomas es una nadadora extraordinaria y que no es posible generalizar a partir de su caso.

La publicidad que han recibido algunas mujeres *trans* que participan en deportes competitivos, ya sea natación, pista, box, levantamiento de pesas o artes marciales mixtas, ha dado lugar a escándalos y auténticos linchamientos en redes sociales. Éstos harían pensar que hay una verdadera invasión de deportistas *trans* que están apoderándose de todos los premios y medallas en las competencias femeniles. La realidad es que las atletas *trans* son una minoría en todos los deportes, y entre ellas son muy pocas las que están a nivel de élite. En cambio, es importante recordar que esto sucede en un tiempo en que en varios estados de la primera potencia mundial y en una variedad de países se han aprobado leyes draconianas en contra de las personas *trans*. Consideremos tan sólo que en Texas se están imponiendo mecanismos para perseguir, acusándolos de abuso infantil, a los padres de niños *trans* que han sometido a sus hijos a terapia de reemplazo hormonal.

El verdadero peligro que representa permitir leyes transfóbicas reside en que abren la puerta a cuestionamientos y exámenes invasivos a las mujeres que parezcan demasiado masculinas o sobresalientes. En gran medida, como apunta la American Civil Liberties Union (ACLU), la persecución de las personas *trans* es otra forma en que políticos de derecha pretenden «proteger a la mujer», cuando en realidad desean controlar sus cuerpos. Además de ser un mecanismo para impedir que personas *trans* tengan acceso a servicios educativos y de salud, sirve para expulsar todo tipo de disidencia de género de los espacios públicos. Lejos de que las personas *trans* quieran apropiarse de más privilegios al «usurpar» espacios que no les corresponden, estas reglas tan sólo agudizan las condiciones que provocan que alrededor de sesenta por ciento de las personas *trans* padezcan de depresión y más de veinticinco por ciento considere el suicidio. La libertad de género no es lo mismo que el derecho o la posibilidad de escoger un género de manera frívola, como si se tratara de elegir una prenda, sino que es «la exigencia política de poder vivir libremente y sin temor a ser víctima de discriminación y violencia en contra de los géneros que somos», ha dicho Judith Butler ⁶ ✖

| 6. Alona Ferber, *op cit.*

La palabra transversal

María Negroni

Uno de los malentendidos más viejos en materia literaria (y que bien puede extenderse al campo entero del arte) es el que se empeña en clasificar las obras en categorías, géneros, escuelas, allí donde, en sentido estricto, no hay más que autores y artistas, es decir, aventuras espirituales, asaltos y expediciones difícilísimas que se dirigen —cuando valen la pena— a un núcleo imperioso y siempre elusivo.

No hay, quiero decir, razones válidas, ni siquiera lógicas, para esas nociones expandidas que equiparan novela con trama argumental, poesía con emoción y ensayo con pensamiento, a menos que se busque un desconuelo absoluto. En materia de escritura, nos guste o no, el único paisaje que interesa es el territorio del lenguaje, allí donde quien escribe pone a prueba su voluntad de crear y donde mide (para desmentirlos o ampliarlos) los límites de su instrumento verbal, que son también, como nos enseñó Wittgenstein, los de su propio mundo.

Edmond Jabès dijo algo parecido con una imagen potente: comparó la poesía y el ensayo a dos hermanos siameses con cabezas separadas. En efecto, la escritura, cuando es tal, busca siempre lo mismo: rebelarse contra la frase hecha y el automatismo, contra lo con sabido que embalsama la vida, contra lo que cancela el derecho a la duda y la concomitante conciencia de no saber; en suma, contra lo que desalienta la reflexión y empuja a la pura exterioridad, impidiendo el acceso de las criaturas a su propia inadecuación.

De ese modo y no de otro, logra su objetivo más arduo: producir estampas del desacomodo. Digamos que, en su construcción du-

(Rosario, Argentina, 1951). Su libro más reciente es *Oratorio* (Vaso Roto, 2021).

En efecto, la escritura, cuando es tal, busca siempre
lo mismo: rebelarse contra la frase hecha
y el automatismo, contra lo consabido que
embalsama la vida, contra lo que cancela
el derecho a la duda y la concomitante
conciencia de no saber...

bitativa, traza un atlas efímero e invita al lector a perderse, como un amante sin certezas, en pos de su verdad más pulsional —que incluye los enigmas nerviosos de su cuerpo— y así desarma, por un tiempo al menos, los decorados de la certidumbre.

Estoy hablando de un diagrama inestable, de un impulso que parte de una reivindicación poco común (la reivindicación de la ignorancia) y desde ahí cuestiona esa idea, en el fondo, autoritaria que, desde el confort de una aparente inocencia estética, propone siempre una realidad sin fisuras.

A esta disposición, a esta fiel persistencia en el punto de vista, a esta aventura sigilosa de pensar más allá de lo ya pensado y de la costra del uso —que es otro nombre de lo intrascendente— le debe la literatura su felicidad. ¿No es acaso el arte, el arte por excelencia de preguntar? Fabulosa tautología que prueba —si fuera necesario— que, allí donde se vuelve posible lo insólito y el hábito se agujerea, hay lugar para esa conciencia más fina donde se refugia desde siempre el espíritu.

Realidad textual, entonces, no suma de peripecias ni anorexias de la reflexión disfrazadas de banalidades ni obediencias a las modas del mercado, es decir al campo de la oferta y la demanda. El arte empieza allí donde la trama, como diría el crítico argentino Miguel Dalmaroni, cede el puesto al trauma, «concentrándose a un tiempo en lo que es sin nombre y lo que se le escapa». O bien, lo que es igual: allí donde el lenguaje se vuelve falta de lenguaje y hace de esa falta una riqueza, porque ¿dónde se podría buscar mejor un infinito que en una localización del vacío?

¿Tengo que agregar que las ideas son emociones de la inteligencia? ¿Que el pensamiento se parece siempre a una victoria dolorosa y fugitiva? ¿Que la poesía es una declinación del asombro? ¿Que, en la prosa que vale, la poesía sigue estando cerquísima de sí misma?

¿No es acaso el arte, el arte por excelencia de preguntar?

Los autores y autoras que me interesan conocen el peso y la urgencia de estas premisas. Por eso, tal vez, sus libros no figuran en las mesas más visibles de las librerías ni acceden siempre a los circuitos internacionales. Su música, sin embargo, no está sola: sale de un coro inquieto y ávidamente díscolo que postula un viaje indefenso a zonas que aún no existen. Me refiero a esas zonas donde quien lee, llevado por un personaje principal que es siempre la materia verbal, buscará dejar de existir y aprender a ser. Y, también, intentará perderse —igual que quien escribe— y disolver las capas y capas de petrificaciones que lo abrumaban como «realidad». A esto se refería, sin duda, el escritor argentino Macedonio Fernández cuando afirmaba que leer es la carrera literaria más difícil. Yo agregaría que allí donde el riesgo es más alto, también el sueño es más exquisito, más rica la desorientación que crea.

Como fuere, para esta estética hecha de astillas, la experiencia literaria representa un modo radical de la libertad, una ontología que, al reivindicar para sí estas prerrogativas, hace de la verdad conjetura y de la ambigüedad de la palabra una garantía contra lo unívoco.

«Escribir», dijo el poeta francés Bernard Noël, «es como abrazar un cuerpo que no se ve». Por eso, quizá, la palabra poética es transversal, anónima y desorientada. Por eso es también, inesperadamente, política y necesaria ■

Le isole di un giorno

Jorge Esquinca

Supé de Emiliana D'Amalfi por Guillermo Fernández. Un día, en el verano de 2001, me llamó por la mañana a mi oficina en la librería del FCE donde entonces trabajaba. Luego de un veloz saludo me lanzó la frase que, en boca del querido poeta y traductor, era siempre una invitación a la vez gentil y apremiante: «¿Cuándo vienes a casa? Quiero que asistas a mi taller de traducción y, además, tengo algo que va a interesarte». Un par de semanas después estaba yo en Toluca, en el minúsculo departamento de Guillermo. Luego de servirme el tequila de rigor me alcanzó un sobre de papel estraza bastante maltratado. Lo abrí y extraje una libreta Moleskine de pastas negras. Al hojearla noté que estaba escrita con una minuciosa y pequeñísima letra Palmer, difícil de leer. «No te claves, maestríto», me detuvo, con un guiño, «ya leerás con calma cuando te la lleves de regreso a Guadalajara. Antes, déjame te cuento lo poco que sé sobre la autora; se llama —o se llamaba— Emiliana D'Amalfi».

Y luego de vaciar su caballito comenzó, como era su costumbre, con el largo relato que aquí resumo. Guillermo Fernández vivió en Florencia, Italia, entre 1978 y 1982. Su propósito principal era traducir una antología de la poesía italiana del siglo xx. Así fue como conoció al gran poeta Mario Luzi, «el representante mayor del hermetismo florentino», y a otros más relacionados con él y esa importantísima corriente literaria. A Luzi le gustó el arrojo del traductor mexicano y lo invitaba con frecuencia a tomar el té y algún vino en su departamento, situado —según recuerda Guillermo— en Via Bellariva, muy

(Ciudad de México, 1957). Su libro más reciente es *Nueve pájaros en una esfera de cristal* (Mano Santa Editores, 2022). «*Le isole di un giorno*» forma parte del libro *El huso de Andrómeda*, que la editorial Pre-Textos publicará en España este otoño.

cerca del Arno. Una de esas tardes se topó en el recibidor del edificio con una joven de unos veinte años que le llamó la atención «por la espesura de su cabello corvino» y por algo más, que Guillermo interpretó como «una actitud desafiante». Tomaron juntos el ascensor y, al entrar, la muchacha oprimió el botón del cuarto piso, que era el de Luzi. Cuando se abrió la puerta, el poeta florentino los recibió con una sonrisa y los invitó a pasar. Ante la visible inquietud de Guillermo, Luzi explicó que la joven se llamaba Emiliana y era la *protégée* de Piero Bigongiari, el poeta y mecenas italiano. «Es inteligente y una poetisa con recursos», añadió Luzi, «pero es una pena que sólo escriba en francés pues, lo dice ella, es la única lengua para la poesía, ¿puedes creerlo, caro Guglielmo?». De esa tarde, Guillermo sólo recuerda la nariz fina y los ojos profundos de la muchacha, que miraban «como si ya lo supiera todo» y la suficiencia con la que hablaba de Mallarmé, a quien consideraba «il più grande poeta di tutti i tempi».

Guillermo volvió a ver a Emiliana una vez más, en la librería Libri Dimenticati a la que solía acudir en busca de ediciones de segunda mano. Pronto distinguió la figura esbelta de la joven, que «vestía completamente de negro, con botines, pantalones ajustados y suéter de cuello alto, como un muchachito de esos que se hacían llamar *beatniks*». Luego de saludarse y sin que mediara pregunta, Emiliana le contó que buscaba libros en inglés y alemán, lenguas que estaba aprendiendo, ya que pronto iría a Roma «a estudiar filosofía y matemáticas en La Sapienza». A Guillermo le encantó este giro vocacional de la joven y la invitó —con las pocas liras que llevaba— a tomar un *espresso* en la cafetería vecina. Contra lo que podría pensarse, la conversación no giró en torno a la poesía, sino sobre el origen del nombre de Emiliana. «Mi madre es una profesora de francés y de ella heredé la facilidad para aprender idiomas; mi padre, ingeniero agrónomo, era un comunista apasionado por la historia de las revoluciones. Siempre quiso tener un hijo varón y nombrarlo como al guerrillero mexicano que se levantó en armas para defender a los campesinos de tu país». «¡Emiliano Zapata!». «E poi sono nata una donna». Guillermo recuerda que al despedirse la muchacha le dijo que le gustaría visitar México y viajar «muy al sur, hasta la ignota Patagonia». No se volverían a ver.

Tiempo después, pocos días antes de su regreso definitivo a México, Mario Luzi le entregó a Guillermo el sobre cerrado que con-

tenía la libreta Moleskine. En la cubierta había sólo una inscripción: G. Fernandez. «La he revisado unas cuantas veces», me confió, «pero me cuesta un enorme trabajo descifrar esa caligrafía liliputiense y, además del italiano, lo poco que entiendo está redactado mayormente en francés, inglés y hasta en algo que se parece al alemán, idiomas que, como sabes, me son ajenos». Al hojear la libreta, ante la mirada impaciente de Guillermo —quien ya había dado por terminada esa plática y quería comentar conmigo una reciente, aunque dudosa, contratación de un nuevo defensa para las Chivas—, noté que se trataba en su mayor parte de líneas sueltas, anotaciones, aforismos... Regresé a Guadalajara unos días después, guardé la libreta en un cajón y... la olvidé. Quizá porque pensé que un buen día, lupa en mano, revisaría con «ardiente paciencia» esa maraña de textos.

Pasaron los años. Vivo ahora en San Antonio Tlayacapan, a orillas del lago de Chapala. Compuesta de cuarenta cajas —libros, viejos cuadernos, revistas, papeles de intrincada procedencia—, la enésima mudanza me deparaba una sorpresa: entre dos ajadas carpetas y algunos ejemplares del hoy olvidado suplemento cultural *Nostromo*, emergió de pronto el sobre y, en él, la libreta Moleskine. Confieso que al abrirla no pude menos que experimentar un acendrado desconsuelo al recordar aquella tarde en compañía de Guillermo, tan violentamente arrebatado de nosotros. Casi de inmediato puse manos a la obra y comencé por copiar las líneas en inglés y en francés que, tal como había previsto —mediante la ayuda de una lupa—, podía descifrar. Ofrezco aquí cincuenta de ellas. Dejo muchas más, escritas en italiano y en «algo que se parece al alemán» para futuros traductores. Confío en que más allá de mi tentativa se impondrá la enigmática energía de un pensamiento a todas luces autónomo y dueño de una singularísima dicción, que, sin lugar a dudas, hubiera hecho las delicias de mi llorado Guillermo. El título «Las islas de un día» (*Le isole di un giorno*) es la última frase que aparece en la libreta, cuidadosamente subrayada por la autora.

LAS ISLAS DE UN DÍA

Casa envuelta de acuario.

Cruzamientos de lo nimio con tu pena.

Nubes, su inconexa claridad.

Lamos sin nombre, cosas que ver.

Pentecostés de lo níveo.

Su piedra de fondo, su yermo labial.

Tu zozobra, perro de varia testa.

Ella, herida de un sueño inconfesable.

Pizarrón mutante.

Avanzar con el pensamiento-brazada.

Una morgue de la lengua.

Enigma, lo que no te dijo la sibila.

Siempre lejos de alcanzar tu sombra.

Amanecer en el filo de la palabra *aquí*.

Cancerbero de tu propia barraca.

Lo que rechazan sus manos al juntarse.

Esta piedra, este duro trozo de luz.

Horizonte-guillotina.

Un pensamiento dictado por el ícubo.

Afinas el trazo, nebulosa de nadie.

La palma de tu mano, una arquitectura presentida.

Nubes, desliz de cintas, harapos del cielo.

Atardece, láminas de sangre sobre el agua.

Gorrión bajo el peso del mundo.

Como un Reino un Averno.

Cae la noche y borra tu edad.

Miras tu espalda al avanzar.

Perfección del sueño que no recuerdas.

Donde pones los pies hay nubes.

Decir nunca está de más.

Lo que no se ve es objetivo.

Ella escribe contra su reflejo.

En el entendimiento de lo que cae.

Huesos que encadenan el frío.

Una lengua para hablar desde una espina.

El reposo hierve.

Ella escucha lo que no vemos.

Cada despertar es anónimo.

Un mundo en el dolor de la pérdida.

Nadie supo tu nombre en el Hades.

Todo lo que roza el sol desaparece.

Sombra que se llama como tú.

Los agudos fillos que te nombran.

Siempre miras la luz de lo que fue.

Algo se canta, en voz baja, sin ti.

Ella baila eso que se fuga.

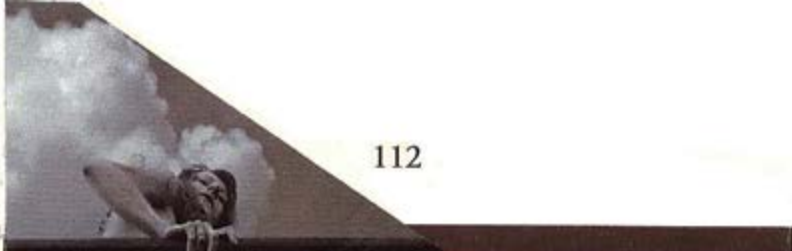
Esto que no vemos, está.

Azar multiplicado por el Número.

Noche que crece dentro de tu noche.

Eso que ella mira en su silencio.

21



en el aire, gran... tor...
 ose caer para levantarse mejor con el...
 rios, ella los nada... o to...
 uente, ella los nada.

o lo sabe, igual... drina...
 puede vivir en el desorden sin que
 en la retenga... que...
 bohemia del...
 de las...



vez. Dejate...
 tan el cielo de...
 miran sin ver, o...
 so azul al que...
 pronto l...



Podría presentarme como mi doble, el doble más fuerte, más inteligente, que hubiera comprendido lo que su otro doble trataba de hacer desde hace tanto tiempo. Pero sólo con pensar en ello, me entra un miedo como el del héroe del relato de Dostoievski, quien entró todo pálido en su casa sin quitarse ni el abrigo ni el sombrero, cruzó el pasillo y, como alcanzado por un rayo, se detuvo en el umbral de su habitación. Yo también podría, tal como ya he hecho en algunos filmes en que he interpretado como actriz, presentarme de una forma burlesca para no tomarme en serio.

CHANTAL AKERMAN

Una mujer rubia y esbelta, vestida con una blusa estampada de pequeñas flores azules, observa la ropa que exhiben los escaparates de un centro comercial. Se encuentra con un maniquí que parece una réplica de ella misma. Un doble. Al anteponer mentalmente el rostro de una y otra, las dos figuras parecen mirar algún punto indeterminado de la realidad. Corte.

Escenas en torno a un autorretrato en 16 mm

Melissa Hernández Navarro

(Ciudad de México, 1984). Obtuvo la beca de Jóvenes Creadores del FONCA 2018-2019 en la categoría de ensayo. Ha publicado en diversos medios impresos y electrónicos.

Estoy de visita en la casa familiar. Hablo con mi papá en la que fue mi habitación. Desde que volvió a Xalapa hace pocos meses, después de una operación cerebral que no salió del todo como esperábamos, duerme en la cama donde yo dormía. Sobre el mismo colchón. Se pasa el día en pijama, descansando su espalda sobre la cabecera de madera clara. Trabaja por ratos en una mesa donde instaló una oficina provisional. Es mediodía y hace un calor insoportable. Mi papá habla con ese tono de voz rasposo, como de caricatura, que le causó el haber estado conectado durante días a un respirador artificial: Y ¿qué has pensado? ¿No quieres tener bebés? Guardo silencio un momento porque no sé qué decir. Me molesta su pregunta. Nunca me han gustado los bebés, le contesto. Ni cuando era chiquita. En realidad, me hubiera gustado responderle que me dan miedo las tardes vacías. Me da miedo querer dejar todo y desaparecer. Cambio de tema. Prefiero el sentido de las conversaciones sobre cosas inmediatas: ¿Quieres un vaso de agua? Me dice que no necesita nada.

Todo comienza con una serie de búsquedas. En otoño de 1980, Marguerite Duras entrevistó a Elia Kazan en París para *Cahiers du cinéma*. Por las preguntas que la autora francesa le hace al director de *On the Waterfront* (1954), es muy claro que no le interesa el reestreno de su película, *Baby Doll* (1956), en esa ciudad, sino *Wanda* (1970), la única cinta que dirigió su esposa recién fallecida, la actriz y cineasta Barbara Loden:

Quiero distribuir la película de su mujer [...] Considero que hay un milagro en *Wanda*. Habitualmente, existe una distancia entre la representación y el texto, entre el sujeto y la acción. Aquí, esta distancia está completamente anulada, hay una coincidencia inmediata y definitiva entre Barbara Loden y *Wanda*.

A principios de 2007, Ross Lipman, cineasta independiente y restaurador en el UCLA Film and Television Archive, recibe una llamada del laboratorio de Hollywood Film and Video durante la cual le informan que, por motivos de cierre, limpiarán su bóveda en un plazo de dos días y todo el material que se quede dentro del recinto se destinará a la

basura. Al día siguiente, él y un grupo de colegas hurgan entre los estantes y pasillos apenas iluminados del sótano del laboratorio. Ahí dentro hay películas de todo tipo, cintas industriales, pruebas de impresión, comerciales para tele, equipo viejo de cine acumulado desde la década de los cincuenta. Apilados en una torre, Ross encuentra unos rollos en 16 mm con la etiqueta «WANDA. Harry Shuster». Le viene a la memoria la cinta de Barbara Loden. Sin embargo, en ninguna parte aparece su nombre, como tampoco aparece en los libros clásicos de historia del cine norteamericano. Piensa que es mejor no correr riesgos y se lleva los rollos a la UCLA. Al verificar que sí, que en sus manos tiene los rollos de cámara originales de *Wanda*, Ross consigue financiamiento y restaura la cinta que se volverá a estrenar en 2010 en el MOMA.

En 2012, la escritora francesa Nathalie Léger publica en Francia *Sobre Barbara Loden*. El libro surge del encargo de hacer una entrada de enciclopedia sobre Loden. Una tarea sencilla. Tampoco hace falta que te mates, le dice por teléfono su editor. Sin embargo, a Léger le viene esa ansiedad tan propia de los escritores a través de la cual se convencen de que para escribir algo breve hay que saber todo y se enfrasca en el estudio de la historia general de Estados Unidos, la historia del autorretrato desde la Antigüedad hasta el presente. Consulta enciclopedias, diccionarios, biografías, hemerotecas y archivos. Hace un *roadtrip* hasta el corazón de Pensilvania. Entrevista a personas que conocieron a Loden en algún punto de sus vidas. Importuna, sin lograr nada, a uno de sus hijos para que le dé permiso de explorar el archivo personal de la actriz, con la esperanza de encontrar un diario que le ayude a descifrar la vida de una mujer que utilizó como modelo la vida de otra para contar su propia historia.

La nota se titula «The Go-For-Broke Bank Robber» y relata el secuestro de un gerente de banco y un intento fallido de robo. Léger la encuentra en la página 214 de la edición dominical del *New York Daily News*. El atracante: William Ansley. La cómplice: Alma Malone. Él intenta cometer el robo y muere durante el asalto, a ella la arrestan tiempo después y la sentencian a veinte años de prisión. Durante el juicio, Malone agradece al juez su sentencia: *I'm glad it's all over*.

Una mañana, Barbara Loden, esposa de Elia Kazan y actriz, lee la historia de Alma Malone, quien agradece una sentencia de veinte años sin apelación por un robo que no cometió.

Una mujer rubia y esbelta, vestida con una blusa estampada de pequeñas flores azules, camina por la calle de un pueblo en Estados Unidos. Por la música y las voces ambientales, el lugar parece un barrio latino. La mujer camina lento, con la cabeza baja. Lleva sólo una bolsa blanca de vinil. Pasa al lado de un local cuyo letrero dice, entre otras cosas, JOYERÍA y DISCOTECA. Se detiene frente al póster en la pared de un cine. La película exhibida a esa hora de la tarde se titula: *El Golfo*. Actores: Shirley Jones y Raphael. La mujer entra al cine como podría haber hecho cualquier otra cosa. Corte.

El guion de la cinta, el guion de *Wanda*, le dijo Elia Kazan a Marguerite Duras durante su entrevista, lo escribió él, como un favor, para darle algo qué hacer.

Me quedo a dormir en el cuarto del último piso. El de mis papás. Encuentro un pequeño álbum en su secreter. Saco una foto vieja de sus páginas plastificadas. En ella salimos los cinco. Estamos en un lugar llamado ShowBiz Pizza, uno de nuestros restaurantes favoritos. Mis hermanos y yo miramos a la cámara. Nos vemos bien vestidos o por lo menos limpios. Mi mamá lleva un vestido naranja y una bolsa blanca de vinil. Mi papá no sonrío. Como casi en todas las fotos donde sale con nosotros o junto a mi madre. Un recuerdo de ese día: estoy de pie en el escenario frente a unas botargas mecánicas. Un oso que toca un *banjo* me pregunta mi nombre, pero tengo miedo y no respondo. No soy buena para nada. Los niños sentados en las mesas comienzan a reír. Mi mamá pellizca mi brazo al bajar los escalones: Estuviste muy mal.

Vi Wanda por primera vez en YouTube. Tal vez en el año 2016. No sé qué es lo que más me gustó de aquellas imágenes granuladas de las regiones mineras de Pensilvania: su estilo *cinéma vérité*, de un realis-

mo sucio y al mismo tiempo profundamente estilizado, como el de John Casavettes; o la historia de una mujer sin centro, cuya identidad parece desgajada no sólo de su lugar en la sociedad sino de la existencia misma.

Wanda no puede hacer nada. No puede cuidar a sus dos hijos. No puede mantener un trabajo. El día del divorcio, su esposo le dice al juez:

—A ella nunca le importó nada. Ella nunca cuidó de nosotros. Nunca cuidó a los niños. Yo solía levantarme al trabajo y hacer mi propio desayuno, cambiar a los niños. Cuando regreso del trabajo, ella está acostada en el sillón. Los niños están sucios. Hay pañales en el piso.

—Wanda Goronski, su esposo me ha dicho que lo abandonó a él y a sus hijos. ¿Qué tiene que decir al respecto?

—Nada.

Nathalie Léger escribe que nunca conoceremos qué ausencia empuja a Wanda a vivir en aquel estado de angustia absoluta. Como no sabemos nada de su vida, de su infancia, pienso que la única pista que tenemos está en el paisaje: montañas negras que exhalan un polvo que lo impregna todo. En la escena inicial, Wanda se levanta del sofá de la casa de su hermana. Mira por la ventana aquellos camiones que escarban ininterrumpidamente entre los montículos de carbón, como si buscaran algo perdido entre los escombros.

Hay seres que caminan por el mundo anegados por el sol de mediodía que cae a plomo sobre la tierra. El mismo sol que llevó a Meursault a darle cuatro tiros a un árabe que reposaba su cuerpo en una playa de Argelia, y que también calienta las calles de Pensilvania en 1970, por las cuales Wanda da vueltas buscando un bar, una sala de cine o el cuarto de un extraño. Al final es lo mismo disparar cuatro veces que no hacerlo. Dejar a los niños. Robar un banco con un hombre extraño que no dará a conocer nada de sí, salvo su apellido.

Para Wanda, la vida en carretera con Mr. Dennis, en autos robados y moteles, le permite al menos la distracción del movimiento. Caminar sin rumbo preciso se transforma de pronto en una carretera que se extiende hacia algún lado. Algo más sencillo que beber o ver crecer a sus hijos. El día del secuestro del gerente de banco ella actúa mejor de lo que esperaba. Con una almohada debajo del camión, finge un embarazo. Mr. Dennis despierta en ella lo que el esposo y los niños no: la necesidad de representar una especie de papel. No más importante. Tal vez sólo distinto.

WANDA: *No tengo nada. Nunca tuve nada. Nunca tendré nada.*

MR. DENNIS: *¿Eres estúpida?*

WANDA: *Soy estúpida.*

MR. DENNIS: *Si no quieres nada, nunca tendrás nada. Cuando no tienes nada, no eres nada. Es mejor que estés muerta. No eres ni siquiera una ciudadana norteamericana.*

WANDA: *Entonces estoy muerta.*

Isabelle Huppert dijo en alguna entrevista que la relación de Wanda con Mr. Dennis era una metáfora de la relación de Barbara Loden con un medio dominado por los hombres. Un mundo donde Elia Kazan tiene escrito su nombre en el bloque 6800 del Hollywood Boulevard y donde la única copia original de la película de Loden estuvo por décadas escondida en un sótano humedecido. Percibimos los rasgos que hay de Barbara Loden en Wanda. Sabemos que no fue Kazan sino ella quien escribió el guion. No pudo ser de otra manera. Algo pasó en ella cuando leyó la historia de una mujer que prefirió desaparecer veinte años antes que representar el papel que le tocaba en el mundo.

En el documental *I Am Wanda* (1989), de la directora alemana Katja Raganelli, tres meses antes de morir de cáncer, Barbara Loden dice:

Pude dirigir y actuar en la película porque era un rol muy pasivo. Yo solía ser como Wanda. Flotaba por la vida hasta que alguien me decía qué hacer.

Observo a mi mamá mientras prepara el desayuno. Pongo atención a sus movimientos al picar verduras. Al revolver los huevos. No lleva brasier. Viste una blusa tan vieja que no parece ni pijama. Me habla de mi hermana. Dice que está molesta con ella, pero no sé por qué. No la escucho. Mejor pienso en lo que dijo, una tarde de sobremesa, cuando yo tenía doce años. Los fragmentos que recuerdo: Cuando salía de la oficina, él estaba afuera, esperándome. Iba a la casa si se enteraba de que no había nadie más. Me daba vueltas en su coche. Sólo en las noches podía llorar. Un día le cerré la puerta en la cara y le dije que no podía más. Mi mamá siempre lo supo: Todos van a pensar mal de ti. Corta con fuerza un pimiento rojo en julianas. Una, dos, tres, cuatro. Las echa a freír al sartén.

Otra cita de *I Am Wanda*:

Hay mucho que no hice. Y muchas cosas que no logré.
Quería dirigir películas. Teatro. Pero traté de ser independiente
y de hacer las cosas a mi manera. Si lo hubiera hecho distinto
habría sido Wanda toda mi vida.

Una mujer rubia y esbelta, vestida con una blusa estampada de pequeñas flores azules, observa algo desde el visor de una cámara de cine. Coloca su aparato detrás de los maniqués que se encuentran en el escaparate de un centro comercial. A través del lente encuadra el punto donde, en unos momentos, una mujer rubia y esbelta, vestida con una blusa estampada de pequeñas flores azules se encontrará con un maniquí que parecerá una réplica de ella. Un doble. Corte ■

Las soldaderas

(Un cuento histórico en verso)

César Bringas

I

Hablo, con una lengua que no es la mía, de cosas que no entiendo. Hablo con la lengua de las madres, me equivoco y vuelvo a comenzar. La sal. La piel de mis manos bifurca el destino. Digo:

Yo soy rielera y tengo a mi Juan.

Hablo con la lengua de las madres de piel curtida. Hablo en la misma lengua de las mujeres

que no fui, pero quise ser.

El sol quemó mi piel.

No fue el sol, fue la herencia de las madres: cerillos y sal para la carne.

Carne para alimento de la carne que somos,
el polvo que seremos.

Viene en algún libro que si lloro

crecerá el Sol por mi espalda.

Crecerá el Sol al que llamaré como al niño que tendrá una brújula dentro del
[estómago.

II

Digo: guardo bajo de las enaguas, entre los pañales de los niños, como gusanos que no se mueven, la mariguana para mi Juan.

Yo soy su querer.

III

Las soldaderas eran expertas contrabandistas. Ellas eran quienes rezaban por los vivos para que no murieran. Rezaban por los muertos para que no padecieran el infierno. Recorrían detrás del ejército el mundo, eran la sombra del ejército. Del sur al norte y viceversa. Vuelta a empezar después del giro del Sol.

Más que en Cristo su fe estaba con Teresita de Urrea, la Santa de Cabora:

*que era una virgen viviente de Chihuahua,
epiléptica y catatónica y milagrosa.*

Bendecían con sus escapularios las balas; que cada una fuera un enemigo muerto.

Que cada una salvara a su hombre.

IV

Viniste bailando un son bien sabroso, Juan, me enseñaste la mano que no cargaba el arma y dijiste: *Tengo un par de caballos para la Revolución. Soy un clarín que tocará el himno. En la raya, la primera, yo me juego el corazón. Yo me muero donde quiera.*

V

¿Eres consciente de que todas las personas que conoces morirán algún día?

VI

He aquí mi nombre. He aquí, grabado con fuego, el nombre del amor. El nombre del amor no es el mío, porque en realidad nunca nos dijimos el nombre verdadero. Hablo con una lengua que no es la mía. En el vaivén del tren nos conocimos, hacinados unos sobre otros sobre otros, dijimos el primer nombre que se nos ocurrió. He aquí el nombre del primer amor: Único Amor.

VII

Que me castigue Dios si algo, aparte de la muerte, me aleja de ti. Iré yo donde tú vayas. Viviré yo donde tú vivas. Tu Dios mi Dios será. Tu pueblo será mi pueblo.

Donde tú murieras, moriré yo.

En la Biblia, en el libro de Ruth, ya se hablaba de las soldaderas.

VIII

—**Si tuviéramos** un hijo tendría una brújula en el estómago, para guiar nuestro camino de regreso al amor que un día nos juramos —dice ella.

—Si tuviéramos un hijo preferiría que no muriera como yo —dice él. Mientras, con una mano guarda el camino de otro camino, el de la huida.

IX

Habla y di que cuando lo conociste tomaste un puñado de tierra, contaste los granos

y dijiste: éstas son las horas que juntos nos quedan.

X

Después de un breve coqueteo, brusco como el amor, se producía lo que el general Urquiza llamaba «matrimonio a lo puro militar»:

—¿Cómo te llamas, chata? —decía él, y ella respondía: —*El Nombre del amor, ¿y tú?*

—*El Nombre del amor* —se miraban a los ojos y decían al mismo tiempo—: ¿Arreglados? —*Venga esa mano*—. No les creas a las caricias, son mentiras.

XI

Ahora el soldado, Único Amor, ha muerto. Su cuerpo: vacío. Sus manos: ya no acarician. Sus ojos: los pájaros que no cantan. Ahora el soldado ha muerto.

Sé que es un lugar común, pero he de decirlo: a su sombra, donde anidaron pájaros que vuelan solos, ahora hay una soldadera, alguien le enseñó el ojo del huracán, pero no le mostró la ruta de escape. Le enseñaron el hambre, y que el hambre escala las paredes como hormigas, y como el tiempo todo lo destruye, el hambre era el inquilino incómodo que hizo migas con la soledad ahora que el soldado ha muerto.

La mujer levanta la mano, camina y pregunta por el sendero que ha de seguir. Detrás va siempre un niño que tiene una brújula dentro, que tampoco conoce el camino.

XII

Mi amado es mío entre las azucenas y yo soy de mi amado.

—Cantar de los cantares.

XIII

Aullaba un dolor que no era el mío, lo hacía quedo y bajo, como para que nadie escuchara. Pero no, un dolor así no siempre es cierto ¿verdad? Un dolor así debe fingirse, nadie sufre como yo, que he perdido un Juan, un Pedro, y otro Juan.
Luego fue la noche. Luego fue el beso del alcohol.

XIV

No recuerdo tu segundo apellido. (*Piensa aquel que ya no es un niño. Aun así, tiene una brújula dentro del estómago.*)

Nunca supe dónde tu tumba, pero sí dónde el impacto. He olvidado el olor. He olvidado el sonido. Si yo fuera de verdad poeta esto no pasaría. Trato con pinzas las conjunciones adversativas. Respiro con calma. Abro los cajones. No, ahí tampoco está el apellido que falta. La abuela contaba la historia de tu familia porque ese segundo apellido que falta estaba relacionado con su viejo pueblo, con la caña brava, con los bastardos.

Sin las artes de otros saberes, los abismos de mi música no tendrían luz ni alas: yacerían a ras de tierra

Julio Estrada

El inicio

Mis padres, refugiados españoles, tuvieron múltiples trabajos. Mi padre, militar e ingeniero, fue jefe de la inteligencia en la guerra civil española; en el exilio, profesor e investigador en la UNAM, experto en administración, y autor, entre otros libros, de *Democracia sin partidos* —¡cuánta razón tenía!—. Mi madre era todo a la vez: ama única de casa, modista —incluso para sí misma—, y al final decoradora con tacto creativo y talento financiero.

En segundo de primaria, una adorable profesora con apellido náhuatl me abrió el camino a la poesía; en cada jura semanal a la bandera recité de memoria poemas de México y de España; mi madre sabía varios y los entonaba gozosa para traerme los aires de aquellas rimas. Una amiga suya, Conchita Ballesteros, fue parte de La Barraca y me enseñó a decir poesías de García Lorca. Mi padre, muy reservado, me hizo oír el fondo en Antonio Machado, regalándome una vasta antología poética. Todos esos vínculos entre imágenes mentales y tonos emotivos de la poética avivan aún mi oído.

Mis oídos renacieron pronto cuando en plena calle escuché en mí algo que me hizo decir «Mi música» —cercana a Verdi, pero pudién-

(Ciudad de México, 1943). Creador musical, intérprete, musicólogo, teórico, maestro e investigador universitario, ha obtenido, entre otras distinciones, la Orden de las Artes y las Letras en Francia, así como la Medalla Bellas Artes y la Medalla Mozart en México.

dola variar a mi antojo—. Con pasmo y gozo extremos lo descubrí de súbito: «Soy músico». En mis padres produjo ese miedo que reprende, aunque a su pesar insistí y me inventé un piano hecho de tenedores y cuchillos, teclas negras y blancas cuya palanca eran los gruesos tomos de nuestra *Enciclopedia Sopena*. La mecánica me tenía sin cuidado, pero fue mi quimera para estudiar música cada sábado de todo un año: en aquel silencio forjé a mi gran aliado, el oído interno. Al entrar a secundaria cancelaron mi entusiasmo y esas clases. Entre las biografías musicales que leí de niño, Bach me dio la pauta: siendo adolescente huyó de Eisenach para encontrar a Buxtehude en Lübeck. Con catorce años enfrenté a mis padres, largándome de casa con rumbo al Conservatorio; qué importaba ser jardinero o cualquier cosa otra para dejarme estudiar lo mío; fueron tras de mí, aceptando a contrapelo mis términos: un piano y cubrir mis clases privadas —mejor un hijo músico que callejero.

La frigidéz conventual de la escuela me hizo repudiar su torpe mezcla de doctrinas, que sólo dictaban qué no escribir para escribir. Expulsado luego del Conservatorio, agradecí el puntapié por su catapultada a Europa, donde al fin hallé frescura e inteligencia: Stockhausen con el exhorto poético a oír e improvisar, Xenakis con una original visión gráfica de la música, y Ligeti con su sin igual fantasía.

La liberación literaria

[Las clases o consejos de los demás maestros](#), aun con cualidades, conducían al modelo de su obra, sin mostrarme una escucha propia, sino dando mayor peso a lo racional mediante el código musical. ¡Que absurda es así la música! —gesticula sin habla, es sorda y muda—. Al buscar fuera imaginé música como ficción —eco auditivo de la ciencia ficción—, con historias como «Canto alado» o «Tres poemas y un cuento de primavera».

Rompí más vínculos con el código al orientar la escucha en *Solo para uno* (1972), escrita en los cursos de Darmstadt, Alemania, cuando convoqué a mis colegas, jóvenes compositores, a una creación colectiva. Todavía con mente de líder algo maoísta en la revuelta parisina del 68, pedí a cada uno exponer sus partituras en las paredes de pasillos y salones, espacio común de creadores, ejecutantes y oyentes. Los intérpretes tocaban al tiempo que recorrían leyendo la densa trama de unas veinte obras. Previendo el caos, decidí no agregar mi músi-

ca, sino crear frases que guiasen al oído. Repartí al público un volante donde inserté ideas para inducir a otros modos de escucha: «Intuye qué sigue y compáralo con lo que oigas», «Retén eso que oyes y hazlo cada vez más lento», «Añade a lo oído sonidos de tu memoria», «Intenta no escuchar», etcétera.

Ver para crear

A mediados de los setenta comencé a dibujar analogías explorando junto al oído. Con trazos libres definí pasajes cuya libertad puso en jaque mis métodos y conocimientos previos. Hallé sendas tan distintas y eficaces que pude percibir mejor mi obra mediante la sinestesia audiovisual; sólo después de representarme la escucha llegaba a escribirla —no como en la tradición: escribes primero y luego comparas apoyando el oído en los cánones—. La fantasía de la sinestesia escucha viendo al imaginario. Mi «oído absoluto», ya ajeno al absolutismo de la academia, me sirvió para afinar cada logro: *cantar-oír-dibujar*. Ante cada trazo, la cognición que nace entre voz y oído afianza el resultado. Definí un *solfeo del continuo* para convertir a partitura los mínimos detalles de lo dibujado: *ver la escucha se adueñó del imaginario en mi música*.

Luego de un largo duelo en silencio tras la muerte de mi padre, empecé con emoción a dibujar sin detenerme una obra a partir de mi voz digitalizada: descubrí mi música al desnudo: *eua'on* —en náhuatl, «aquel que emprende el vuelo a la distancia»—, largo aúllo transcrito años después para la orquesta, *eua'on'ome*.



Escultura, danza, arquitectura

Al extenderme a tres dimensiones —vertical = altura; profundidad = intensidad; lateralidad = timbre—, entendí cómo tres componentes

evolucionan interdependientes con un claro perfil escultórico. Mi búsqueda previa con Jorge Gil, del Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas de la UNAM, fue útil al abordar el álgebra discontinua: *Música y teoría de grupos finitos* (IIE-UNAM, 1984). A solas incursioné en la combinatoria y, gracias a mi ignorancia matemática, hallé algo nuevo: el *permutaedro*, geometría de la permutación de intervalos en la escala. De la matemática pasé a la física acústica «musical», que al tratar el sonido tradicional excluye la base física, el ritmo: lo que oímos es *ritmo-sonido*: el sonido no se oye sin pulso ni duración rítmicas. De ahí la idea de *cronoacústica*, donde adopto el tiempo-espacio de Einstein para observar al continuo físico de frecuencias fusionados en el ritmo-sonido. Lo demuestra el sistema informático *eua'oolin* (ENM-IIE-IIMAS-UNAM, 2006).

La cronoacústica implica indefectiblemente un tercer elemento audible, el espacio, que integro de dos modos:

—fijo, en *Canto naciente*, tres trompetas, dos cornos y tres trombones envuelven al público dentro de tres dimensiones;

—o móvil, en *eolo'oolin*, seis percusionistas en un pentágono con centro rodean a los oyentes y se desplazan con sus instrumentos por los pasillos en la periferia, y por los que van al centro, una representación coreográfica y arquitectónica que recorre el infrasonido rítmico aliado a las frecuencias sonoras.

Expongo esas y otras búsquedas en *Realidad e imaginación continuas* (IIE-CH-UNAM, en prensa).

Conjunción de las artes

En la multiópera Murmullos del páramo (1992—2006) me guía el gran oyente creador de *Pedro Páramo*, como analiza *El sonido en Rulfo: «el ruido ese»* (IIE-UNAM, 1988, 2006), temática cercana a mis primeros textos —Juan Preciado ilustra ese oído musical rulfiano pegado al drama: «su voz eran hebras humanas»—. Toda lengua abrevia el oír con múltiples palabras —ladrido, rugido, maullido—, aunque basta atender con cuidado las ricas resonancias del trueno para decirnos mucho más: de cuántos modos suena. Piensa también cuando no quieres oír nada allá afuera, cómo cada escucha íntima se nutre a solas de percepción, memoria y fantasía.

Cantar las voces de *Murmullos del páramo* exigió explicar y demostrar de viva voz a cada cantante cómo lograrlo —no fue difícil

porque no escribo nada si no lo canto—. Sin siquiera preverlo debí asumir algunos roles en escena: Abundio, el sordomudo —por ello mi predilecto—; en falsete, Justina, o Bartolomé, cuya violencia canalla hacia Susana en la mina me pidió recrear el horror de hija con susurros, voces y gritos. Insatisfecho ante la puesta en escena del estreno, en 2006, en Madrid, Stuttgart y México, diseñé mi escenografía en Tokio, versión de 2011.

Nombrar la escucha

La música escapa al oído, inasible como el olfato es difícil retenerla. Memoria fotográfica y audición fonográfica no alcanzan a asirla tal cual se nos presenta. Se requiere detectar múltiples componentes —pulso, ataque, vibrato, altura, intensidad, color, ruido, presión u otros como el espacio donde ocurre—. Escuchar música es físico, entra y muere en la oreja; novelarla es metafísica, decir callando lo que sólo se oye dentro.

Al morir Velia, amor vivo en mi oído, vuelvo al silencio: no sé dar a oír nada sin que ella escuche. En mi recogimiento le escribo una novela-ópera, donde en otro mutis seguimos dentro del oído. Recuerdo vivir juntos la fascinación por el estridule de las chicharras. Para refrescar la onomatopeya y aprenderle otras a nuestro oído las hallé vivas en varias lenguas: el masticado «yangkri» indonesio, los suaves «semi» japonés o «cigale» francés, aquel tenaz «tzitziki» griego virado al «cicadis» latino, «zikade» germano y «cícada» hispana insertas en un ardiente refriegue, «chicharra». En guaraní se le dice «ñakira», síntesis certera: *ña* nasal con golpe en *ki* y un *ra* que el paladar alarga. Cuánta escucha arrastra la palabra.

Durante años, mucho antes de la madrugada desperté a Velia para contarle lo que fraguaba en mi música, mientras que ella, entre dormida o casi, oía en sueños lo que al instante le imaginaba. Al llegar el día, cuando le decía que iba a descifrar aquello, me confesaba no recordar nada: jamás sueño, decía —aun si de noche respondiera «Sí», «¿Eh?», «No», «Ah», rumoreo que me animó siempre a decirle lo que oía—. Mi obra fue algo entre nosotros, la conoció antes de sonar y al revelarse afuera ambos cerrábamos aquel largo ciclo. Sin estar más aquí, continúo diciéndole cómo suena este réquiem silencioso que hoy le escribo. No siento el apuro por concluirlo, sino sólo aspiro a retenerla una vez más con la palabra para seguir unidos dentro de nuestro laberinto: la escucha ✦

el dedo

que le des de comer comida a la maga, pensaba Oliveira, oyéndose hablar. "Pobre de mí, pobre de mí."

—Pero no te das cuenta que no se aprende nada? —acababa por decirle—. Vos pretendes vivirte en la calle, querida, no puede ser. Para eso abonate en *Reader's Digest*.



Un pajarito en la cabeza, decía Oliveira. No ella, sino él. Pero qué tenía ella en la cabeza? Aire o gofio, algo poco receptivo. No era en la cabeza donde tenía el centro.

da en el blanco

Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco porque no sabe que ése es el sistema. Yo en cambio... Toc toc

Cuando la Maga preguntaba por cuestiones como la filosofía que se podían ocurrir en el Club, donde se discutían las metáforas, de sapiencias tan lejanas como los fundamentos, de anversos de medallas,

del otro lado de la luna

explicarle los rudimentos de la metafísica mientras Oliveira sorbía su pernod y los miraba gozándolos. Era insensato querer explicarle algo a la Maga. Ella tenía razón, para gentes como ella el misterio era una obligación. La Maga oía hablar con una inteligencia y abría unos ojos preciosos que se parecían a los de Gregorovius. Al final llegaba a convencerse de lo absurdo del Zen, y suspiraba fatigada. Siempre tenía cuenta de que la Maga se asomaba a cosas que ella no tenía tiempo para explicar. Era una mujer que todos ellos buscaban.



—No aprendas datos ni cosas que no te aconsejaba—. Por qué te vas a poner anteojos si no los necesitas.

La Maga desconfiaba un poco. Admiraba terriblemente a Oliveira y a Etienne, capaces de discutir tres horas sin parar.

círculo de tiza,

entrar en el círculo

Berlin Alexan- derplatz

Teresa Ruiz Rosas

(Arequipa, 1956). Su más reciente novela es *Estación Delirio* (Penguin Random House, 2020), por la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura 2020.

In memoriam *Hugo Steger*

Nicht das Denken, sondern der Traum erweitert das Leben.

[No pensar sino soñar engrandece la vida].

RAINER WERNER FASSBINDER

Aquella doctoranda Silvia Olazábal Ligur (era yo) descubrió a fondo a Alfred Döblin gracias a Fassbinder en 1990 en plena Selva Negra. Tenía el propósito de escribir la tesis en Lingüística en esos años en que estudiaba Filología en la Universidad Albert Ludwig de Friburgo de Brisgovia. Pretendía y esperaba averiguar qué y por qué prevalece del lenguaje literario en la adaptación cinematográfica de una novela. Nada menos. En su calidad de cinéfila empedernida y miembro del núcleo duro del Cineclub Blanco & Negro de su ciudad natal (el nunca bien ponderado cineclub de Arequipa que hizo historia en los años setenta y en los ochenta se desintegró), pero consciente de ser aun más apasionada lectora e incluso orgullosa primeriza con un libro de cuentos ya en segunda edición, le pareció importante, me parecía esencial calibrar con cierta exactitud en qué medida un arte, el séptimo, conservaba algo del arte literario, del cual al fin y al cabo se servía espléndidamente. Lo de la exactitud es un decir, un decir absurdo, pienso ahora. En los noventa, además, apenas si había bibliografía especializada sobre el tema, que en aquel entonces era peregrino.

En un principio, había pensado en la mordaz y desmesurada obra maestra de Günter Grass *El tambor de hojalata*, de 1959, cuya película homónima, estrenada veinte años después, había visto en Arequipa como era de esperarse, y sabía que había hecho accesible al gran público la complejísima novela de Grass, que llegué a leer, que Silvia llegó a leer en su versión original con el diccionario al lado y henchida de satisfacción.

Conque en la videoteca de la quinta planta del complejo universitario de Brisgovia se dedicó a examinar, me dediqué a desmenuzar toda una temporada la magnífica cinta de Völker Schlöndorf, cuyo protagonista, Oskar Mazerath, el niño que deja de crecer por rebelión, halló en el actor suizo David Bennent un intérprete incomparable, arropado por actrices alemanas de la talla de Angela Winkler, Katharina

Talbach y Mariella Olivieri. En conjunto, un nutrido e impecable reparto: Mario Adorf, el polaco Daniel Olbriisky y hasta Charles Aznavour y Otto Sander en papeles secundarios. Conocía de memoria buena parte de los diálogos a fuerza de haberlos escuchado y transcrito, cuando, ya no sé por qué vericuetos, decidí incluir en mi cometido algunas adaptaciones producidas para la televisión en formato de miniseries. Y eso que mis tías abuelas me habían advertido desde la infancia No te metas nunca en camisa de once varas, hijita.

Primero opté por *Los hermanos Oppermann*, una novela de 1933 de Lion Feuchtwanger, publicada en la legendaria casa editorial Querido Verlag de Ámsterdam, cuando el autor, escritor muniquense de la burguesía judía de Baviera, vivía ya en Francia en el exilio y sus libros habían sido quemados por los nacionalsocialistas. La producción de la televisión bávara en tres capítulos y bajo la dirección de Egon Monk se ceñía bastante al palpitante relato del auge del antisemitismo en Alemania en 1932 con una intuición que rayaba en la clarividencia de lo que sucedería después. Aún conservo mi ejemplar, Silvia aún conserva su ejemplar de bolsillo de la editorial Fischer con los diálogos subrayados en diferentes colores según su aparición en la serie. Es probable que date de entonces esa costumbre de subrayar los libros que tanto saca de quicio, y con razón, a su hijo Juan Ignacio.

Por esos días ocurrió que se topó con una novela corta de Joseph Roth, *El peso falso*, que contaba con una adaptación de primer orden del director suizo Bernhard Wicki para la cadena de televisión ZDF. El excepcional actor vienés Helmut Qualtinger actúa del desdichado inspector de pesas Anselm Eibenschutz, infelizmente casado y confinado a un pueblo en las entrañas de Galitzia de los Cárpatos, hoy Ucrania, y que se enamora hasta el tuétano de la hermosa gitana Euphemia Nikitsch, soberbiamente interpretada por la actriz alemana Evelyn Opela, bellísima.

El derrumbe y el desamparo de los confines del antiguo Imperio austrohúngaro en la etapa de entreguerras son el tema de fondo tras la tragedia amorosa. Silvia estaba tan fascinada con la adaptación, que viajó hasta Maguncia, tomé un tren a Maguncia para hacerme de una copia del guion e incorporarlo al *corpus* de mi tesis doctoral, que ya mi paciente y brillante tutor (en alemán los llaman *Doktorvater*, padre doctoral, literalmente), lingüista de primera división en Alemania, había condecorado como «interdisciplinaria».

Joseph Roth es un escritor adictivo y continué con la novela *Fuga sin fin*, cuya adaptación en tres capítulos para la televisión austríaca pude ver en el Archivo Cinematográfico de Fráncfort. Es la historia de Franz Tunda, un teniente del ejército austrohúngaro prisionero en Rusia, que vive con nombre falso todo el proceso de la Revolución rusa hasta que consigue huir de regreso a su tierra natal. Allí toma conciencia de ser un desaparecido, como lo son su prometida y la patria que había dejado. Acabará por reencontrarse consigo mismo y entender el nuevo espíritu europeo. La narración del sentimiento de pérdida que todo ello le produce es uno de los pilares de la novela y en la serie se resuelve con la voz en *off*, que, sin ser el recurso cinematográfico más feliz, me mantuvo atrapada un día entero en aquella sala de Fráncfort.

Un novio, cuyo nombre ya para qué citar, me regaló por esa época, le regaló a Silvia la novela *El Stechlin*, la última que escribió Theodor Fontane, publicada un mes después de su muerte, y que Silvia desconocía. Pese a que él mismo le contó (el novio) que Fontane había dicho que en quinientas páginas prácticamente sólo ocurría que al final se moría un viejo y dos jóvenes se casaban, Silvia se apresuró a leerla para impresionar al novio y porque fue dándose cuenta de que ilustraba bastante bien la monótona vida de aquella nobleza de provincia que vislumbraba ya el fin del antiguo régimen.

Imbuida en Fontane, releí *Effi Briest* y vio la adaptación con la encantadora Angelika Domröse en el papel de Effi, en una producción que no podía ocultar el sello de las películas de la DEFA, la empresa estatal de la República Democrática Alemana. Cuando, en eso, Silvia se topó, me topé con una *Effi Briest* diferente, encarnada por la gran musa de Fassbinder, Hanna Schygulla, en una adaptación que subrayaba aquella obediencia ciega de los hijos que finalmente fue la premisa para la obediencia y sumisión de masas que se vivió en el Tercer Reich e hizo posible lo que todos sabemos. Híjole, ya conocía pelis de Fassbinder, pero ignoraba que hubiese adaptado algún clásico y con esa contundencia.

Cuando vi el primer capítulo de su versión de *Berlin Alexanderplatz* de 1980 en la videoteca de la universidad, empecé a leer de inmediato la novela de Alfred Döblin, que hasta entonces sólo conocía en fragmentos. Quedé fascinada, Silvia quedó fascinada y bastante convencida de poder demostrar en qué medida el llamado estilo litera-

rio prevalecía en una adaptación de esa índole y dónde se hallaban los límites del estilo simultáneo de Döblin en el montaje cinematográfico.

La habían impactado aquellos vínculos directos que consigue el autor en el montaje de su novela, donde combina secuencias de impresos destinados al ciudadano pequeñoburgués, crónicas escandalosas, casos de accidentes, canciones populares, anuncios publicitarios, citas bíblicas, avisos clasificados, carteles de cine. Döblin había hecho «una reconstrucción de la ciudad con su montaje de textos», leí de la pluma de un estudioso. Decidió como un relámpago ceñirse sólo (entre comillas) a los trece capítulos de la serie de Fassbinder para su pomposa tesis doctoral, tan interdisciplinaria ella (la tesis).

En una segunda lectura creyó detectar en qué medida, en el tránsito del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico, pueden establecerse ciertos patrones y dónde termina la flexibilidad del paradigma dramático de un guion en una adaptación de varios capítulos considerada como excelente. Tal era el caso de aquella obra magna de Fassbinder para estar a la altura de la versatilidad de la novela de Döblin, según había averiguado. Se hizo también Silvia, me hice también de la adaptación de Phil Jutzi de 1931. Adoro el cine en blanco y negro, pero el actor Heinrich George, favorito en su época, no me encajaba en el personaje de Franz Biberkopf, a mis ojos era y sólo podía ser Günter Lamprecht.

Leí tanta bibliografía sobre la recepción de la novela y la adaptación que perdí de vista mi objetivo desde la perspectiva lingüística que me había propuesto. Aun así, acuñé un par de términos para aclararme mejor mi cometido. En alemán, por su morfología, es más fácil juntar conceptos en una sola palabra. Con mi «Textamalgam», «amalgama de textos», aludía a esa mezcla de textos o fragmentos de texto de diverso origen sin una señal clara de separación en los segmentos. Y con mi «Interaktionsamalgam», «amalgama de interacciones», me refería a la presencia conjunta de monólogos y diálogos de diverso tipo en una misma unidad de interacción comunicativa.

La verdadera amalgama, sin embargo, se dio entre todo aquello que leí y experimenté en torno a *Berlin Alexanderplatz* y mi propia vida.

Recuerdo con bastante exactitud la primera vez que vi la plaza que da nombre a la novela. Fue en el gélido mes de enero de 1977, no había pasado yo, Silvia no había pasado por un frío mayor hasta entonces.

Ni había estado antes en Berlín ni en Alemania en general. Viajó a Berlín Oriental y de capital a capital, pues vivía en Budapest, todo al otro lado del telón de acero en plena Guerra Fría. Berlín era para Silvia la capital de la RDA. Tampoco es que se pudiera imaginar muy bien cómo se podía tajar en dos una ciudad. ¿Como quien parte una torta Selva Negra, pilla la cereza y el color rojo oscuro se esparce en la crema blanca?

Le pasaron cosas en aquel Berlín, me pasaron cosas. Vi una soberbia retrospectiva de Chagall, que aún estaba vivo y cuyos frescos en el techo de la Ópera Garnier de París me habían causado gran impresión. Y peregriné a las tumbas de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, Silvia peregrinó con su anfitriona Beate y su madre, amorosa maestra de primaria que iba con sus colegas y alumnos, todos con bellas flores en las manos. Yo llamaba la atención, Silvia llamaba la atención y la gente se preguntaba quién sería, qué se le habría perdido allí. La madre de Beate tuvo que dar explicaciones en voz baja y entonces empezaron a mirar a Silvia con simpatía, a mirarme con simpatía. También los niños tenían curiosidad. Me habría encantado hablar con ellos, preguntarles cosas. Pero no se atrevían a abrir la boca. Miraban a sus maestros y comprendían que una romería a las tumbas de los héroes no era una rueda de cotilleo.

Sólo pasada la ceremonia, en el camino de regreso, conversamos sin apuros. La honestidad de esos niños rubios, pálidos y bellos era enternecedora, como una virtud. Deseé que sus ojos no perdiesen jamás esa limpidez para mirar al prójimo, esa fuerza mezcla de inocencia y confianza sin grietas. Pequeños ángeles de uniforme. Lo del uniforme no me era nuevo, no le era nuevo a Silvia, toda su vida escolar había ido uniformada a clases, primero el uniforme gris y azul del peruano-alemán y a partir de 1968 el uniforme único para todo el Perú, gris oscuro, con el objetivo de maquillar las diferencias sociales, que se veían menos, en efecto, pero existían igual.

La estadia en Berlín fue de dos semanas, en las que incluso Beate y Silvia trabajaron de camareras en el restaurante de los grandes almacenes del Alexanderplatz. Subían a las dos en punto de la tarde en ascensor hasta la última planta, se ponían unos delantales blancos y, con la vista de toda Berlín a sus pies, limpiaban primero las mesas que las colegas del turno anterior no habían alcanzado a recoger. Beate conocía al personal de cachuelos anteriores y pasó a Silvia de contraban-

do, me pasó de contrabando sin permiso de trabajo, ningún problema, Beate, le dijeron, tu amiga es bienvenida.

Yo quería saber cómo era trabajar en el paraíso de la clase trabajadora alemana, sobre la cual no habíamos escuchado ni pío en el peruano-alemán, como si la RDA se ubicase en otro planeta. Que Marx y Engels fueron alemanes lo supe en la universidad.

La mayoría de los comensales que iban al restaurante de los grandes almacenes eran de Berlín Occidental y dejaban suculentas propinas en marcos alemanes orientales. Los tenían en demasía, no sabían en qué gastarlos, a menudo pedían tres porciones de tarta y dos cafés con leche por persona, que al final ni siquiera podían terminar de comer ni tomar. Pero quizás era una sensación grata la de consumir todo por partida doble y triple con vistas a la plaza y la ciudad, los marcos alemanes del Este no podían cambiarlos a su regreso de sus incursiones de un día.

Yo sí sabía muy bien en qué gastarlos: discos de vinilo, relojes de pulsera, ingentes cantidades de libros. Curiosamente (en las antípodas de la curiosidad, en realidad) no me interesaba saber qué se ocultaba al otro lado del Muro, en Occidente. Ya antes de viajar vivía sumida en la apatía y había aceptado salir por insistencia de Beate. Una depresión que me acometió por segunda vez, no ajena al choque entre lo que había encontrado al otro lado de la cortina de hierro y el paraíso terrenal que había esperado hallar en tierras magiares. Era ciudadana peruana y podía perfectamente romper la cortina de hierro con su pasaporte, con mi pasaporte tercimundista y pasar del blanco y negro al tecnicolor, que era como los nativos calificaban ambos lados de la ciudad.

Los padres de Beate vivían en un edificio horrible pero cómodo de paneles prefabricados del mismo color del uniforme único de mi adolescencia, justo en la Friedrichstrasse, a pocos metros de la estación de metro. La parada siguiente ya era el Oeste. Casi todos los berlineses que conocí deseaban, pero les estaba prohibido hacer ese viaje en metro. Ir al tecnicolor odiado por unos y amado por otros y de donde todos necesitaban alguna vez uno que otro producto o lo habrían necesitado de haber sabido de su existencia.

Vas a la Policía por el visado y cruzas, le decía Beate. ¿A la Policía? A una persona deprimida cualquier chorrada de trámite se le hace un mundo. Es sólo una formalidad, insistía Beate con paciencia de

santa. En pocos minutos podrías hacer un viaje que a millones les está vedado, ¿te das cuenta? Silvia se daba cuenta, pero le daba lo mismo, me daba lo mismo porque ésa es otra pega de la depresión, que todo te da lo mismo, hasta lo más espectacular. Aun así, no se lo dije a Beate por no ofenderla, era una amiga entrañable y generosa que intuía y respetaba mi malestar.

La segunda vez que viajé a Berlín fue nueve años después, en 1986, desde Colonia, donde estaba de paso. Había ido con Monika, una amiga bastante contestataria, a la Filmoteca del Museo Ludwig, recién inaugurada, a ver la película de Wim Wenders *El cielo sobre Berlín*, con Bruno Ganz y Otto Sander. Monika tenía planeado viajar después a Berlín y yo, fascinada con aquella cinta que combinaba magistralmente el blanco y negro y el technicolor, me apunté a ir con ella y estuve dos días en Berlín Occidental, que, por supuesto, me quedaron cortos, le quedaron cortos a Silvia. Seis meses después conocí a Hans-Jürgen en Friburgo de Brisgovia, conocí a Hans-Jürgen en una exposición y me ofreció mostrarme un Berlín diferente. Él vivía cerca a la estación del tren metropolitano Lehrter, y la siguiente parada era el Este, la Friedrichstrasse, como un espejo del primer viaje que hice al otro Berlín.

Pero Hans-Jürgen tenía coche y cruzamos por el paso de frontera de Invalidenstrasse y paseamos en cámara lenta hasta el Alexanderplatz. Conducía con una parsimonia maravillosa que era como ir a pie. Después fuimos a comer delicias en un restaurante del pasado y a escuchar jazz a sótanos ocultos, para iniciados.

En 1989 volví a visitar a Hans-Jürgen y estuve justo un día antes de que el Muro cayese. Lleno de grafitis, lo había observado desde el vagón del metropolitano como una interminable cinta de dibujos animados que atravesaba Berlín, cuyos espectadores debían darse prisa si querían saber de qué trataba esa función continua.

Repetí el trayecto varias veces, Silvia repitió el trayecto contemplándolo como a un interlocutor mudo y con el instinto firme de que era la última vez. Lo miró hasta que le picaron los ojos, como si al mirarlo pudiese entender el mecanismo del Universo, su complejidad, o al menos las razones del mundo occidental o la sinrazón de una Guerra Fría. Lo miró con la certeza de que caería antes del fin de semana como la nieve, sin dejar huella. Y volvió a Friburgo a sus clases con un sentido de responsabilidad que hasta ahora no se perdona.

De regreso en Friburgo entendí cómo en Franz Biberkopf muere su espíritu anárquico para convertirse en el prototipo del pequeño burgués bien portado y acaba siendo uno de los millones que irán después con la corriente. Un hombre que clama tranquilidad y orden cuando en el fondo es un ser que rechaza la tranquilidad y el orden, según Fassbinder.

Volví a Berlín cuantas veces pude y gracias a Miguelito Barreda que estudiaba cine allí conocí a su profe Juliane Lorenz, que había hecho el montaje de los trece capítulos de la serie y dirigía la Fundación Fassbinder, que acababa de nacer; ella había sido la última compañera de Rainer, como se refería a él. Me contó cuanto quise saber y puso todos los materiales a mi disposición. ¿Qué más podía pedir?

Pero mi vida privada también seguía su curso y yo esperaba mi segundo hijo, Silvia esperaba una hija. Optó por consagrarse a ello y le agradeció a su tutor que aceptase postergar la tesis de doctorado hasta pasada la menopausia...

Ni bien aceptó, Silvia no pudo sustraerse a la tentación de seguir escribiendo una novela propia que había osado empezar.

El 19 de febrero de 1994 nació su hija Milena y justo cinco meses después envió el manuscrito a una editorial de mucho prestigio en Barcelona para participar en un premio. Era el último día para que en el sobre apareciese el sello que le permitiría concursar y el correo cerraba a las ocho. Acababan de dar las siete y media. Pidió un taxi, acomodó a su hija en un maletín de bebé holgado y nuevo y de algodón, y cuando cerró la puerta de la vivienda se dio cuenta, jolín, me di cuenta de que había dejado la llave dentro.

Cuando despachó el paquete, decidió no contratar el servicio de urgencia de cerrajero, carísimo, sino visitar a una amiga donde podría pasar la noche. Total, a la pequeña Milena le daba el pecho.

Cuatro meses después recibió un fax, recibí un fax, había resultado finalista del anhelado premio y pensé de inmediato en *Berlin Alexanderplatz*.

Tenía una invitación a Berlín, a un fórum sobre guiones radiofónicos, me pareció ideal para celebrar aquel reconocimiento.

Al volver a Brisgovia supe que había encontrado mi camino, escribiría novelas ✦

COLONIA, 27 DE MAYO DE 2022.

Poema a destiempo para mi amiga Silvia

busco el significado de la palabra refugio y la RAE dice que es un Himenóptero
un bicho con dos pares de alas y aguijón como la avispa dice
como la palabra amparo, abrigo, protección, una casa o la costa
de las cosas

mi amiga Silvia habla de todo refugio posible
y yo imagino por ejemplo
el cigarro de Anne Sexton entre sus dedos amarillos, borrachos
y largos
el humo como una cuerda ingrávida desdibujándose alrededor
de su cuello
que no es suficiente para ella
y sus ojos son como dos disparos contra la pared oscura de la
cocina
a las siete de la tarde
el cigarro es el inicio de la detonación, pienso
el humo una cuerda para cerrar los ojos para cerrar...
porque la vida porque la vid...

digo la palabra refugio y pienso en Anne Sexton
aferrándose a la cuerda de humo en medio en la mesa limpia
del comedor
casi como un colibrí suspendido en el aire
pero con más colores y hambriento
con su vaso de vodka al ras,
tenía 45 años y ya había intentado
9 veces refugiarse en la viga más alta del suspiro

dio un trago y luego otro y se retiró los anillos
de sus dedos aperfumados en busca de la palabra precisa
9 veces no es nada, murmuró

la distancia sonó el claxon del tren
pasó la mano por la superficie de la mesa y tomó las llaves del
auto

(Ciudad Juárez, 1974). Con *La balada de los arcos dorados* (Almadía, 2014) obtuvo el Premio Bellas Artes de Novela José Rubén Romero.

fue a la recámara y se vistió el abrigo de piel de su madre muerta
se encerró en el garaje y decidió dar el último paseo en auto

la ciudad es una cuerda con una camisa de vodka
y su alma compuesta de fibras de gritos y terror y miedo
el refugio perfecto para descansar de
la ciudad es un disparo no cabe duda
una manera de albergue para descansar, como si de la playa se tratara
como si de la playa, como si...

Y pienso en el colibrí suspendido en el aire por tan sólo segundos en la
ventana de la casa, 1, 2, segundos

Y pienso en Marta la recepcionista en el consultorio de mi hermana
Y cómo tenía miedo que llegara el fin de semana porque entonces estaría
sola

Como todos

Pero para ella era importante ver

La gente pasar, enferma y destruida y algunos pensando que estaban
enfermos y destruidos

Sin estar o

Más sanos que los sanos como Gabriela, que tosía y era sólo alergia

Pero mi hermana hacía para ellos un refugio

Eso que Silvia me pidió hace unos días

Silvia la que escribe desde la palabra invitación. Esa casa de diez cuartos con
5 ventanas

Un refugio, sí, dijo escribe de un refugio.

Y pienso en una cobija, pero también en un antro.

Regina al fondo con una botella que nos pueda proteger

Una tienda, ésa, a mitad de la noche que dice hasta aquí llega el frío

Una manera de asilo, con la forma de bosque y la dureza de una botella que
no deja de inventar

Himenóptero, bicho de garras que dice la RAE que algo debe tener con la
palabra amparo abrigo protección, un enlace creo, una casa, o la costa de las
cosas

La duda de lo diverso

Josué Brocca

x

El mar se alumbra con los destellos de las criaturas abisales. Hacia la superficie se resquebraja una fina capa de cristal donde nada crece; en los pútridos vestigios de una estrella de mar fosilizada y en el más ínfimo plancton se fracturan los tejidos: sus hebras se sueltan contra la fuerza que las fragmenta. Es un estallido de magma que retumba desde el centro de la tierra. Es una mancha solar en el ojo de una cúpula de hidrocarburos. El ojo del lenguado, guiado por el brillo discreto de sus depredadores, se pega contra la capa de hielo. Es el testigo mudo de lo que se quiebra; la lucha por la existencia nada significa ante el ultraje del ecosistema. Un grito desde las profundidades dice amar al caos. Otro hace el intento fútil de ensordecir la voz, pero desde el centro de la tierra, una placa se desliza sobre la otra: los sedimentos ancestrales se hacen trizas. Los animales se revuelcan en un aleteo desesperado ante la náusea del maremoto.

x

La esterilidad y el orden matan. El fascismo se guía por la noción de aniquilar lo que parece distinto: uniformar una nación, una historia, un arte, una raza. Es, sin embargo, la conclusión clara de la teleología política de Occidente. No sólo eso, sino la consecuencia de aquella fuerza que se hace llamar *progreso*, que anula el presente bajo la promesa de un mayor alcance o un mejor futuro. Es la lógica del orden y la higiene traslapada a la diversidad humana. Se nos

(Ciudad de México, 1991). Ha publicado ficción, ensayo y crítica literaria en revistas de México y el Reino Unido. Actualmente prepara su primer libro de ensayos.

dice que la base de la modernidad es hacer las cosas uniformes, que lo vivo se someta por la fuerza de una industria: el dominio de la naturaleza por la paradoja de un mejor futuro, pero la falsedad del argumento es clara, es por eso que es más una ideología dominante que una noción con sustento empírico. Ni siquiera se defiende con el enfoque de una lógica utilitarista: la basura lo desmiente. Los hábitos de consumo nos invitan a formar parte de una aldea esquizofrénica, en la que todos podemos caer presos del embeleso de una fórmula mundial de agua carbonatada con azúcar. En el hálito de la comodidad, rendimos nuestras conciencias efímeras al gozo del instante. Mientras tanto, nuestro entorno se arruina. La sociedad del consumo es el fascismo especista.



¿En el mercado impera el orden o el caos? No es más que una hidra glorificada en el Olimpo del progreso. El tentáculo de los monopolios se adapta a sus entornos. En un grabado de 1904, la Standard Oil Company de Estados Unidos se figura como una quimera de pulpo con un tanque de petróleo. Detrás de sus ojos sagaces se vislumbra la identidad de John D. Rockefeller, quien con sus extremidades codiciosas se planta sobre el mapa de su país, tomando la casa del senado, el Capitolio, y un barco metonímico de la industria naval. A la par, sus ventosas se dirigen a amarrar el asta de la Casa Blanca, mientras que con el último de sus brazos aplasta a un grupúsculo de disidentes y sus panfletos. El grabado de Keppler evidencia las contradicciones de la modernidad: las fuerzas de producción no alimentan a una sociedad, tampoco a su ambiente y ni siquiera a una nación. La acumulación de la riqueza imperialista sólo cambia de manos: las coronas se cambian por rostros pálidos, dolorosamente comunes, que se enriquecen en circunstancias inusuales. Las reglas del juego se pierden: ¿bajo qué estándares se juzgará al jugador que no quiere aceptar su jaque? No son manos invisibles, tampoco son fantasmas los que cambian el orden de los dados. Es el abrazo mortífero de la riqueza: el cínico secreto de que la rapacidad siempre rinde frutos. El mito del individuo y el del progreso van de la mano. La línea final del oficio: «Robe mientras pueda». Las fuerzas del mercado, en el tiempo de Keppler como en el nuestro, no son las fuerzas de lo diverso. Por lo contrario: lo que se encuentra diferente, se asume dentro de una maquinaria productiva. Es ahí donde se le da sentido a su mundo. ¿Qué es el orden, sino un síntoma del poder? ¿Puede hablarse de lo diverso cuando se adhiere a su orden, aun al ser caótico?

x

Cuando el anciano se cruza de piernas frente al humo del incienso su mente se deshila con la estela del fuego. Los sellos de la memoria, calcinados en su espíritu, asoman el sonido de una guitarra andaluza. En el rasgueo de sus recuerdos su cuerpo transmuta en las distintas formas que ha tenido: un niño pelirrojo y pecoso, con una resortera en las manos, un hombre joven montando a caballo a toda velocidad. Besos con conocidas, besos con extrañas; casi todos insignificantes. Las formas monstruosas que han tenido sus labios asombrarían a cualquiera que se detuviera a verlas. Durante esos momentos en los que los labios se pegan y las lenguas como anémonas brotan del encierro bucal, el ser se deforma en gestos difusos, borrosos, percutidos: grotescos. En el agujero de sus recuerdos se alza la forma de su campanilla, como una pera de boxeador golpeada por una nube de mosquitos en el desierto. Mientras recuesta la cabeza contra la silla del dentista, cae absorto ante la imagen del interior de su cuerpo. Las anginas están amarillas y en ellas se cuele un rasgo de muerte, el *vibrato* discreto de una cantante de ópera con el afán perverso de molerle cada uno de los dientes con su cruel interpretación. Dentro del acuario de su vestíbulo mental, un cardumen de pecillos flota vencido y muerto. En los vellos de sus brazos se asoma el suave tacto del césped; en sus lunares amoratados y tumefactos, la crueldad del sol. Las células de su epidermis han renunciado al orden de su cuerpo. Un campo de mostaza entero se procesa en veneno. El caos dentro de su cuerpo ahora impera. ¿Es atacar el caos de un cuerpo enfermo un fascismo personal? ¿Veneramos lo diverso en dimensiones microscópicas?

x

Debajo de los helechos yace un puñado de cucarachas moribundas. Se han vuelto un festín para los gorriones desplazados. Los niños salen con sus madres a desayunar. La música revienta indiferente y con fuerza, con sus tambores huecos, mientras que los insectos se retuercen contra la acera ardiente. Después de unas cuantas horas, sus patas se detienen ante la fuerza de su veneno. Aquellos que no notaron la llegada de los fumigadores sufren de dolores de cabeza y tienen que esforzarse para salir de la cama. A la vuelta de los niños, uno de ellos salta sobre los cadáveres hasta pulverizarlos. El polvo

de las cucarachas se aúna a los vientos de la ciudad. Transmutadas, son respiradas por una horda de ciclistas dominicales. En estos días desesperados de calor, mantenerse vivo se parece mucho a matar.

x

Hacerse de una identidad propia es luchar contra el orden. En ese sentido, esa importación norteamericana que llamamos «adolescencia» puede entenderse como un momento clave —por lo menos en la minoritaria pero dominante cultura pequeñoburguesa— donde la figura del individuo (en sus múltiples géneros) se enfrenta a reproducir la semilla del fascismo (es decir, buscar asemejarse al poder), rehusarse a esparcirla, o incluso hacerle contra. Cada identidad asimilada a un molde de comportamiento canónico es una batalla perdida, en la que el caos de la persona cae en rendimiento frente al imperativo social. Por supuesto, ello sólo puede entenderse en un sentido moral y particularmente dentro de un contexto de posibilidad material que, a final de cuentas, es el que sienta las bases de un posible juicio de esta naturaleza. Esta afirmación no se refiere a los lugares comunes que han definido las derrotas de lo que llamamos «contracultura». Para la generación x —la cual no se explica solamente en términos geográficos y cronológicos, sino también diastráticos—, el hecho de renunciar a sus principios e incorporarse a la maquinaria económica se describe como «venderse», incluso llevando al acuñamiento urbano del peyorativo *sell-out*. Aunque, por sí mismo, el término es bastante diáfano, la idea básica de esa moral suburbana es la renuncia del principio propio a cambio de las seguridades que implica formar parte de la economía dominante (y más dentro de un contexto económico privilegiado). Lo que esconde el vocablo es también que esa propia renuncia no sólo implica una traición: en realidad es una muerte identitaria, un sepulcro en el que se acepta que el cuerpo perviva mientras que los surcos que la mente había decidido recorrer se esfuman entre la arena de las tierras erosionadas a las que uno se suma —de forma directa o indirecta— a explotar. El momento de búsqueda es clave en la definición del ser y quizás del *ethos* personal, tal vez implicando el momento principal para que una conciencia disidente tome las riendas de su propio destino. Vuelvo de nuevo a la idea de que ésta es una posibilidad para la micro-pequeña-burguesía, porque es el único estrato donde la decisión de sumarse a un fascismo desnudo e imperialista, o la búsqueda de otras vías para entenderse a uno mismo, puede

tener una consecuencia verdadera sobre la realidad que le circunda. No por nada el miedo hacia lo diferente se expresa de formas más brutales en ese punto de la vida. Es cuando más nos podemos saber nosotros y cuando más vemos a los otros. Momento de *mimesis* y de diferencia: los cuerpos se reconocen en abrazos insaciables; las mentes excluidas y perturbadas buscan sosiego en sus iguales fracturados, encontrando sólo putrefacción y sadismo ante crianzas pobres, dolorosas y violentas. Partir de la norma puede implicar encuentro con la alternativa, o el dolor por no pertenecer a lo uno. Ese «uno», sin embargo, es inexistente. Sólo se aprovecha de él quien en algo se le asemeja a su modelo caprichoso.



Detrás del fascismo no hay ciencia sino dogma disfrazado entre tecnicismos y aseveraciones falsas. En el régimen imperativo de la modernidad blanca y capitalista, las disciplinas se han deformado en conocimientos inútiles que sostienen sus mitologías. Aun así hay quienes miran a través de ellas. Las herramientas no fallan. El empirismo es la clave. Si acaso hay un axioma que pueda definir lo diverso, entonces todo axioma es cuestionable. Lo «uno» se basa en las apariencias. ¿Quién deduce las conclusiones? Deduce, lector, las conclusiones. No está escrita la historia por los vencedores. Los hechos se quedan en el viento, en los archivos, en los hábitos, en los cuerpos. Por sí misma, la búsqueda de un orden se basa en el fascismo. ¿Será que la historia, en realidad, la escriben los fascismos del momento?



Hay quienes confunden lo diverso con el caos, a pesar de las diferencias tajantes entre los dos conceptos. La existencia del caos, quizás depende de la subjetividad que interpreta el universo. En la *Teogonía*, el caos (*χάος*) es descrito por Hesíodo sólo como una separación: el abismo del Tártaro donde nada existe es el vacío del horizonte. Para una mente moderna, el caos es sinónimo de lo enmarañado, lo desordenado, lo entrópico: el sinsentido de los electrones. No por nada esa definición se hereda de un texto romano —semilla del utilitarismo— y no del griego. En esta última lengua se le antepone otra palabra al concepto, «cosmos» (*κόσμος*), representativa de un

orden universal: usada así por Pitágoras para describir una armonía inherente al universo. En su origen prelatino, los conceptos no son contradictorios, ni siquiera antinómicos. No hay un orden sin un espacio que lo sostenga: caos y cosmos tal vez son sólo UNO. ¿Por qué se celebra lo diverso, siempre subrayando nuestros lazos en común? Desde una mirada fría y darwinista, lo diverso no triunfa; más bien muta: es lo que se adapta, lo que se amolda, lo que encuentra lugar en el ecosistema. La muerte halla sus mutaciones favoritas ante la ausencia del orden. ¿Será que la pluralidad de lo diverso sólo se puede mantener una vez que la avala un orden? ¿O es lo diverso —así en lo humano como en lo vivo— una respuesta a una condición abyecta del ser? El amor al caos se parece mucho a guiarse hacia el orden. El punto es de dónde se impone, aun cuando una conciencia mística puede encontrar el cosmos en el caos. Ése es el único caos y orden por el que abogo.



¿Es amor mutilar o es amor dejar vivir? ¿Se basa la autonomía en el libertinaje o en reconstruir la autoridad? La coyuntura del momento nos ha abierto los oídos al dolor histórico de las diversidades (la etnodiversa, la neurodiversa, la sexodiversa y la biodiversa). Estamos obligados a replantear un orden moral congruente con la pluralidad intrínseca de nuestro universo, donde el *bios* debe hacer frente a un sistema necrófilo y codicioso. Mientras tanto, luchamos por encajar dentro de un orden que aplaude lo diverso siempre y cuando no lo amenace. Añoramos el abrazo de nuestro verdugo, o por lo menos empuñar el hacha que nos degüella.



Abundan los discursos de aceptación por el Otro y por la creación de nuevas identidades, bajo la paradoja de siempre celebrar los atributos que nos distinguen de los otros. ¿Qué es lo uno, si no se diferencia de lo otro? La alteridad es el origen de la identidad. En algunas cosas nos parecemos, en otras nos diferenciamos. Difícil aceptar que lo que en realidad nos une es nuestra transitoriedad. Ante la imposibilidad de abrir los ojos a la horizontalidad del cosmos, nos orillamos a la muerte embebidos por espejismos de libertad que nos hipnotizan en un éter catatónico.

✖

¿Por qué nos reducimos a una anomia vil e incesante? Sólo tenemos dos opciones: parálisis o acción. Dicen que la pasividad de los individuos es una respuesta a situaciones de estrés, esos momentos en los que el *dictum* lo marca el sistema parasimpático. *Fight, flight, or freeze*. Quien se congela se rinde ante el depredador; es la imagen de la muerte —tal vez un cuerpo virtual sin órganos— que lucha por deslindarse del momento en el que vive. Los que huyen son aquellos a quienes el azar más favorece. Los que pelean, muchas veces con posibilidades mínimas de triunfo, se enfrentan a la decisión de morir o matar. En nuestra especie, la capacidad innata de respuesta se ha abstraído. Las situaciones de presa y depredador se han convertido en una metáfora de nuestras propias interacciones voraces, y en la mayor parte de las ocasiones, tan violentas como una foca caníbal o una leona famélica. Estas circunstancias, sin embargo, se han vuelto metáforas atroces. ¿Escogeré adaptarme a lo uno o me haré el doble de lo diverso? ¿Cómo puede encarar su animalidad un individuo sin someterse a la hipocresía? ¿Permitiremos que el orden dado nos orille a la muerte sin defendernos con la ciencia?

✖

El vocablo «decidir» deviene de *caedere*, «cortar». ¿No es angustiante imaginar que quien decide al mismo tiempo mata? Puede ser de forma literal, pero también figurativa: quien decide (y, por ende, quien es) mata todos los yos que podrían desprenderse como un rizoma o un hongo violento a través de un destino descontrolado. ¿Por qué se nos ha planteado la posibilidad de pensar en utopías, cuando la vida mata, una y otra vez, para mantenerse en la vastedad de sus formas? Sólo pensar en la posibilidad de UNO puede darle sentido al parasitismo vampírico que implica existir. Ese UNO es el caos del cosmos, el cosmos en el caos. Sólo una cosa me queda clara: es en la duda —lo peliagudo de la interrogante— donde, en nuestras múltiples identidades, aún podemos reformular —y tal vez acceder a— otro orden. Cada vez que se decide hay que meditar en qué es lo que se mata ✖

—Pero Berthe Trépat se p... convoluciones y dió...
 bias, en llamada se había... contar su encun...
 Garmai... Aileen...

Preludio para rombos naranja

interesante y que... a que l...
 iluyen en un con...

—Había... éxito, se... Olive...
 Pero los... usted lo sabe, la...
 de...
 un de... que...
 para un... pero...
 so... s...
 Fal... us... su... co...
 —... pero...
 do la...
 vergüenza...
 para estren... cuando en realidad...
 musa, con... inspirado...
 deber... a... permitie...
 su...
 me... es una... que debe incendiar...
 públicos, aquí y en...
 entina... que v...
 interpretar mi música...

Apreió con vehe...
 —¿qué había decid...
 naba arrastrando...
 topaba de frente...
 Berthe Trépat parecía a...
 de Oliveira se...
 tantas palabras... un hipo o un...
 o de... No...
 tampoco importaba nada donde...
 caminando así toda la noche, m...
 el estreno de la *Synthèse*...

Valencia se...
 Oliveira manoteando mentalmente algo que...
 para encaminar esa bola encorsetada que se mo...
 no un

gentilmente a la artista. Un viento helado los
 topaba de frente...
 Berthe Trépat parecía a...
 de Oliveira se...
 tantas palabras... un hipo o un...
 o de... No...
 tampoco importaba nada donde...
 caminando así toda la noche, m...
 el estreno de la *Synthèse*...

Valencia se...
 Oliveira manoteando mentalmente algo que...
 para encaminar esa bola encorsetada que se mo...
 no un

estela

Efecto Kuleshov

Mariana del Vergel

I

Un niño vende duraznos afuera del Museo del Genocidio Armenio. Pese al intenso calor, los duraznos se conservan frescos en sus huesos: los huesos se conservan en sus cajas. Ningún turista que paladea por la zona se toma el tiempo de ver al niño. El efecto del sol y su deseo por recorrer las losas con su calzado trasnacional, por pisar las acículas que cobijan al monumento (las mismas hojas pueden escuchar muchas veces el susurro de otras hojas), por llegar a la orilla del mirador a tomar la gran foto citadina, no les permite detenerse. Los transeúntes avanzan, van y vienen. Sólo comen a la sombra sus archifamosos aperitivos, y continúan su paso.

Nadie le ha explicado al niño cómo vender la fruta en otros idiomas; cómo responder con su moneda de cambio armenio un «Gracias», «Espero que vuelva pronto», «Éste es el calor de nuestros campos». Por el momento él no se pregunta. Sabe cuáles son precisamente las palabras justas y cuándo sacarlas a tiempos considerados; sabe qué tiene qué decir cuando llegue una persona, y luego, únicamente, cuando entregue la fruta envuelta. Pero ahora que no es abril, ni se mezclan memoria y deseo en la tierra muerta, el niño sólo espera sin preocupaciones: no es consciente de que sólo tendrá visitas de otras personas que hablan sus mismas palabras; de otros que engarzan su lengua cada año que se dirigen en procesión de duelo, entre flores y banderas, hasta el monumento.

Como a su alrededor no hay gente ni canciones al aire para cantar, el niño hace de su venta un juego. Apunta su mirada en la regordeta fruta y percibe los destellos rojos en la piel. Recuerda y juega a transformar:

esa piel es la alfombra en la casa de su abuela:
memoriza el color en el viejo vestido de su madre

Su mundo (no) se detiene un breve momento.

II

La escritora danesa Inger Christensen nació un invierno de 1935 en Vejle, cerca del mar. Su ficha biográfica dice que fue maestra en el Colegio de Artes de Holback, que estuvo casada y divorciada, que escribió poesía, novela, cuentos y ensayos, que se dedicaba a preguntar sobre los sueños de la naturaleza, y que, como muchos escritores crecidos entre el bosque frío de la Europa septentrional, se detenía en las flores pálidas, en las zarzamoras verdes, en el rocío a veces no acabado de ser entre los abedules tiernos.

¿Cómo nos podemos acercar a un aparente lejano destello si no es hablándole de cerca? Para leer en voz alta la segunda de forros de alguno de sus libros y dar el primer paso a esa otra rama —muy vieja y resistente— del indoeuropeo, que acaso nos llevara a tocar algunas de las yemas axilares del *west germanic anglo-frisian*, que nos encaminarían a su vez al alemán del norte, que nos acercarían un poco más al danés de Christensen, habría que comenzar a hablar de ella como hablando con la escritora:

Naciste en una tarde lluviosa de 1935, en Vejle. Fuiste una poeta, novelista, dramaturga y ensayista. Tu obra —dicen los críticos escandinavos— llegó a marcar una cumbre en la poesía danesa del siglo xx, pero tu traslado ha recorrido los oídos de más de treinta lenguas que han crecido hasta ahora por tus cercanías estrechas o insulares con la música y las artes visuales.

¿Cómo hablarle a Inger Christensen del nacimiento de Inger Christensen estando a nueve mil doscientos sesenta y nueve kilómetros de distancia y a más de doce nodos enterrados entre su lengua y la mía? Acaso, para relatar tu vida, Christensen, habría que comenzar por hablarte como algún escritor alguna vez le llamó a sus tierras de Písac:

Digamos que eres una niña. Acaso una niña que tallara la sortija del durazno. «Pensemos que ella fue creciendo en tu dedo / hasta hacerse lejana

como un astro». Pensemos que tuviste un abuelo que, como muchos de nuestros abuelos, entregó el ganar de su vida al comercio, a la venta de las cosas que el hambre compra. Digamos, Christensen, que no conociste realmente a tu abuelo, pero que imaginaste cómo poco a poco fue siendo un gran vendedor de fruta a la orilla de un lago de alta montaña extenso y fresco en azules, cerca del Mar Muerto. Digamos, Christensen, que eres una niña jugando en su propia nave de piedra al abordaje. «Pensemos que atrapaste tu vejez / con unos garfios, / inútilmente. / Inútilmente dibujaste sobre tu cuerpo / al vagabundo cruel». Digamos que sólo eres ya en la noche del espacio, la imaginación de tu abuelo; tú la voz de su imagen, la voz que hoy te hace decir: los albaricoqueros existen.



Fotografías de Mariana del Vergel.

III

Un niño vende duraznos afuera del Museo del Genocidio Armenio. Todas sus pertenencias se concentran en dos cajas parduscas y perfumadas llenas de la fruta fresca y roja, conservada siempre en sus huesos. Como a su alrededor no hay gente ni canciones al aire para cantar, el niño hace de su

memoria un canto, hace de su canto un juego que va y se multiplica exponencialmente entre el silencio latifundio de los abetos:

los albaricoqueros existen, los albaricoqueros existen
y los árboles frutales existen y las frutas en el huerto donde
los albaricoqueros existen, los albaricoqueros existen
en países donde el calor producirá precisamente
el color de la carne que tienen los albaricoques

blanco, es blanco,
la oscuridad es blanca,
los árboles frutales, tan blancos en su florecer.

I

Un niño sentado en cuclillas vende duraznos a las afueras del Museo del Genocidio Armenio. Entre la blancura de los muros que lo rodean, decide emprender su propio juego en el que su imaginación se desenvuelve en la memoria de su canasta. Fija su mirada en uno de los duraznos, pero no lo estudia, sino que comienza a emprender una amistad con él. Con la letra que recuerda reinventa su propio ritmo, le tararea a campo abierto: *Hey! jan ghapama, hey! jan ghapama, Hamov jodov ghapama.*

Y parece que todos los duraznos, todos los abetos en la explanada del museo, todas sus hojas, todas sus acículas paran por un momento su movimiento breve, su proceso de putrefacción lentísimamente concebible: su respiración se suma al canto. Y el intenso calor se mece con la descomposición de las frutas: cada átomo de silencio es la posibilidad de un fruto maduro —dice Valéry—. Y se mecen también el anhídrido carbónico y el agua que nunca para de fluir microscópicamente entre los huesos. *El sol amarillo-cromo, el oxígeno que respiramos, existe.*

A excepción de los transeúntes, todo lo que hay a su alrededor presta su oído: escucha con quietud su canto que deslumbra ante el silencio permanente. Al lado del museo, el sonido se mece entre el basalto de la estela.

II

El grifo del agua está abierto y casi ahoga los gritos de una niña que habla desde lo profundo, en un mar de cruces de piedra. *Su memoria, los movimientos de la mente insuflados en las nubes / existen como remolinos de oxígeno en lo más hondo de la Estigia.*

En uno de tus escritos, Christensen, nos abres el umbral a un recuerdo con tu abuelo. Un verano. Tú llegando al lago Seván, bajando a la isla desde el monasterio. El calor intenso. Tu mano tomada de su mano pálida y fría. Tu abuelo en la serenidad concreta, su vista puesta sobre el agua del río. Tú tratando de encontrar su canto imperceptible. Alrededor de ustedes, otros niños sonrientes dan vueltas corriendo con un perro. Preguntas si puedes sumarte a su juego. Pero tu abuelo, como muchos otros abuelos, como muchos otros padres y madres en la isla, permanece mudo. El sol derramado y tú. Sólo arrojas tus ventanas hacia el lago: hay cuerpos y niños y ancianos y los labios azules del mar. Te preguntas si es necesario pedir permiso para meterte al agua. Sabes nadar como todos los demás en el Lago, pero como Kafka, ciertamente tienes mejor memoria que ellos. No has olvidado tu antiguo no saber nadar y reconoces que tu abuelo algún día no lo supo. Y como no lo has olvidado, tu no saber nadar entre la mudez de tu abuelo, tu sabiduría, siguen siendo inútiles. Dominas el sumergirte como las y los demás en la azul costera de la consciencia, pero no entras al lago, te quedas a la orilla de un valle de lágrimas sereno, muy sereno, «y el llanto / hundido, hundido, como las aguas frenéticas, de nuevo».

Digamos, Christensen, que eres una niña que juega en su propia nave de piedra al abordaje. El grifo del agua está abierto:



III

En Armenia, los albaricoques dieron su primer gran brote en la vieja ciudad de Garni, ciudad ampliamente pisada por turistas. Un niño vende esos duraznos en la explanada del Museo del Genocidio Armenio. No se pregunta cuál ha sido el camino que ha recorrido su fruta fresca entre sus huesos. El niño está lejos de conocer la guía sobre los procesos de descomposición de los alimentos. El niño sólo canta canciones de su abuela que fueron pronto canciones de su madre, que acaso serían sus canciones cuando fuese padre cuando fuese abuelo.

I

Un niño vende duraznos afuera del Museo del Genocidio Armenio. El calor intenso hace que los duraznos se conserven frescos en sus huesos, que los huesos se conserven en sus cajas. Hace que el niño tenga hambre.

Como agua que se lleva a la boca, el niño toma uno de los duraznos, lo gira con completa delicadeza y lo acerca hacia su nariz. Aunque el sol se tiende con crueldad, el niño decide no morderlo. Reconoce un lenguaje en él, el durazno le dice algo que no entiende: *Los pálidos soldados destrozados que se parecen a Narciso...*

II

En un óleo de 1912 de Egon Schiele, portado de azul, rojo y amarillo, una Mujer de luto: *apareces. ¿Inger, cuándo nos dijiste que llegaste a ser una mujer vieja? Yo todavía puedo ver cómo te detienes entre las flores pálidas, en el rocío inacabado de los abedules. Sólo tu memoria sabe lo que encierra. Ves un espejo en los albaricoques y recuerdas las voces de los otros (los pálidos soldados destrozados, los niños y sus perros, los brazos de a quienes les es inútil saber nadar); reconoces las voces: «los albaricoques existen». Y como el agua va al agua, así tú, caminas por aquí «sorprendentemente / eterna» y «sólo cuando ellos mueren te detienes / en un huerto que nadie ha cuidado» durante varios siglos, te acercas hacia una estela siguiendo su rumor...*

*Pensemos que atrapaste tu vejez
con unos garfios...*



III

Existe una foto

sobre una niña encapsulada
de cuclillas
un cristal no
especialmente grande
revelando con agua
una foto
a las manos
del alabaricoquero

Consideraciones previas

Antes de iniciar la lectura del método CRHOCOD es importante señalar que debe llevarse a cabo en el orden sugerido, sin saltarse ningún paso. Es recomendable leerlo por completo antes de iniciar su ejecución, y una vez iniciado el procedimiento, no dejar pasar más de veinticuatro horas entre la realización de un paso y el que le sigue.

Método CRHOCOD:

¿Le estorba la cabeza
para llevar una
vida más plena?

Cecilia Magaña

(Ciudad de México, 1978). Su novela *Principio de incertidumbre* (Paraíso Perdido, 2020) recibió el Premio Bellas Artes para primera novela Juan Rulfo 2013.

PASO 1: Compre

Lo primero que debe hacer es comprar, en cualquier tienda donde vendan artículos de cocina, un par de charolas de plata o *pewter* de por lo menos cuarenta centímetros de largo por treinta de ancho. Si bien, idealmente, sólo requerirá una para llevar a término el método, se recomienda que compre las dos, previendo cualquier eventualidad. Los motivos que las adornen no son relevantes.

Deberá adquirir también una lijadora. Puede conseguirla en ferreterías y establecimientos especializados en proyectos de remodelación y equipamiento del hogar. Una del tamaño de un rotomartillo será suficiente. No olvide comprar lijas de repuesto.

Guarde las charolas en un lugar libre de humedad junto con la lijadora hasta llegar al paso 7. Si quiere usarlas para la hora de la cena frente al televisor, siéntase libre de hacerlo; la efectividad del método no se verá alterada por ello.

Compre también un cuaderno, de tamaño y formato que permitan traerlo siempre consigo para llevar a cabo las anotaciones de los pasos 2 al 6.

PASO 2: Rememore

Acuéstese en su cama en posición supina y propóngase recordar que alguna vez fue niño. Puede ayudarse con la música de su preferencia. Concéntrese en su respiración e imagine que todo usted se encuentra ubicado en el área del pecho. Cuando tenga la sensación de que un colibrí aletea a la altura de su esternón, visualice un lugar significativo y un olor o sabor que haya sido importante durante su infancia, antes de la licenciatura en administración de empresas, del bachillerato técnico en contabilidad, mucho antes. Una vez aprehendidos estos datos, abra los ojos y anote la información.

PASO 3: Hágase de un fetiche

Asista al lugar que recordó durante el paso 2 y dedique de treinta minutos a una hora a imaginarse ahí como era entonces. Intente escuchar su risa, recrear aquel raspón en la rodilla, y reubique el latido que se dejó olvidado allí, donde el primer beso. No se asuste si siente de nuevo al colibrí atrapado en su caja torácica; por el contrario, intérpre-

telo como un signo positivo en el proceso de perder la cabeza. Recree la sensación de aquellos tiempos en que la ley del impulso era natural y el intelecto se activaba sólo después de las consecuencias. Reconozca que usted sí tuvo la habilidad de hacer las cosas sin que su cabeza le estorbara y anote en su cuaderno todo aquello que se le revele, ya sea un muestreo de su libertad infantil o una serie de recriminaciones por su estilo de vida actual.

Consiga algo que dé origen al aroma o sabor que relacionó con su niñez; los mangos verdes que comía a escondidas en la azotea o el perfume de jazmines que despedía el arbolito de la vecina, por ejemplo. Consérvelo consigo hasta terminar el procedimiento. Puede transportarlo en su portafolio o en la guantera del coche, dentro de una bolsa de plástico resellable para mantener las propiedades olfativas o gustativas que disparen su memoria sensorial, evitando el riesgo de derrames o contaminación innecesaria de sus documentos y *laptop*.

PASO 4: Observe

1. Nos referiremos a él en femenino debido a que la mayoría de los usuarios de este manual, de acuerdo con las estadísticas, han sido varones heterosexuales. Sin embargo, es importante aclarar que el Método CRHOCOD no es privativo para este género y preferencia sexual: siéntase libre de corregir el texto con un bolígrafo si la redacción le incomoda.

Vigile al sujeto¹ de su interés afectivo sin entrar en contacto. Mantenga la distancia que le ha hecho sentir seguro hasta el momento. Puede verla desde el automóvil durante la hora de la comida, cuando ella sale con sus amigas y espera en la fila del restaurante de ensaladas cerca de avenida Chapultepec. Pruebe también escaparse de la oficina diez minutos antes de las cinco para verla salir, resguardado bajo la sombra de una jacaranda en flor. No olvide oler o probar su fetiche antes de verla, y dedique unos minutos después de la observación para escribir sobre el sudor que le corre por el costado y le moja la camisa, el apretón de los dedos de los pies que se afianzan más al mocasín y, por supuesto, registre también los argumentos que su cabeza ha estado repitiéndole para mantenerse alejado. Procure escribirlos de manera automática: no censure el lenguaje que hasta el momento ha usado su apéndice superior para vapulearlo a usted o para crear imágenes peyorativas de ella.

Por la noche, relea todo lo que ha escrito, desnúdese y acuéstese de nuevo en posición supina, con su aroma o sabor fetiche cerca. Dedique por lo menos una hora a experimentar el vacío alrededor suyo, comenzando por los lados de su cama y extendiéndose al resto de la habitación. Evite autocomplacerse. En caso de sufrir un acceso de llanto o un ataque de pánico, déjelos fluir. Repita la observación, el registro y la meditación nocturna en las siguientes veinticuatro horas.

PASO 5: Contacto

Lleve a cabo la rutina de observación, pero asegúrese de hacer contacto visual con ella. Vaya comiendo u oliendo su niñez para darse valor, no cuente los segundos que dura el intercambio entre el fondo pálido detrás de las pestañas ajenas y sus propios ojos de perro café. Felicítese a sí mismo y escríbase un elogio si logra sonreír o enunciar alguna expresión en torno al calor primaveral o al tapete que han formado las flores de jacaranda a sus pies. La experiencia corporal del contacto puede ser dolorosa en primera instancia,² exhilarante después de unos minutos y desgarradora al oscurecer. Anticipe la compra de un analgésico para la cefalea del día siguiente, cuyo origen se deberá al hecho de que su cabeza ha comenzado a desprenderse.

2. A cada persona participante de este programa se le ha manifestado de manera distinta; sin embargo, siempre está acompañada por el reencuentro vigoroso del aleteo del colibrí descrito en el paso 2.

PASO 6: Obtenga información

Aproveche los grupos de WhatsApp de la empresa para obtener su número de teléfono. Puede apoyarse también en las redes sociales, si cuenta con alguna. Seguramente deseará volver a espiarla o, incluso, comunicarse con ella si acepta agregarlo. Sin embargo, deberá evitarla durante los siguientes dos días y sólo recrear la experiencia de ella a través del diario que ha llevado. Es imperativo que, al llevar a cabo la meditación, comience a extender el vacío más allá de su cama y del horario habitual, recordandoselo a sí mismo cada vez que le sea posible: sentado en su escritorio durante la rutina laboral, al terminar de cenar y separar la basura en orgánica e inorgánica, cuando pase de largo frente a la jacaranda.

Ésta es la última noche que usará su fetiche. Deshágase de él en cuanto despierte; no es necesario elaborar un ritual para ello. Continúe con su dosis de analgésicos.

PASO 7: Decapítese

Repórtese enfermo y falte al trabajo. Necesitará disponer de todo el día para lijar el extremo más largo de la charola hasta obtener un filo satisfactorio. Añádale peso: puede hacerlo perforándola y atornillando su portafolio cargado con tres kilos de sal. Instale un sistema de polea con la charola pendiente de la viga sobre su cama, amarrada a una armella junto al buró. En caso de no tener viga, regrese a la tienda de proyectos de remodelación para hacerse de un tubo que pueda instalar con taladro, taquetes y chilillos; no olvide tomar la medida de un muro a otro antes de comprar el tubo.

Una vez preparada la polea, anótese el número de teléfono del sujeto con marcador indeleble en el dorso de la mano izquierda³

3. Es necesario recalcar que lo haga en el dorso y no en la palma, ya que los números pueden volverse ilegibles si le sudan las manos.

y coloque su celular, tableta o *laptop* cerca de usted. Desnúdese y acuéstese como lo ha hecho en las últimas noches. Relaje los dedos de los pies y sostenga, con la mano derecha, la cuerda del sistema de polea. Sentirá que el colibrí golpea los barrotes de su costillar. Déjelo salir de forma espontánea. El espacio donde antes se agitaba que-

dará dispuesto para la nada que lo espera en todas las cosas: en el espejo retrovisor, en la mirada compasiva de su madre, en el silencio que ocupa su departamento a la vuelta del trabajo, en la luz de la pantalla. Una vez inmerso en esa nada, debe usted tomar la decisión definitiva de cortarse la cabeza y ejecutarla en cualquiera de las dos modalidades siguientes:

Suelte la cuerda y descanse, abandonándose al filo de la charola.

Anúdela en la armella y marque el número en su mano izquierda.

Después de ejecutar esta última instrucción, en cualquiera de sus variantes, puede dedicarse a peinar las alas que, por sólo unos minutos, adornarán su espalda ✕

Descomposición

Javier Rizzofernández

1.

La mujer dobla en la esquina y camina sobre la avenida Chapultepec. Se detiene en el Starbucks. Sube cuatro escalones y de inmediato reconoce al hombre que la espera: es rubio y delgado. Sostiene una taza de café y está sentado en la mesa del rincón.

Ella, siendo alegre y extrovertida, levanta la mano y la agita para llamar la atención del hombre. Gracias al destino, carece de heridas en su espíritu y vive con total tranquilidad.

Al verla, el hombre le devuelve el saludo. Ella zigzaguea entre las mesas. Le gusta mirarlo: por la forma como viste, por los movimientos de sus hombros y manos a la hora de llevarse el celular a la oreja. Lo ve levantarse y es recibida con un cálido beso. Ella le responde:

—Perdóname, sé que es importante nuestra cita, pero voy al baño y regreso.

Tira de la palanca del excusado, se mira en el espejo para acomodarse el fleco, abre la puerta y sale de nuevo. Repite el zigzaguo entre las mesas, pero esta vez enfrenta un hecho inesperado, cuando descubre que el hombre se ha ido del lugar, también se ha llevado su café y ha dejado una nota que tiembla entre las furiosas manos de la mujer.

2.

La mujer dobla en la esquina y camina sobre la avenida Chapultepec. Se detiene en el Starbucks. Sube cuatro escalones y reconoce rápidamente al

(Oaxaca, 1979). Su publicación más reciente es la novela corta *Volver a casa* (La Zonámbula, 2020).

hombre que la espera: es rubio y delgado. Está sentado en la mesa del final con una taza de café.

Ella se muestra desconfiada antes de levantar la mano y saludarlo. Le ha sido difícil confiar en nuevas citas por internet.

Al verla, el hombre la saluda llamándola por su nombre. Ella zigzaguea entre las mesas. Le extraña que él rápidamente responda el celular y enseguida cuelgue. Mientras avanza insegura, considera la opción de inventar un pretexto, darse la vuelta y salir de la cafetería. Está sorprendida de que el hombre no se parezca en nada al de su fotografía de perfil. Al llegar a la mesa es recibida con un beso. Rápidamente le dice:

—Debo ir al baño. Dame un minuto y vuelvo.

Tira de la palanca, se mira en el espejo, exclama un par de insultos a su reflejo y abre la puerta para salir. Repite el zigzag entre las mesas, pero esta vez ante el inesperado hecho de que el hombre continúa ahí sentado, esperándola en aquella mesa, a la cual decide no acercarse. Sale de nuevo a la calle y toma el primer taxi que pasa.

3.

La mujer dobla en la esquina y camina sobre la avenida Chapultepec. Se detiene en el Starbucks. Sube cuatro escalones y reconoce rápidamente al hombre que la espera. Es un rubio y delgado treintón sentado en la mesa del final, sosteniendo una taza de café.

Para ella, la edad no es una limitación, tratándose de amor.

El hombre levanta su taza cuando ambos cruzan las miradas. La mujer avanza en zigzag entre las mesas. Observa que él se ha llevado el celular a la oreja. Espera que le dé menos importancia al aparato una vez que estén frente a frente. Dicha idea cambia cuando ella llega a la mesa y es recibida con un beso de tono casual, sin interrumpir esa llamada que se alarga.

Indignada le murmura:

—Veo que estás ocupado. Aprovecharé para entrar al baño.

Tira de la palanca. Se retoca las cejas y labios frente al espejo; detecta una arruga nueva en la comisura derecha. Abre la puerta y sale. Pasa insegura entre las mesas. Sorprendida, encuentra al hombre que, como una recurrente costumbre, cruza unas cuantas palabras y sonrisas con una muchacha en sus veintes. La mujer se detiene y desvía sus pasos hacia la puerta de salida. Avanza al estacionamiento, sube a su coche, lo enciende y se aleja del lugar ✦

atekl

cuidaré a Rocamadour.



no veo cosas en

es una forma

gn

as

as

ro en estos meses

me imagino, de

ar

as

na parte de Paí

ay una llave; la

es decir que en realidad no

que la llave existe.

de metáfora.

roc

ir

no

s y

ro

todo el siglo de oro español,

as en la punta de la lengua.

otaba demasiado. Me parece



Disertación sobre los cuerpos celestiales

Araceli Mancilla Zayas

Fue por ahí de 1944. Un hombre llamado Bruno lo llevaba a contemplar el cielo. Sucedió de vez en cuando, en las ocasiones que el hombre regresaba a la casa después de muchos días de andar buscando a los alemanes y japoneses de la guerra. Volvía cansado de indagar si acaso se encontraban en ranchos o haciendas, en la ciudad o en los suburbios, tal vez en las costas. De esa tarea se reponía, es de suponerse, llevándolo al campo, a la tierra de montículos rojos y surcos con magueyes donde habían vivido por centurias sus ancestros.

Mira, le dijo la primera vez, señalando hacia arriba, y vieron las constelaciones: la Osa Mayor, la Osa Menor, la de Orión. En invierno observaron muchas estrellas. Él era un niño de nueve años. Aquellos fulgores lo hacían sentir inmenso. No importaban el frío ni el silencio. Tampoco si el hombre y Él apenas conversaban durante esas incursiones nocturnas. Había una paz llena de pequeños ruidos de insectos, de rumor de camaleones y alguna serpiente, a veces de viento. Los sostenía el abrazo de la noche y la lejanía de los astros. Su padre dormía bajo el gabán de lana luego de tocar la armónica; Él se colocaba a su lado, pero no cerraba los ojos:

¿Alguien vive en las estrellas?
¿Habrán animales en sus terrenos?
¿Por qué brillan?

Y seguía mirando.

(Estado de México, 1964). Su libro más reciente es *El último río* (Ediciones La Maquinucha / IAGO, 2019).

x

Por esa misma época, Charles Simic tenía seis años y vivía en Belgrado, Yugoslavia. Desde ese lugar, donde nació y creció antes de trasladarse a los Estados Unidos, seguramente no imaginaba que un idioma distinto al materno lo haría célebre: el inglés. Había vivido una niñez difícil durante la segunda guerra mundial. Llegó a su nuevo país en 1954 para alcanzar, de la mano de su madre y hermano, al papá, y siendo un inmigrante, con todas las desventajas que tal condición supone, logró estudiar pagando sus estudios con trabajos nocturnos hasta llegar a ser, en la actualidad, profesor emérito de la Universidad de New Hampshire. En 2007 fue nombrado poeta laureado de los Estados Unidos. Antes de eso ya se encaminaba a contar con más de sesenta libros publicados, entre los propios de poesía y ensayo, así como antologías y traducciones del serbio, el croata, el macedonio, el esloveno y el francés. En el año 1992, Simic publicó el libro *Dime Store-Alchemy*, en el cual rinde homenaje al artista neoyorquino Joseph Cornell (1903-1972) quien, como el propio Simic en sus periodos de desempleo, solía frecuentar la Biblioteca Pública de la calle 42, en Manhattan.

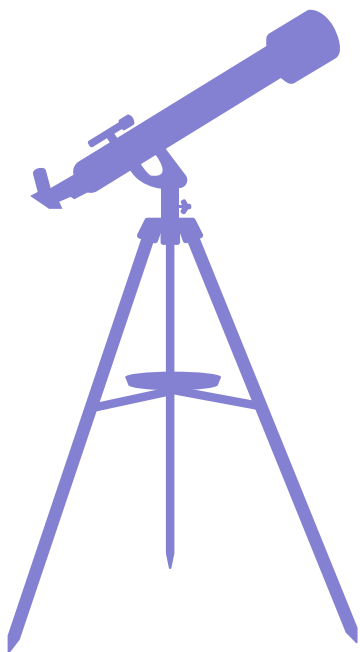
Simic intenta con este libro aproximarse al método de creación de Cornell, autor de una obra reconocida en el mundo del arte por original y enigmática, lograda a partir de la construcción de cajas donde colocaba objetos disímiles, encontrados sobre todo en librerías y tiendas de baratijas. El artista coleccionaba fotografías, grabados, recuerdos de teatro, discos, libros y fotos fijadas de viejas películas. Además de su obra bidimensional, iniciada en los años treinta del siglo XX, consistente en sus famosas cajas *collage* y en películas que armaba con antiguos fotogramas de películas de Hollywood, Cornell dejó una serie de escritos, entre ellos un diario del que el poeta Simic abrevó para confirmar que el arte de Cornell, tal como lo dijo éste, se trata de «ese intento desesperado por dar forma a las obsesiones».

x

Una tarde de 1959 lo llamaron. Debía recoger a un hombre que había sufrido un accidente en la carretera. Cuando llegó al lugar, Bruno se encontraba inconsciente, había vomitado sobre su traje, y ya no des-

pertaría. Le dijeron que se había cruzado al otro lado de la vía porque estaba ebrio, pero Bruno no probaba una copa. Al momento del suceso iba en su Ford 57 camino a la ciudad del altiplano donde vivía una mujer con la que, según se supo después, iniciaba una relación amorosa. En los bolsillos de su camisa se encontró un par de boletos de avión con destino a Cuba. Nadie sabía de ese viaje.

Al no llegar ninguna ambulancia a recogerlo, optó por llevarse a Bruno en su carro destartalado hasta su casa. Atravesó de noche un tramo de bosque; había luna llena. A su lado, Bruno parecía dormir, pero su rostro se azulaba. Al llegar ya los esperaba el médico de la familia. Lo instalaron en la recámara y a los pocos minutos se presentó un compañero de trabajo. El policía investigador habló durante un buen rato con el médico. Bruno murió a las pocas horas, con el rostro azulado por completo. El dictamen forense, sin autopsia de por medio, estableció un infarto al miocardio. Las cenizas fueron entregadas días después. Durante el velorio, una mujer desconocida se le había acercado con el grupo que daba el pésame, le entregó un sobre y se fue sin decir más. Adentro, en un fragmento de papel, la letra de su padre era clara. Decía, antes de la firma con su nombre: «Por eso, querida, no debe asustarnos la muerte. Cuando sientas miedo, sal y mira la noche, verás que somos polvo de infinito».





Durante mucho tiempo Charles Simic quiso entender la obra de Cornell, aproximarse a su método, y poco a poco llegó a la conclusión de que era un artista a quien valía la pena imitar. Como resultado, el libro que escribió acerca de su obra se compone de textos cortos y fragmentarios a la manera de los materiales con los que trabajó Cornell. Conociendo sus inclinaciones, intentó seguir el tono de sus poetas preferidos: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Gérard de Nerval, Guillaume Apollinaire. Tal deseo se expresa en pequeños ensayos donde Simic especula sobre la manera en que Cornell construyó sus obras; se traduce en poemas en prosa que iluminan el sentido de su manera de ver y sentir, se recoge en escuetas y bien escogidas citas de su diario. En ellas se puede ver a Cornell pasear por la ciudad de Nueva York, admirando lo que sucede en su entorno, entusiasmado por sus hallazgos y por las revelaciones aparecidas en los lugares más insólitos de la ciudad.

A Simic el quehacer de Cornell lo seduce por su capacidad de convocar a la poesía de la imaginación, de «construir un vehículo para el ensueño». En su trabajo, dominado por el azar, pero contemplativo, observa la libertad que el modernismo dio al arte y a la literatura para que las personas pudieran inventar mundos a partir del existente. Simic reconoce la apertura que significó valorar las experiencias cotidianas de la vida, la unión de estilos y la abolición de las «jerarquías de belleza» en lo creativo. No en balde considera al *collage*, la técnica practicada por Cornell, como «la innovación más importante del arte de este siglo». En las varias referencias que hace al juguete y al juego dentro de la obra de Cornell, subyace la idea de que algo sagrado ocurre cuando se les convoca. Algo que tiene que ver con la niñez, la memoria y la capacidad de renombrar las cosas.



Aquella mañana de 2015, cerca de cumplir ochenta años, a Él le llegó un mensaje por vía electrónica en el que lo saludaban desde Queens, Nueva York. El hombre que le escribía, llamado Bruno, había conse-

guido por fin dar con su identidad al hurgar entre los papeles y cartas de su madre, recientemente fallecida. Ella no había querido revelársela antes, pero resultaba que Bruno y Él eran hermanos. Desde joven Bruno supo que tenía un hermano mexicano. Durante toda la vida su madre había trabajado como agente de su país y el servicio la obligó a dejar atrás los nexos que hiciera en distintos lugares. A partir del nacimiento de Bruno, sin embargo, no se movió más y vivieron en adelante en Estados Unidos. Ahora a Bruno le gustaría encontrarse con Él, alguna vez, de ser posible. Por lo pronto, le pedía una dirección postal para enviarle un obsequio. Él se la dio y, al abrir el paquete enviado, encontró una caja de madera que contenía una estrella de cristal y esferas del mismo material en su interior, de distintos tamaños y colores. La tapa también era de cristal. En una postal que acompañaba el objeto estaba escrito: «Hermano, nuestro padre acostumbraba mirar el cielo, como sabes. Yo admiro a un artista que tuvo su casa por aquí, cerca de donde vivo. Hacía cajas como la que podrás ver al reverso. Ésa la hizo en el año en que nací. La estrella la armé para ti».

«Cassiopeia 1, 1960, Joseph Cornell», se leía al margen de la imagen en la postal.



Él encontró en 2016, en una librería de viejo de la calle de Donceles, en la Ciudad de México, el libro traducido al español como *Alquimia de tendajón* (UNAM, 1996, traducción de Elisa Ramírez Castañeda), de Charles Simic. Ese verano, después de haberlo planeado bien, finalmente se vería con Bruno y no se guardaría de manifestar su acuerdo con las palabras del poeta:

Los cuerpos celestiales son las pompas de jabón. Flotan en la empírea, acunando al soñador. La burbuja efímera se eleva al frío invernal y el silencio del cielo. Es el alma del mundo elevándose. Las cosmogonías son burbujas de jabón. El padre de nuestra soledad es un niño. La burbuja no halla reposo. Tras reventar, no queda nada ✕

Qué (no) es el arte con máquina de escribir

Diego Espíritu

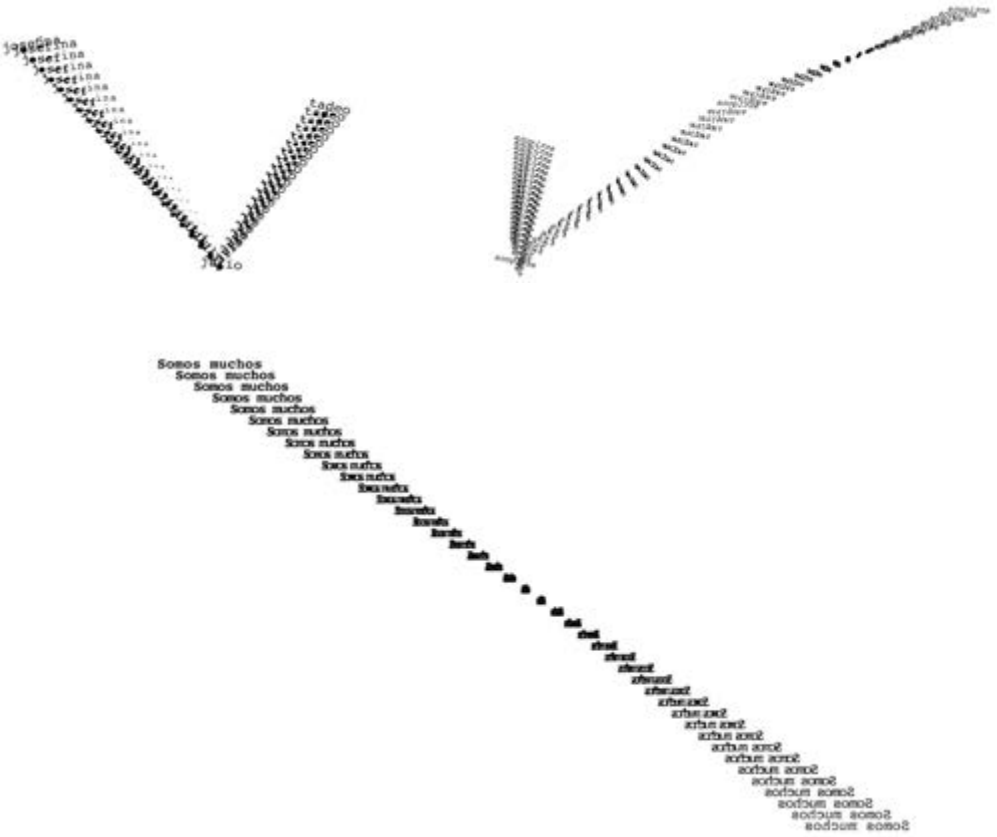


el arte con máquina de escribir no es un texto-textil sin
[forma:
construye, teje & traza: el arte con máquina de escribir
es aquello que puntea sobre la hoja:
el contorno, la silueta, pero también la sustancia;
imbricación semántico-formal entre sentido y sonido:



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

usa formalmente como pretexto esta materialidad, es accidente que se actualiza según la sustancia según aquello desde donde se pregunta; bien puede constituir una partitura para su re-interpretación material:
[como sonido, como diseño, como arquitectura



■ ■ ■ ■
Steffi Kiesler [Pietro Sagal], Hendrik Nicolaas Werkman,
Bob Cobbing, Franciszka y Stefan Themerson,
Dom Sylvester Houédard, Henri Chopin, Hansjörg Mayer,
Carl Fredrik Reuterswärd y Marianne Holm Hansen son

[derroteros
—no todos— a partir de los cuales se traza un lenguaje:

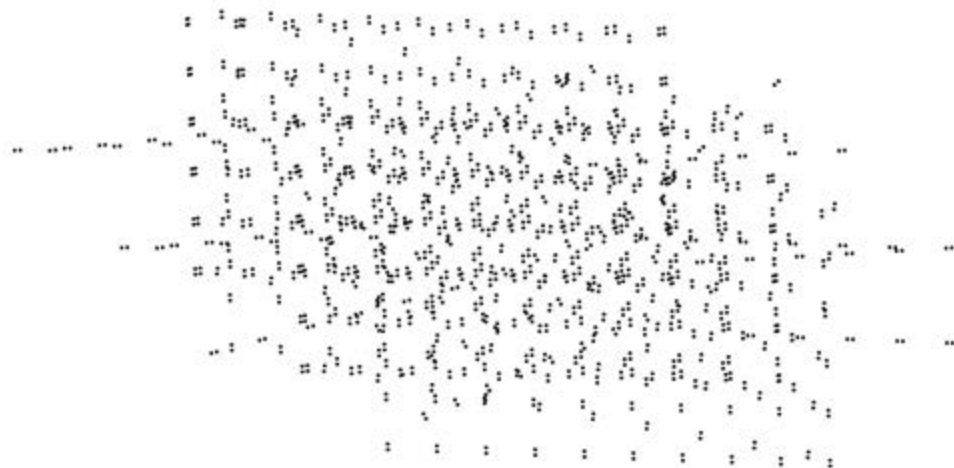
typo-plastic, tiksels, typestracts, typoems, dactylopoems;
la nomenclatura según cada exploración espacio-textual,
la intención: dinamitar el espacio desde *un lenguaje*



el arte con máquina de escribir no es sólo
la actualidad del arte con máquinas de escribir
esto es, no es sólo aquello que concreta –la pieza en sí–,
sino toda la potencia que de ahí se puede desplegar:
sonido, proyección, pregunta, cartografía, partitura



a diferencia de otras construcciones poético-visuales
el arte con máquina de escribir
tiene un asidero asémico particular:
una porosidad muy propia que permite fugas sutiles de
sentido
el desdecir como borradura pocas veces es tan tangible,
el vacío no es vacío como tal, es tan sólo otro elemento
donde el carácter es un satélite que gravita



LA POROSIDAD



bastión asémico, aquí el no-lugar del espacio en blanco
 teje a la vez una suerte de porosidad por donde merma y
 [mana
 el sentido: decir, en ese sentido, es sencillo,
 pero construir desde el no-decir un sentido
 es propio del aspecto asémico del concretismo
 y el arte con máquina de escribir apunta, por ejemplo,
 hacia la ausencia sin nombrarle
 y hace del silencio un itinerario,
 [sin que sea doloroso



el arte con máquina de escribir no es
 la transcripción figurativa de un rostro;
 no es tampoco la traslación realista de un paisaje
 (aunque no menos complejo en su técnica);
 un elemento fundamental del arte con máquina de escribir
 es el desprever a la máquina -en este caso de escribir-
 de su aspecto comunicativo más tradicional,
 comunicar de forma distinta
 aquello que un registro mimético más estricto
 [podría calcar



el arte con máquina de escribir
 no es la concreción de composiciones
 resueltas desde la técnica en función
 de algún particular concepto
 es pregunta en tanto cartografía
 es mapa textil o partitura que apuntala
 es el no-espacio con mismo peso ontológico-epistémico
 que el carácter con el que dialécticamente dialoga



el no-espacio es el lugar propicio del arte con máquina de escribir



el arte con máquina de escribir no es tan sólo la resolución técnica de los problemas análogos que le impone la máquina de escribir al ser abordada como dispositivo sujeto a la imaginación plástica y pictórica



el arte con máquina de escribir es más que la máquina de escribir



Las piezas aquí presentadas son propias, inspiradas en *Antígona González*, de la poeta Sara Uribe; son bocetos digitales para una futura re-escritura en máquina de escribir.

Los leones de bronce

Gabriel Rodríguez Liceaga

¿Han notado que cuando el circo llega a la ciudad hay más letreros de perros extraviados en los árboles y corchos del rumbo? Bueno, con algo hay que alimentar al león.

Braulio es el encargado de conseguir tales festines. Monstruosidad de la que no está nada orgulloso. Por lo mismo intenta que se trate de perros callejeros sin nombre ni dueños que los extrañen. No siempre se puede, pero es verdad que lo intenta. Luego esos pobrecitos animales están tan famélicos como él y terminan siendo más un tentempié que un banquete. Además, le es harto complicado atraerlos hasta la carpa porque son mañosos y ya se la saben. La mejor arma que posee un animal en contra del ser humano es su desconfianza. ¡Qué envidia!, piensa Braulio, que en más de una ocasión ha tenido que responder a una vejación sonriendo como imbécil.

Todas las noches va a la cama aterrado porque sabe que habrá una ocasión en que, al centro de la pesadilla, se verá perseguido por todos los canes que ha sacrificado, le ladrarán y quién sabe si alcance a treparse a un árbol. Se despierta sudado, con la sensación de fauces lastimándole brazos y piernas. *Pues si no te gusta, aliméntalos con tu ración de comida*, le dijo su patrón cuando fue a quejarse. Su cinismo y tirria contrastaban con el brillante traje de constelaciones estelares que usa en las funciones. Pura entelequia bonita. Caramba, la vida de un segundo asistente de mago no es sencilla. Los acróbatas hacen virguerías en el aire y sus sombras en el suelo se transforman en muérganos humanos de inesperada belleza. Los payasos hacen reír a los chamacos en las gradas, la consecuencia de su trabajo es inmediata. Todo cam-

(Ciudad de México, 1980). Una de sus publicaciones más recientes es la novela *La felicidad de los perros del terremoto* (Penguin Random House, 2020).

bia cuando un payaso finge que se tropieza con una banana o golpea a otro con un martillote. El tragaespadas ¡come espadas! Y la mujer barbuda tiene el rostro tapiado de vello facial, le cierra la barba de candado envidiablemente. Sin problemas conseguirá chamba haciendo comerciales de rastrillos cuando el circo desaparezca, medita Braulio desde allá abajo. Pero, y ése es el punto, el segundo asistente del mago no hace magia, no es especialmente gracioso, no tiene una dieta balanceada a base de cosas fantásticas como floretes o fuego y, en su caso particular, es burdamente lampiño. Otro gallo cantarí si por lo menos fuera una mujer con generosas curvas y se enfundara en unas medias de red y guantes negros hasta los codos. Pero no. Ni eso.

El circo está en bancarota. Intentaron volverse un espectáculo sobre hielo, pero los enanos luego luego se agriparon y contagiaron a todos. Esto no es broma. Es un auténtico inconveniente estornudar cuando estás a la mitad de la cuerda floja o haciendo malabares con pelotas en llamas. Las sofisticadas casas de los sustos financiadas por marcas de cerveza y parques de diversiones dejan a los circos clásicos todo octubre y noviembre sin ingresos. Y la nueva ley de espectáculos sin animales no sólo les estropeó la mitad de las atracciones, de plano amenaza con hacerlos desaparecer. Los sueldos de tan estrafalaria nómina los pagan desde hace unos meses los animales amaestrados que el dueño le vende a su primo narcotraficante. Víboras, tigres y hasta macacos. Lloraron cuando se llevaron al oso bailarín. Sólo queda el león. Todos ven en ese rey de la selva un jugoso finiquito. Por eso es prioridad mantenerlo vigoroso y pulcro. Diario le limpia Braulio la jaula, le habla bonito, lo persigna a la distancia y se asegura de que las cadenas no le estén sacando ámpulas. Vela su sueño. Le lleva sus cenas lanudas previamente duchadas para que no le pasen una pulga o infección en la piel. Hay mucho perro sarnoso en las calles.

Y Braulio que aceptó este empleo porque imaginaba que iba a conocer el mundo. Desde chiquito quería ser ayudante de mago. Pensaba tontamente que cuando el mago te desaparecía detrás de una cortina despertabas en sitios paradisíacos. En la costa de Acapulco o en playa Guayabitos. ¡O en el Mar de la Tranquilidad, en la Luna! O ya de perdida en Tecolutla, que es el cacho de océano Atlántico más cercano a la Ciudad de México. Pero no. Cada noche es lo mismo. Enclaustrado en un hueco adentro de la supuesta Caja Maravillosa, escucha los escasos aplausos del respetable a lo lejos, aunque más bien los tiene

enfrente. Menos mal que no le dan miedo los lugares encerrados. Siente cómo el jefe le da vueltas a la caja para que los espectadores vean que no hay trampa. Esos meneos le hacen pensar que, de reencarnar en un pez, se acostumbraría rápido a la pecera del restorán japonés que le toque por hogar. Luego escucha un filo dentado aserruchando encima de su cabeza, dividiendo la caja en dos. Sus pies desnudos están al descubierto. Braulio está en una suerte de posición fetal en la que el producto saldría muerto de la panza de su madre. En el truco de la Caja Maravillosa, a Braulio le toca interpretar a las alegonas piernas de la primera ayudante. Ella sí, con generosas curvas y medias de red y guantes hasta el codo y un penacho lleno de brillitos. Ella sí da la cara al público que, emocionado, la adora cuando, vuelta a armar en una sola pieza, saluda y manda besos.

Ahí, entre esa reducida gavilla de mozuelos asombrados, debió de estar en la función de anoche el chamaco ese de los ojos verdes. Se presentó al finalizar la función y dijo que venía a ver al mago. A Braulio se le hizo fácil decirle que él era el verdadero hechicero. Que el del traje de luces y sombrero de copa era sólo una marioneta que usaba para proteger su identidad. El niño lo analizó con su mirada de alhaja y le indicó que necesitaba un favor muy importante, que estaba dispuesto a pagar con lo que fuera, menos con dinero. Y como Braulio está harto de salir a buscar y cazar perros de la calle...

Esta noche, tras bambalinas, Braulio abandona tan incómoda posición en su mitad de Caja Maravillosa. Al espectáculo aún le quedan veinte minutos. Se truena el cuello girándolo. Camina con ambos brazos entumecidos entre un grupo de mimos que gesticulan calentando el rostro. Esquiva un par de patadas y coscorrones. Llega hasta su pequeño *bungalow* para abrigarse y despintarse las uñas del barniz que tocó esa noche, un color dorado que a la luz parece azulito. Bello, incluso. Hace frío. El olor de la acetona se mete a su estómago provocándole náuseas. Enciende un cigarro que está tan contorsionado como él estaba hace rato. Al lado del lote baldío en que se establece la caravana hay una cancha de fútbol. A veces por esa barda salen volando balones. Se le va la tardenoche viendo el muro, esperanzado de que un disparo desafortunado le entregue un balón o, por qué no, un zapato con tachones. Escucha el sonido de las botas golpeando el esférico, los gritos y mentadas de los espectadores, el silbato del *referee*, las indicaciones del entrenador. Supone que quien lo observe a lo lejos sólo re-

conocerá una fresita encendida que sube y baja entre nubes de humo. Un repentino ladrido diminuto le quita lo atarantado. Se incorpora y ve acercarse una silueta. Alguien avanza entre el concierto de grillos y hurras. Tiene el cabello castaño y muy despeinado. Eléctrico, es la palabra. Cuando aquella figura sale de entre las sombras, Braulio ve que es una niña y que tiene dos ojos briosos incrustados al centro de su cara.

—Ah, chinga, ¿no eras niño ayer? —le pregunta al mismo tiempo que se pone de pie, impulsado por invisibles resortes.

La niña tiene la misma estatura que él. Sus sombras se alargan descomunalmente en el suelo.

—Era mi hermano Esteban —le responde—. Somos gemelos. Él es más grande que yo por dos minutos. ¿Me das una fumada?

Así como Braulio puede identificar de qué marca es cada uno de los autos que avanzan veloces por la avenida, hay gente capaz de reconocer la raza de un perro en un pestañeo. En eso él es declaradamente un ignorante y de un tiempo para acá básicamente los divide en: cena, merienda o refrigerio. La niña trae entre brazos a un perro chiquito, blanco y feo que pela los dientes mientras refunfuña. A grandes rasgos: un pomposo canapé.

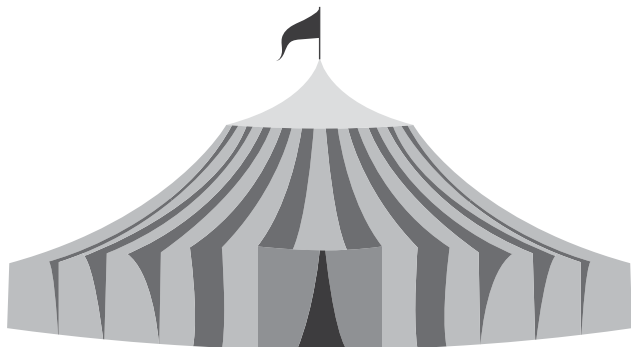
—No recuerdo si le dije o no a tu carnal que tenía que ser un perro de la calle. Sin dueño.

—Éste tiene. Pero es una ruquita de ahí de la vecindad. No va a extrañarlo, tiene otros treinta idénticos y ya está ciega.

—Pero eso no es en lo que quedé con tu carnal.

—¿Vas a hacer tacos con él o para qué lo quieres?

—Eh. No. Es para un truco de magia. Voy a... voy a mandarlo a la Luna. Te dijo tu hermano que soy mago, ¿no? Tráiganme todos los que puedan. Pero que sean perros sin nombre, mascotas de nadie, animales callejeros...



—¿Esteban te dijo lo que necesitamos que hagas para nosotros? ¿Dónde tienes la caja? ¿Puedo verla?

—La están lavando ahora mismo. Traigan más perros mañana y vamos viendo. ¡Quiero hacer de la Luna una alegre perrera!

—El fin de semana es la fiesta de la iglesia. Los peregrinos dejan un chorro de perros abandonados. ¿Los prefieres vivos o muertos? Es más fácil transportarlos con vida, pero si prefieres... —y no completa la frase porque le da otra chupada larga y exagerada al cigarro. Con resuelta habilidad se lo devuelve ofreciéndole el lado del filtro.

No sabe Braulio qué responder. Ella jala del cuello a la mascota haciéndola chillar, luego le sopla el humo en la cara. El animal se retuerce queriendo librarse. En medio de tal agonía se lo entrega con la naturalidad y malicia con que se da la hora a un desconocido, o más bien: con que se da la hora mal a un desconocido. No se queda a escuchar si Braulio tiene algo más que agregar, se va sin despedirse. Camina lentamente de regreso a la nada de la que salió. Marcha como enojada y con ambos puños cerrados. Braulio prepara una cubeta para duchar al animal. Él se deja asear. Su lengua se siente arrugada y rasposa, como una lija. Le acaricia el lomo, todo lleno de verrugas y tumorcillos.

A la tarde noche siguiente aparece Esteban puntual. Infinitamente más vivaracho que su equivalente en mujer. Sus ojos traviosos, como aretes, buscan el paradero de la Caja Maravillosa. Trae, atados a varias correas, a dos perros idénticos al de ayer. Chiquitos y mugrosos, con surcos café alrededor de los ojos de canica vieja. Sosegados y hasta alegres. Da la impresión de que ambos vomitaron ya sus dientes.

—Oye, no manches, le dije claramente a tu hermana que tenían que ser perros sin dueño.

—No hay problema. Mamá dice que la anciana cegatona no pasa de este mes. Oiga, señor mago, ¿le puedo preguntar algo?

—¡Tú mamá sabe de nuestro trato!

—No. Para nada. ¿Puedo preguntarle algo?

—El cielo de los perros existe. No te preocupes.

—No. Es otra cosa.

—Dime.

—¿Qué se siente ser mago? ¿Qué se siente haber llegado tan lejos hasta donde usted ha llegado?

En ese momento en la cancha de al lado anotan un gol. Se escucha una ligera celebración al respecto. No responde Braulio a la

pregunta. Eso tienen en común los dos hermanos, cuestionan cosas pero la respuesta les tiene sin cuidado.

Juegan un rato con los tres perritos. Les arrojan un muñeco de trapo y ellos compiten por traerlo de vuelta. Braulio se entera de que la hermana se llama Frida. Dejan a los perros atados al *bungalow* y van a dar un rol por el circo. Comen algodones de azúcar que les dejan la saliva repleta de escupitajos sonrosados, espían a la mujer del hombre que arroja navajas desde atrás de una ventana, intercambian chistes colorados. Braulio le muestra su colección de cocacolas miniatura de alrededor del mundo. Hace como que sabe leer en japonés o en alemán o en vietnamita y le traduce los ingredientes del brebaje. Apenas dan las ocho, Esteban se tiene que ir. Braulio le regala una botella cantonesa que tiene repetida. Esa noche se le olvida despintarse las uñas de los pies. El barniz es anaranjado tirándole a lila.

Frida aparece al día siguiente en uniforme escolar. Tiene las rodillas llenas de cicatrices y moretones en los brazos, rasguños en la cara. Arroja una negra bolsa de las que se usan para la basura a los pies del supuesto dueño de la Caja Maravillosa.

—A uno vas a tener que quitarle el estúpido suéter que le pusieron sus dueños —le dice.

—Oye, espérate. Dije claramente que sólo perros de la calle.

—La gente que viste a sus perros de Batman no merece tener mascotas. ¿Cuántos más necesitas para cumplir con lo que te pedimos? Obviamente no me como lo de la Luna.

—Denme un par de días. No es tan fácil como ustedes creen. Tiene que ser en el momento propicio.

—No hables en plural. Estoy yo aquí. No mi hermano y yo. Estoy yo aquí.

—¿Por qué nunca vienen los dos juntos?

—Alguien se tiene que quedar a cuidar a mamá. Por eso necesito que me des una fecha, para venir los dos ese día.

—Yo les aviso.

—Me parece una estupidez ponerles suéter o ropa a los perros. Para eso tienen su pelambre.

—Bueno, pero ya es diciembre y hace más aire. Los pone felices estar calentitos.

—Los perros no tienen más frío en diciembre. Tienen su pelo. El suéter que la madre naturaleza les dio. Los animales son eso: anima-

les. No tienen sentimientos similares a los tuyos o los míos. No están tristes ni felices.

—Bueno, Frida, pero tú no decides cuándo los perros tienen o no frío.

—De hecho, sí. Yo decido cuándo los perritos tienen frío.

Y al día siguiente va Esteban. Y el día después de ése va su hermana. La dinámica continúa por dos semanas. Esteban lleva los perros chiquitines y mansos, todos mascotas de la moribunda ciega. Frida, perros de diferentes tamaños y gentilicios. Quién sabe de dónde los saca.

A ninguno de los dos le comenta Braulio que, apenas pase Navidad, el circo se largará de la ciudad rumbo a Hidalgo y sus pueblos de mineros. Mima y juega con los perros que trae Esteban. Antes de colocarlos en la jaula, perfectamente limpios, duerme un rato abrazado a ellos. A los que proporciona Frida tiene que quitarles la cinta canela o las agujetas de zapato con que los amordaza, para que el león no se empache o atragante. En la caca seca del felino encuentra collares con cándidos nombres de animalitos y los datos de contacto de sus dueños. La gente les pone motes de humano a sus mascotas, perros ya difuntos cuya fotografía se encuentra en fotocopias pegadas por toda la colonia. Nunca hay recompensa.

El día de Navidad no acude ninguno de los gemelos. El circo no abre. En la fiesta Braulio bebe aguardiente hasta ver doble. Evoca los ojos de Frida y Esteban como si habitaran una misma cara. Sus ojos, par de centenarios girando eternamente en el aire sin decidirse por la cara o la cruz. Ya ebrio es el hazmerreír de la comparsa. El mago, disfrazado de Papá Noel, lo golpea y todos ríen desde allá arriba. Lo meten a la parte de la Caja Maravillosa que no le corresponde durante el truco. Asoma su pequeña cabeza rapada. Patean el cajón y dicen que lo dejarán ahí el resto de su vida. Lo fuerzan a beber más y más alcohol, tapándole la nariz mientras lo traga. Se ponen a bailar y se les olvida que está ahí. Apenas la peda se pone profunda, huye a sus aposentos.

A la siguiente tarde es Esteban el que llega. Trae un perrazo que a leguas se ve que es fino. Braulio está rasurándose las piernas.

—Éste no me sirve —le grita—, llévatelo. Seguramente hasta tiene *chip* y lo están rastreando. Devuélvelo de donde lo tomaste, diablo. ¡Quieres que venga la policía o qué!

Esteban se acerca y el segundo aprendiz de mago le arroja un cigarro encendido, una piedra que estaba en el suelo, y el agua con espuma acumulada en un cubo. Le apena que lo vea crudo, oliendo feo, con la mitad del rostro hinchada. Aun así, Esteban insiste en aproximarse. Deja algo en el piso y se aleja corriendo. Se trata de un dibujo. Braulio rodeado de perros en la superficie de la Luna. En la ilustración a crayolas Braulio trae puesto el uniforme lleno de constelaciones y posee un balón de fut. En el dibujo no es tan chaparro ni tan enjuto ni tan contrahecho. A la distancia se ve el planeta Tierra. Arruga el dibujo dentro de su puño tembloroso.

Frida aparece más tarde esa noche, trae en la mano un martillo.

—¿Qué le hiciste a mi hermano? —grita sin permitir que el otro responda, fiel a su costumbre.

Arroja una de sus malditas bolsas negras de plástico. Braulio cae de nalgas sobre su hamaca, que gira y lo proyecta en el suelo terregoso. La niña coloca al perro fino entre las piernas del asistente de magia. El animal ya está muerto, su lengua parece una lengüeta de zapato. Frida lo golpea en el cráneo con la parte viperina del mazo. Suena como cuando pisas una cucaracha. Suena como cuando quiebras en dos un lápiz de madera, suena como cuando en el mercado aplastan las pechugas, luego suena el metal contra el suelo. Braulio termina completamente salpicado de sangre. Inmóvil, con jaqueca y miedo.

—Mañana voy a regresar con mi hermano y vas a cumplir con tu parte del trato. ¿Oíste?

Afirma con la cabeza. Aún tiene el dibujo encerrado en su mano. Siente que sus ojos llegan hasta su nuca. Gente del circo se acerca para ver qué sucedió. Los despide malhumorado. Ríen. Un payaso con barba de maquillaje negro aprovecha para robarse su rastrillo.

Esa noche no hay partido en el campo de al lado. Braulio sueña que camina por un parque soleado con arbustos en forma de animales enormes. Viene pateando insistentemente una lata de refresco vacía. Ya lleva con ella un largo tramo. Los árboles estrenan verdura y entre el *collage* de sus hojas amarillentas pasan los rayos de sol. De pronto escucha a lo lejos un grupo de personas que corren hacia él. Instintivamente huye. Todo se vuelve blanco y negro. Quieren matarlo. Es una turba enardecida conformada por jóvenes, señores, niños, madres y sus hijas, integrantes de familias vestidos para desayunar en sábado o

ir al centro comercial. Todos traen en las manos diferentes correas de perro. Destaca en medio de la muchedumbre una anciana con los ojos blancos y vacíos detrás de unas gafas oscuras. Braulio corre a una velocidad distinta que el diverso gentío. Más rauda. Trata de subir a un árbol. Arriba, en la copa, está la Caja Maravillosa pendiendo. Truenan las ramas, venciéndose. Despierta asustado, empapado en sudor caliente. Escucha los sonidos sexuales que salen del coche de la contorsionista. Para tranquilizarse se viste y va a caminar.

Mañana, cuando Frida aparezca con su hermano, se encontrará un campo yermo y la basura que deja el circo a su paso. A las primeras horas del día empezarán a desmontar la carpa. Se van por fin de esta ciudad cruel y brutal. Respira hasta calmarse. Enfrente de la jaula del león, Braulio recuerda lo que Frida y Esteban quieren que haga para ellos.

El rey de la selva pernocta ignorando los clanes de moscas que usan su melena de cubil. Su cuerpo se infla y desinfla imperceptiblemente, resopla quizá imaginando mejores jaulas. Aun dormido es fácil imaginar su gruñido lleno de poder. Se le eriza la piel de los brazos a Braulio. La jaula huele a mil gatos. En reposo, la cola del felino es marioneta rota, caricaturescamente cerdosa en la punta. Mueve el hocico como si se limpiara con un mondadientes invisible. Vestido de sombras, el león abre los ojos sólo para volverlos a cerrar. Está saciado. Y eso que comió perro previamente machacado.

Lo que los niños querían es que los metiera en la Caja Milagrosa, los partiera a la mitad y les intercambiara de la cintura para abajo. Querían que mágicamente le pusiera a uno el sexo del otro ■

monedas rituales, fósiles mágicos, estrellas de mar, pescados secos, fotografías de concubinas reales, ofrendas de cazadores, enormes escarabajos embalsamados que hacían temblar de asustada de las **infaltables señoras**.

En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo **de género rojo**. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los rachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir si no encuentra esa prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento. Sé lo que es eso porque también **obedezco** a esas señales, también hay algo que me toca encontrar trapo rojo. Desde la infancia a mí se me cae algo al suelo tengo que levantarlo, sea lo que sea, pero no lo hago va a ocurrir una desgracia, no sé si a quien amo y cuyo nombre empieza con L. Lo peor es que nada puede contenerme en el suelo, ni tampoco vale que lo levante una mujer que sería igual. He pasado por esto muchas veces, cuando me precipito a juntar un lápiz o un trocito de papel que se me han ido de la mano, como la noche que me cayó un terrón de azúcar en el restaurante de la rue Scribe, un restaurante bacan con montones de gerentes, putas de zorros, ratones y matrimonios bien organizados. Estábamos con Ronald y Renne, y a mí se me cayó un terrón de azúcar que iba a parar a un plato de una mesa bastante lejos de la nuestra, pero como me llamó la atención fue la forma en que el terrón se había alejado, porque en general los terrones de azúcar se plantan apenas tocan el suelo por **razones paralelepipedas evidentes**. Pero éste se conducía como si fuera una bola de natalina, lo cual aumentó mi aprensión, y llegué a creer que realmente me lo habían arrancado de la mano. Ronald, que me estaba mirando, miró hacia donde había ido a parar el terrón y se empezó a reír. Eso me dio todavía más miedo, mezclado con rabia. Un mozo se acercó pensando que se me había caído algo precioso, una Párker o una dentadura postiza, y en realidad lo único que hacía era molestarme, entonces sin pedir permiso me tiré al suelo y empecé a buscar el terrón entre los

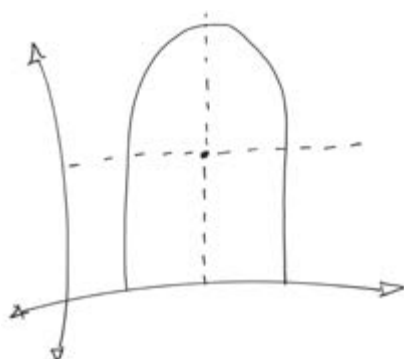


Desayuno

Carlos Vicente Castro

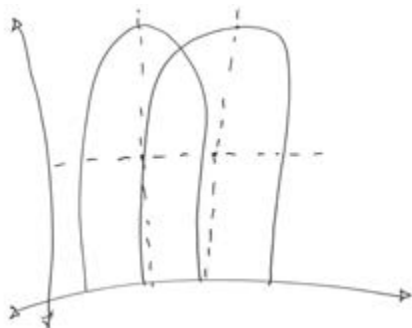
a Ángel y Lucía

Empezaba a impacientarse. Su amigo exmecánico avisó por Facebook que venía retrasado. El hambre le caló en las tripas. Pensó en pedir el desayuno cuanto antes, pero esto desfazaría, se le ocurrió, la charla pendiente. No era lo mismo recibir los platos al mismo tiempo y contar las anécdotas pendientes en el gremio que estar satisfecho cuando el otro padecía el ansia de comer. Se le ocurrió entonces que la charla, si ambos coincidían en ritmo, digamos, narrativo y emocional, podría representarse así:



De otro modo, si se atrevía a comer los chilaquiles crujientes que tanto deseaba en estos momentos, la charla perdería en sintonía, el eje focal se desfazaría y sería éste el resultado:

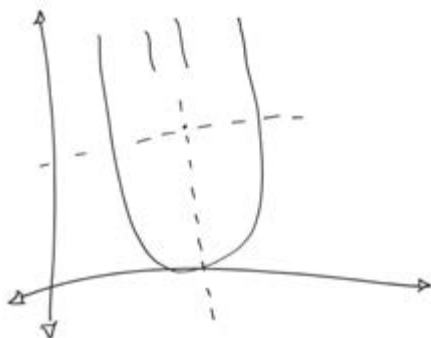
(Zapopan, 1975). Recientemente publicó *Zapping* (El Viaje, 2022).



Esperó. El exmecánico escribió que vendría también su hija menor. Una chica de quince años adelantada a las de su edad: había leído y releído a Simone de Beauvoir. Pensó que él por años la había dejado pendiente. De hecho, leyó un par de libros sobre feminismo en la universidad y luego se dedicó a trabajar en un diario de noche y a sortear las intrigas que todo medio público trae consigo en lo privado.

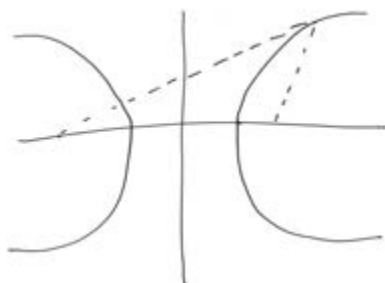
El exmecánico acababa de ganar la lotería. Parecía que desde ahora llevaría una vida holgada, así que se sentía en el deber de advertirle sobre los riesgos de evitar la codicia a toda costa. Más valía puerquito lleno y sonante.

En otros tiempos sólo le invitaría a beber en Los Molachos, una cantina con un piano desvencijado que los contertulios solían desafinar. Allí brindarían por la buena suerte. Aunque su amigo pasara de los cincuenta, nunca era demasiado tarde para recibir a la veleidosa Fortuna. En las *selfies* se le veía contento. O así se lo imaginaba, con esa aura que rodea a los ganadores. Le causaba gracia el berrinche de una señora, de esas políticas prepotentes, adineradas y con pésimo gusto para vestir, ofendida en Twitter porque recibiera el premio mayor un exmecánico adorador de Motörhead con el único boleto que había comprado en la vida. Alegaba fraude. El exmecánico se lo tomaba a chiste. Quizá llegaría al café con una sonrisa hiperbólica:

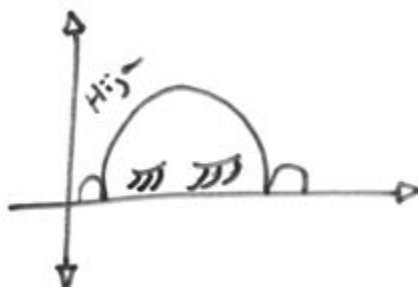


En esta cavilación de cuaderno perdía el tiempo cuando aparecieron el amigo exmecánico y su hija afuera del Terrible Juan, haciendo fila para aplicarse alcohol y que les tomaran la temperatura. Una nueva ola de prohibiciones cercaba otra vez las actividades en la ciudad, por ello se habían reunido un sábado temprano. Las autoridades cazaban incautos a partir de las siete de la tarde.

Hace algunos años, su amigo exmecánico era más bien un piloto en la banca. Ampliamente reconocido en el medio como uno de los mejores para intervenir autos de carreras, anhelaba ser el conductor de sus obras. Gracias a su afinado oído, los autos más burros terminaban acelerando en la pista como Boeings arrebatados y ruidosos. Hasta que en una ocasión se decidió a portar el emblema del equipo, a sus espaldas, y ganó su primera carrera con un Lamborghini Miura modificado por él mismo. El mecánico abandonó las llaves y las tuercas a favor del *glamour* y las fiestas con simpáticas edecanes. Su contradictoria personalidad encontró solución:



El boleto ganador de la lotería le había caído de perlas. Pensaba, en un futuro no muy lejano, comprarse un Mustang y hacerle los ajustes que tanta fama le habían dado como mecánico. En un arrebato existencial abandonó su casa y lo ahí contenido. Siguió en contacto con sus hijas, que vivían en el extranjero. La más pequeña, que nos acompañaba en la mesa revisando su Instagram, estaba de visita en la ciudad.



El ahora piloto de carreras contó que había vagado de casa en casa de otros amigos. En realidad todavía no recibía el monto del premio y seguía pagando la hipoteca de su hogar abandonado al garete. Decidió hospedarse con un amigo tan distraído que, pensó, olvidaría que un extraño dormía en su sala.

Adoraba su cobija-parábola recostado en el sillón de la sala:



Eso no era lo más extraño que le había sucedido. El recién piloto comenzó a explorar la colonia. El departamento estaba rodeado de locales comerciales. En particular llamó su atención una funeraria. Su anfitrión y él miraban por la ventana cómo se alzaba la pintarrajeada cortina de hierro para dar paso a un ataúd y a otro, en periodos esporádicos.

Su anfitrión también tenía interés en averiguar qué se estaba cocinando local adentro. Al otro lado había una pizzería, así que las prácticas nocturnas de la funeraria que no terminaba de abrir al público —pese a su letrero «Abierto las 24 hrs.»— debía de obedecer a un hecho lógico. No por nada había leído cuanto libro de Richard Feynmann cayera en sus manos. Lo guiaba una astucia científica, pero, ante la poca evidencia, sólo podía concluir en que había gato encerrado. O cadáveres, agregó el piloto exmecánico.

Un ataúd es una parábola sugestiva:



¿Y si son vampiros? La pregunta surgió cuando estaban a punto de comer chuletas ahumadas y no sabían quién utilizaría la única cuchara y el único tenedor disponibles. Tenía la batuta el que lavara los platos. La idea del vampirismo no tenía por qué tomarlos de sorpresa. Habían creído que los gritos oídos durante las noches se debían a reyertas de gatos. Eso era lo más lógico. Pero si lo pensaban bien, ésta podía ser una de esas películas serie B que solían coleccionar, en espera de encontrar la peor dirección cinematográfica de la historia.

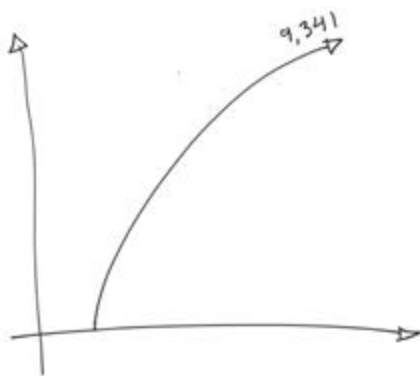
No les hacía gracia que los sorprendiera un vampiro mientras miraban un caótico filme de luchadores de lucha libre convertidos en zombis. O en el momento en que la heroína fuera tragada, aun cuando corriera y corriera, por un lento y ubicuo cocodrilo. Ojalá al vampiro le apeteciera el box, de ese modo podrían estar tranquilos siquiera los sábados a la noche en lo que terminaba el último *round*.

Los dientes afilados de un vampiro podían lucir como dos extremos de una parábola. Incluso se parecerían a la representación gráfica de una animada conversación:



Todavía no sabían qué esperar. Era posible que sólo se tratara de una bodega de ataúdes, tanto como que la pizzería resultara ser un laboratorio clandestino de metanfetaminas. Qué no sucedía en este mundo al revés al que hay que irse habituando si se quiere salir con vida y no desaparecer en el intento.

La curva de desaparecidos en la ciudad alcanza cada vez un punto focal más alto:



Golpeaba suavemente la mesa con las yemas de sus dedos la hija del piloto, quizá recordando los tiempos en que su papá balanceaba bólidos de motores rugientes. Sus ojos adormilados miraban los autos pasar. Como estaba previsto, la trayectoria de la conversación fue desacelerando para terminar vaciando el café y los platos de chilaquiles, molletes y desayuno inglés.

Platos vacíos (también podrían ser pistas de carreras abandonadas):



El piloto compraría de regreso unos binoculares que le permitirían vigilar a sus inmóviles y mudos vecinos a distancia, sin el riesgo de perder la cordura o ser descubierto. Además, su anfitrión empezaba al siguiente día un taller para aprender a fumar puros y de seguro perdería la noción del tiempo. Alguien debía estar atento:



No sólo los caballeros

Mario Heredia

*No quiero hacer dinero,
sólo quiero ser maravillosa.*

MARILYN MONROE

a Gabriela Botti

Estábamos solos el silencio y yo. *Un silencio hermético, que nada más existe en las habitaciones de los hoteles elegantes, donde yo he trabajado. Donde hasta el clic de la puerta es discreto. ¿Sí has estado en alguna habitación así? Además ésta era la suite presidencial, no cualquier habitación de hotel. Cómo te explicaré, era como este departamento, así de grande pero perfecta, elegante, inmaculada. Bueno, pues estaba acomodando en la bandeja las copas, la botella, unos platos y... ahí estaban. Dejé la bandeja en la mesa y me agaché. Con el dedo índice recorrí el fino tejido transparente, lo levanté, como si fuera una enorme ala de mariposa. Luego recogí la zapatilla plateada, de Cenicienta. Era tan ligera, tan pequeña. Crucé la puerta y me acerqué a la cama, todo aquello era un océano en plena tormenta. Un caos. El olor a alcohol, a cigarro y a lo que luego supe era Chanel no. 5 envolvía el lugar. Sobre el buró había un libro: A View from the Bridge, de Arthur Miller. Sabes quién es Arthur Miller, ¿verdad? Yo sabía quién era Arthur Miller desde entonces, uno de los tantos hombres que la habían hecho sufrir. Lo abrí, leí la dedicatoria: Now is forever, Arthur. Estaba escrito en inglés, pero ya me defendía en ese idioma. Por eso entendí que el amor persistía, y eso no me*

(Orizaba, 1961). Con su novela *Hijo de tigre* (Grijalbo, 2022) ganó el Premio de Novela Histórica Grijalbo-Claustro de Sor Juana.

gustó. Lo dejé en el mismo lugar y caminé hacia el clóset. Abrí la puerta, al mover los ganchos éstos rasguñaron la madera llenando de escándalo el cuarto. Sentí un vacío en el estómago. ¿Y si alguien llegaba? No, era imposible a esa hora. Las muchachas estaban aún en el piso de abajo, aunque se les debían de estar quemando las habas por entrar a esa habitación. Pero seguí buscando. Y ahí estaba, la tela brillaba como la plata y era tan fresca, tan líquida. Sin pensarlo dos veces lo descolgué. Luego me quité los zapatos con cuidado, el pantalón, la camisa, y me metí en el vestido. Respiré y jalé el cierre.

Esto pasó en el 62, en febrero. Siete años antes, cuando tenía apenas quince, había ido al cine como todos los domingos con Delia mi hermana y su novio. Entonces se apagaron las luces y vino aquel descubrimiento, iluminación o lo que haya sido. Recuerdo la frase del final de la película: Si tuviera usted una hija, ¿desearía que se casara con un hombre pobre? Al contrario, desearía para ella lo mejor del mundo y que fuera muy feliz. ¿Qué hay de malo en que también yo quiera todo eso? Sí, ¿qué había de malo en que yo quisiera todo eso? Yo vivía todavía con mi familia, pero a raíz de esa película fue que empecé a pensar en salirme de mi casa, ¿qué hacía ahí?, ¿en ese barrio tan gris, tan sucio, tan pobre? Además, de joto no me bajaban, tanto los vecinos como mis padres: Un hombre debe tener las tres efes. Feo, fuerte y formal, decían. Y yo no resulté ni feo, ni fuerte ni formal. Digamos que no concordaba con esa colonia. Pero volviendo a aquella tarde en el cine, cómo te diré. Mira, fue la primera vez que la vi en todo su esplendor, en aquella pantalla enorme que me tragaba enterito. Esa cabellera rubia, esos labios que derramaban miel, los ojos azules, el lunar que contrastaba con la piel casi blanca. Y luego su voz, como de niña mala, el vestido rosa, los diamantes, los hombres hermosos y elegantes. Todo aquello era como el cielo. Guau. ¿Te ha pasado algo así en el cine? Es que en verdad que esa tarde una película me cambió la vida. Yo fui ella entonces, por dos horas viví dentro de esa pantalla, y muchos años viví dentro de ese vestido.

El vestido me cerró, como si lo hubieran hecho para mí. Me miré en el espejo, pero sólo del cuello para abajo. No quería echar a perder el momento. Caminé por esa suite de puntas, como si trajera tacones, caminé por ese piso donde tantas estrellas habían caminado. Porque había visto a muchas. Yo tenía ya tres años trabajando ahí, primero de garrotero, y luego de mesero en el salón Belvedere. Yo era el niño consentido, al único que escogían para llevar las botellas de champán, los martinis

secos, los tequilas a las grandes personalidades. Además hablaba inglés, sabía preparar cocteles complicados y era, como se decía antes de los caballeros, «una dama». Y no te rías. Yo había conocido a Dolores del Río, a Ava Gardner, a Elizabeth Taylor, al Indio Fernández, a Libertad Lamarque. Pero a ella no. Y ese día, sorteando sus medias y sus zapatillas, un brasier, un salto de cama, me atreví a caminar por la habitación como toda una estrella.

Un día antes había salido en Cine Mundial la famosa foto donde la actriz se mostraba sin ropa interior. Una indecencia. Ese tal Antonio Caballero se había hecho famoso por tomar esa foto, aunque él contaba después que no había sido su intención, que fue un milagro. Ese día yo estuve en la puerta recibiendo a los reporteros, que tuvieron que esperar dos horas para que llegara la estrella. Y de pronto ahí estaba, como si hubiera descendido del cielo, con su sonrisa angelical y su manita puesta en la barbilla, así, mira. Caminaba sin prisa, como si pisara sobre terrenos peligrosos. Luego se sentó y cruzó la pierna, y creo que ahí fue cuando tomó este malvado la fotografía. En fin, que yo en lo que más me fijé esa mañana y luego en esa imagen, fue en el vestido que portaba, era tan sencillo y elegante, tan de una estrella.

Como te dije antes, me salí de mi casa en parte por esa película, y en parte porque conocí entonces a un actor español del que me enamoré. Me doblaba la edad y me doblaba en la cama, como un acordeón, era un gran amante. A los pocos meses me fui a vivir con él, y me empezó a educar, así como Rex Harrison a Audrey Hepburn en *My Fair Lady*. Sólo que él era completamente de clóset, nadie, salvo Ofelia Guilmáin, su gran amiga, sabía que era puto. Así que cuando tenía reuniones en su departamento yo me quedaba encerrado, escuchando tras la puerta de la recámara todo lo que hablaban de teatro, de poesía, de novelistas y pintores y, claro, de cine. Ahí, y con él, conocí a Lauren Bacall y a Fellini, a Da Vinci y a Buñuel, a Andrea Palma y a Visconti, a Thomas Mann y a Passolini, a Rothko y a Bergman. Parte de mi aprendizaje consistía en llevarme a museos y al teatro, también al cine de arte, a ver todas esas maravillas. Íbamos como padre e hijo, y si Rafael, que así se llamaba, se encontraba a alguien conocido, me abandonaba y yo sabía que tenía que irme solo a la casa. ¿Por qué tanta vergüenza nada más porque le gustaban los hombres? Era un puto hijo de puta, y comencé a vengarme. Conocí a varios de sus amigos y me acosté con cada uno de ellos, me volví el amante de todos sin que él se enterara. Y además empecé a ir, por mi

cuenta, al cine, pero a otros cines, a los comerciales como el Cine Roble, el Diana, al Metropolitan, el Latino, a ver todos los estrenos de Hollywood. Y precisamente en Misfits, donde mi rubia encantadora interpreta a un personaje escrito por su ex Arthur Miller, en uno de sus mejores papeles, digan lo que digan, fue que me enamoré. Le puse el cuerno a Rafael en el baño del cine, con un muchachito de mi edad. Sí, me enamoré como idiota de Rubén, que era el niño más lindo de la ciudad, y abandoné a mi mentor y me fui a rodar mundo.

Vivíamos en un cuarto de azotea, arriba de un café de chinos, atrás de la Alameda. Un amigo era el boleterero del Palacio Chino y nos dejaba entrar gratis. Ahí vimos muchos estrenos, como Rocco y sus hermanos, La noche de la iguana. Vivíamos como dos vidas, una dentro del cine y otra fuera, donde, al poco tiempo, nos dimos cuenta de que teníamos que comer, que pagar la renta. El hambre y la juventud nos llevaron a cosas que no estaban muy bien, pero no hubo de otra. En más de una ocasión tuvimos que vender el cuerpo, y hasta vestirnos de mujeres para conseguir algún buen cliente. Ojo, yo no soy vestida, ¿eh? Siempre me ha gustado vestirme de hombre, aunque a veces uno flaquea. Por cierto, dicen que me veía muy bien haciendo el papel femenino. Varias veces cogimos en los baños del cine, escuchando a lo lejos la voz de Ingrid Bergman o de La Tigresa, otras sólo era un toqueteo, un beso, pero siempre con recompensa. En una de esas ocasiones me llevaron al hotel Continental, y al otro día, un señor que me vio saliendo del hotel ya vestido de hombre, se me acercó, me preguntó qué hacía, y a los pocos minutos me propuso entrar a trabajar de garrotero. Resultó que era el gerente del Belvedere. Este buen hombre me enseñó muchas cosas sobre el negocio de la hostelería, y claro, también del amor entre iguales, para decirlo de un modo apropiado. Ya estoy hablando de más, pero es que, como decía una comadre: Los hombres tan guapos y una tan fragilosa. Pero vuelvo a aquella mañana.

Antes de quitarme el vestido me asomé por el ventanal, ahí se miraba toda la Ciudad de México, bueno, no toda, pero lo bonito de la ciudad. Y me sentí ella, la estrella de Hollywood, así, siempre mirando las ciudades desde los edificios más altos: Nueva York, Buenos Aires, París, Berlín. Siempre entre flashazos, escuchando los clics de las cámaras, las preguntas impertinentes, las invitaciones: cámara, acción y... estaban abriendo la puerta. No podía ser. Corrí al baño y me escondí atrás de la puerta.

—Fuck —la escuché gritar y luego el sonido de sus zapatillas sobre el piso. No tardaría en entrar al baño, era lo lógico.

—Qué es esto —escuché. Claro, en inglés. Debía de haber visto mi ropa.

No era prudente quedarme ahí, en cualquier momento entraría al baño y sería peor, se pondría histérica como en la película *Psicosis*, aunque, claro, ahí a la pobre rubia le clavaban un cuchillo. Así que salí.

—Buenos días, señorita —dije, claro, todo en inglés.

Ella dio un gritito y volteó a mirarme. La vi abrir una boca enorme, como si hubiera visto al diablo, luego levantó las cejas:

—Tú tienes puesto mi... —Y soltó la carcajada.

—Perdón, señorita, yo le puedo explicar —decía yo, acercándome a mi ropa y recogéndola del suelo. Cubriéndome aquí como si estuviera desnudo. Y sin poder dejar de ver a aquella mujer que crecía y crecía hasta tocar con su cabeza el techo. Era una diosa, era magnífica, era todo lo que yo hubiera querido ser, aunque fuera un instante.

Entonces ella se dejó caer en el sillón y subió las piernas, dejando ver que a veces sí usaba calzones.

—La admiro más que a nadie, perdóneme, ayer que la vi en el periódico con este vestido me dije «Yo tengo que tocarlo, que verlo de cerca», y... Mire, yo trabajo en el hotel, nunca había hecho algo así, pero usted es usted y...

—Eres un fetichista o eres gay —la primera palabra la entendí, la segunda no completamente, todavía no se usaba en México, pero la intuí. Además, fetichista yo no era.

—Soy gay —dije.

—¿Ah, sí? Quítate el vestido —me ordenó.

Yo traté de caminar hacia el baño, pero ella me detuvo.

—Aquí —quiero decirte que toda esta plástica era en inglés y yo como si fuera en español.

Me quité el vestido con sumo cuidado y me puse el pantalón...

—Tienes un cuerpo hermoso —me interrumpió—, pero se ve mejor con pantalón que con vestido.

Ya no pude contestar, me terminé de vestir y, con un hilo de voz, le pedí que no me reportara, que me perdonara tal atrevimiento.

—Sírvenme un whisky.

Corrí a la cantinita y lo serví, como sabía hacerlo. Puse tres hielos...

—Sin hielo —gritó.

Le acerqué el vaso, rozamos los dedos, su piel era como la del vestido, era metálica, era líquida.

—¿Quieres mi vestido?

—Yo...

—Te regalo mi vestido. ¿Lo quieres?

—Sí, claro.

—Pues llévate. Y llama a la camarista para que haga mi cuarto.

Enredé el vestido y lo metí en una de las bolsas de tintorería que saqué del clóset.

—Gracias, de verdad esto ha sido lo más maravilloso que...

—Bueno, ya vete —dijo con un tono de hartazgo.

Cinco meses después ella murió. Se mató, se tomó un montón de pastillas y se quedó ahí, soñando. Me la imagino dando brincos de una a otra de sus películas, echando la cabeza para atrás, con esa sonrisa que lo era todo. Me dieron la noticia al llegar al hotel, me quedé en un tacón. Mi diosa, treinta y seis años, los dioses también se morían, eso yo no lo sabía y me costó trabajo asimilarlo. Se hizo un reportaje de cuando había estado hospedada en el hotel, entrevistaron al gerente y a muchas personas que la habían tratado. Por un momento pensé en contar lo del vestido, pero no, eso había sido algo muy íntimo, algo entre ella y yo. El dolor debe ser de uno, el dolor no se publica. Estuve varios días agripado, por lo mismo, y no te voy a negar que lo pensé, por qué no terminar igual. ¿Qué tenía que perder? Rubén ya no estaba, nadie estaba, sólo yo. Pero no, eso sólo lo logran las personas valientes, los famosos y... imagínate, ¿quién me hubiera encontrado?, ¿un vecino? No, inflado, apestoso, qué horror.

El 16 de febrero de 1986 demolieron el hotel Continental Hilton, y con eso el trabajo de muchos de nosotros. Desde el día del temblor yo había tenido que buscar chamba en otros sitios. No te cuento en todo lo que he trabajado porque no me creerías, pero a quién le va a importar eso. Ya ves, después de todo no me fue tan mal, he conocido el amor, tengo mi pensión y... ¿Quieres verlo?

Mira, está como nuevo. Claro, ya no me queda. Te lo vendo a buen precio. También te puedo dar un servicio, barato, lo que quieras ✦

Alma Columba

Quiero irme

te confieso mientras te quitas la corbata.
Cultivar peras y alimentar a los patos en un estanque.

Callado, sin remedio, enciendes la televisión
porque no puedes llegar a mí como llegas a la oficina
ni ordenar los archivos en mi mente
para impedir que sueñe con otra vida.

Sin hablar
preparo la cena mientras piensas
que mañana buscarás para mí
a otro psiquiatra.

(Ciudad de México, 1970). Ha publicado en revistas nacionales y en las antologías *Bidi bidi bom bom. Homenaje a Selena* (Paraíso Perdido, 2018) y *Versas y diversas. Muestra de poesía lésbica mexicana contemporánea* (UAA, 2020), entre otras.

100

—Estás loco



me dijo una vez

comercio
no un loco,

ata rt

Novela nómada

Mustafa Çöçelli

(Gaziantep, Turquía, 1985). Sus cuentos han sido publicados en revistas nacionales como *Notos*, *Lacivert*, *Öykülem* y *Bulanık*, así como en la plataforma web de *Oggito*.

Supongo que he dicho mucho. Por suerte, señores; en realidad había terminado la novela. El resultado era un texto maravilloso que a todos mis lectores les encantaría y no había ningún obstáculo para que el libro llegara al escritorio del editor. Me había quitado una carga de encima. Era hora de distanciarme del texto por un tiempo. Por fin podía realizar un pequeño viaje para reacomodar mis pensamientos.

No sé por qué, comenzó a brotar en mí una sensación de imperfección. No podía contener las ganas de subir a mi estudio y ojear las páginas del libro. Fui al cine a ver película tras película para distraerme, alejarme de los pensamientos absurdos que llegaban a mi mente, y de las páginas del libro. Me reuní con los amigos que no veía desde hacía tiempo. Sin embargo, un estado de inquietud confuso que no podía nombrar no me dejaba en paz. Incapaz de controlarme, irrumpía en mi estudio, revisaba las copias terminadas, cerrando los ojos reconocía de inmediato la escritura mental de cualquier frase. Lo que le iba a pasar al libro era casi evidente. La novela se coronaría con elogios justificados de los críticos y encontraría su camino en la cima de la lista de los libros del año. Muchas de las frases lúcidas serían garabateadas en las paredes por amantes torpes. Todo estaba en orden. Esta situación, que al principio me parecía normal, me hizo encontrar la razón del sentimiento de imperfección que crecía cada vez más en mí. Entonces sentí que el mundo se deslizaba bajo mis pies. Apenas pude evitar tirar todo el texto a la chimenea. Había demasiados yos en el libro. El problema no era más que yo.

Lo más aterrador que le puede pasar a un escritor me había pasado. Me había distanciado de mi libro. Además, por una razón por la que no iba a poder solucionarlo fácilmente y que no me permitiría sentarme en el escritorio a escribir una nueva novela. Me persiguieron días sin conciliar el sueño, sin apetito. Salía a caminar a horas inseguras, me mezclaba con la gente en las calles atestadas y escuchaba el ruido de la ciudad. Mientras intentaba reemplazar las frases que pululaban en mi mente con el sonido de los cláxones y susurros de media noche, una maldita librería aparecía enfrente y me asustaba. Corría al primer callejón, donde quedaba empapado de sudor. Al caminar solo por las calles laterales, los suplementos de los periódicos se enrollaban en mis pies. Ya no dormía, así que caminaba toda la noche en la ciudad. Pero el dolor a causa de la hinchazón en mis dedos no me ayudaba a alejar estos pensamientos de mi mente.

Estaba a punto de enloquecer. Decidí quemar el libro. Tal vez ya no iba a poder escribir más novelas. En una de las largas caminatas

de regreso a casa comencé a preguntarme cómo encontrar una salida. Tal vez tenía un trastorno psicológico sin nombre, ¿quién sabe? El narcisismo me había envenenado durante años, y ahora estaba tratándolo. No iba a tranquilizarme sin eliminar al yo del libro.

Pero ¿cómo se liberaría el libro de mí? Si borraba mi nombre de la portada, no sería posible eliminar mis huellas dactilares del texto. Mis buenos lectores sabrían rápidamente que el libro me pertenecía. ¿Qué pasaría si intentaba deshacerme de mí y lo distorsionaba intencionalmente? Quizá, si el fastidio llamado estilo no se escondiera para soplarme las palabras, frases, metáforas, signos...

En lugar de visitar a un psicólogo, agendé una cita con el lingüista más viejo, poderoso y con experiencia del país, pidiendo un favor a mis conocidos de la editorial. El anciano, perdido entre libros, borradores e impresiones en su estudio sofocante de la facultad, se reunió conmigo tal vez sólo por diversión. No lo sé. Aunque parecía viejo, sus movimientos, sus reflejos y el fervor de sus ojos lo hacían ver como un hombre joven.

Saque la lengua, *monsieur*, dijo. Tuve que hacerle caso. El anciano comenzó a examinar mi lengua de arriba abajo usando guantes en sus manos de anciano. La tomó, jaloneó. Tiene una lengua característica, la estructura de su boca es demasiado grande, a la forma de su mandíbula a la que debe su fealdad se agrega un aire espiritual en su voz, dijo. Tiró los guantes a la basura. Luego dijo aquellas palabras que no puedo sacar de mi mente. Tenemos que trasplantarle una nueva lengua para cambiar su voz. Cambiar lo que escribe es mucho más difícil. Supongamos, *monsieur*, que usted fuera músico. La mejor forma sería que otros canten sus canciones en otros idiomas. Acuda al mejor traductor que conozca. Su libro se distanciará de usted al estar escrito en otro idioma. Ahí es cuando logrará sentirse tranquilo. La receta había sido escrita.

Huí de la ciudad esa noche. Fui discretamente a Londres a ver al amigo que había sido traductor de mis libros durante años. Sin que la editorial supiera, le pedí que tradujera el libro al inglés. Después de que le rogué un poco, aceptó. Hizo lo que le pedí. En unos meses me entregó la traducción del libro. Estar en Londres me hizo sentir bien. El sabor del guante del viejo lingüista no se me quitaba de la boca. Tampoco sus palabras. Desistí de regresar a mi país. ¿Alguna vez han visto una bola de nieve que se convierte en una avalancha solamente rodando? Supongo que Julio Verne estaba aburrido en su tumba, tratando de escribir sobre mí. Fui a Francia. Tan pronto como recibí la co-

pia en inglés, contraté un traductor desconocido para que lo tradujera al francés. Por supuesto, la copia no llevaba mi nombre. Mi operación estaba en marcha sin que el intérprete supiera algo al respecto. Viajé por Francia durante semanas. Conocí a un director de biblioteca en la región de Gascuña. El director era un caballero que hacía justicia a su trabajo. Sabía de vinos tanto como de libros. Durante nuestras largas horas de conversación le hice una petición. Quise que tradujera la copia francesa del libro a su idioma local, gascón. Aceptó con la condición de que recibiera una copia para la biblioteca. Por supuesto, mi aventura no terminaba aún. Tenía que retraducir la copia de los idiomas locales al inglés o al español. De lo contrario, iba a tener dificultades entre dos idiomas no tan conocidos. Pues, así... Después de viajar por Europa con el libro en mis brazos por un tiempo, volé a América a visitar a los árticos. Mandé a traducir el libro al iñupiaq, hablado por una pequeña comunidad esquimal, y de allí pasé al estado de California para que me lo tradujeran al hupaca, idioma que solamente sesenta indios americanos hablaban. Dormía en tiendas de campaña, me alimentaba de animales de caza, recogía ramas secas con la tribu y masticaba tabaco junto al gran fuego que ardía por la noche. En una de esas noches desperté temblando. Mi cuerpo ardía, estaba empapado. El jefe de la tribu estuvo a mi lado. Me dieron de beber preparaciones curativas y oraron en su lengua hupaca junto a mí. Así pasaron unos días. Por suerte me recuperé. Los miembros de la tribu me aceptaron como uno de los suyos. Pensaban que yo era el hombre que iba a mantener viva su lengua. Al menos es lo que había entendido yo. Pasaron semanas. Regresé más silvestre. Tal vez había vuelto a mi origen. No usé champú durante meses. Adelgacé. Me metí a las aguas heladas, comí pescado crudo. Hace unos siglos, se creía que los escritores más débiles y enfermizos, incluso los que tenían tuberculosis, eran más exitosos. No sé si quise experimentar esta nostalgia o no. Tuve suerte, no contraí tuberculosis, tampoco neumonía. Un día, el jefe de la tribu llegó con la copia del libro en hupaca.

Otras personas del mundo tradujeron la copia en hupaca a otros idiomas del mundo. Habiéndome perdido, estaba vagando por toda América con copias del libro en diferentes idiomas en mis brazos. Quería que fuera traducido a otras lenguas nativas americanas que estaban a punto de desaparecer, pero sus miembros no eran más que los dedos de una mano y no tenían suficiente conocimiento para realizar mi deseo. Así que decidí que había permanecido lo suficiente en América y finalmente fui a África. Salí a una cacería de lenguas a orillas

del Nilo, mismo que calmaba la sed de toda África. Mandé a traducirlo en zulú, que es hablado por muchos africanos. Entré a las junglas de África con guía. Cruzamos Tanzania, Uganda y Sudán. Me bañé en ríos donde deambulaban los cocodrilos, comí pescado crudo que atrapé en las cuencas. Quedamos atrapados en medio de los enfrentamientos de las fuerzas separatistas en Sudán. Sin forzar demasiado nuestra suerte, encontramos la forma de cruzar a Nepal. Digo cruzamos porque un pequeño grupo de personas me empezó a seguir. No sabía quiénes eran ni cuándo se habían reunido. Algunos pensaban que buscaba un texto sagrado y otros creían que tenía el libro que hablaba sobre el Día del Juicio. Hubo quienes creyeron que llevaba las oraciones del profeta Jesús para resucitar a los muertos. Algunos pensaban que obtendrían oro como recompensa al final del viaje, mientras que otros muy probablemente buscaban aventuras. Un niño que estaba en el grupo quiso participar solamente porque no tenía a nadie.

Escalamos los Himalayas durante semanas. Juntos nos purificamos en los templos escondidos detrás de las nubes. Olfateamos incienso con los monjes calvos vestidos de color naranja. Nos perdimos en los arrozales. Después de unos días nos encontramos en donde nos habíamos perdido. Al final de unos meses, descendimos de los Himalayas con la copia que fue traducida por los monjes.

De allí viajamos a Oriente Medio. Mientras Bagdad era bombardeada, nosotros estábamos con los traductores en los búnkeres. Durante la temporada de peregrinación, mientras millones de personas daban vueltas alrededor de la Kaaba, nosotros estábamos en los suburbios de la ciudad ordenando el libro de derecha a izquierda. Mientras explotaban las bombas a la salida de las oraciones del viernes en Basora, buscaba sobre una mula, en las aldeas escondidas entre la arena, hermanos árabes que supieran sumerio.

Si tuviera el don de hablar con los pájaros, pediría que lo cantaran; si pudiera hacer amistad con los lobos, querría que aullaran el libro...

No sé después de cuántas copias, no sé después de cuántos idiomas, tuve la traducción del libro nuevamente a mi idioma. Esta última copia llevaba un pedazo de todos estos viajes que he realizado; se alimentó con la riqueza y la pobreza, la diversidad y las deficiencias de cada idioma. Ni siquiera recuerdo la primera versión de la novela. Tampoco los nombres de los personajes. Ahora el libro no me pertenece. Era lo importante. El libro se liberó de mí y ahora vive por cuenta propia ✦

Lorena Huitrón Vázquez

Las oraciones indefinidas únicamente admiten una lectura.

Un artículo definido pertenece al universo del discurso, por ejemplo: «Los» niños juegan en el jardín. No es lo mismo escribir ese artículo que, por ejemplo, el artículo indefinido: «Unos» niños. En el primer caso sabemos que se trata de un conjunto que conocemos, que es único; cada uno podría, incluso, darles un nombre: Mariana, Joaquín, Camila. En el segundo caso podríamos pensar en rostros y nombres vagos, pequeños individuos cuya existencia podríamos ignorar por siempre.

La veracidad o falsedad de la oración definida depende de la existencia de quien la enuncia.

C. posee una historia indefinida en su cabeza que todo el tiempo intenta validar y enuncia: tiene un novio políglota coreano, planea hacer galletas de avena con chispas de chocolate, cuida de dos cuyos, escucha voces que le advierten de personas que quieren matarla, ese mismo día puede decir «Te quiero» al teléfono, dos horas después manda mensajes sumamente ofensivos. Pone su ropa en bolsas de plástico y hace un campamento en la sala porque ese novio políglota coreano está a punto de salvarla de los matones que están por llegar. Pasa la noche en vela, sentada y tensa, mientras mis padres la acompañan de la misma forma, como si estuvieran en la sala de espera de un hospital.

Indefinida y definida para ella. En una pizarra desmembramos cada elemento para analizarlo como una oración indefinida.

Intentamos reconstruir los últimos hechos de la crisis más alarmante que ha tenido:

Las dosis inadecuadas prescritas por un neurólogo.

Otras dosis prescritas por otro neurólogo que se lavó las manos y contestó de modo muy grosero a mi madre que no tenía tiempo para eso.

Ahora conviene frenar el deterioro de su memoria, cercada por un presente indefinido.

C. descrita en un fragmento de Miguel de Molinos:

A veces no encuentra el control de sí misma, no reina el perfecto y verdadero dominio, pero con el escudo de la nada se defiende del pasado, del presente, de su memoria, esa su envidiosa enemiga.*

Cuando se ignora a sí misma somos nada, no podemos nada, valemos nada, abrazamos sus violentas sequedades, toleramos sus horribles desolaciones, ebriedad, insomnios y somnolencia, sufrimos sus espirituales martirios, sus interiores tormentos. En sus pequeñas convulsiones muere, morimos todos.

Al mirarla profundizo en mi miseria, bajeza, sólo avistamos nuestro hundimiento en una única e imposible lectura ✦

* Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*, fragmento 193, capítulo XX, «Enseñase cómo la nada es el atajo para alcanzar la pureza del alma, la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz», Ediciones Epopteia, Madrid, 2020, p. 156.



Remedio contra las ratas

Daniel Centeno

Llamé a la policía para que se encargaran de la rata.

—Hay un hombre —le dije—. Se paraba fuera de mi casa y dejaba marcas con gis, en el suelo frente al cancel. He escuchado que los criminales hacen eso. Marcan las casas a las que van a robar o algo peor.

Junto a mí estaban los mismos símbolos que había visto en la calle días atrás, dispuestos entonces en el suelo frente al lavabo.

—Luego se apareció una rata en mi casa —le dije—, haciendo esas mismas marcas con las morusas de la comida.

Se me iba el aire de sólo pensarlo.

—Tiene que ser él.

Darío salió de su cuarto y me alcanzó hasta la cocina. Bostezaba en rugidos, como para despertar con su propio escándalo.

Apenas sentí su cuerpo, supe que algo andaba mal.

—Espéreme un momento.

Donde debía estar el brazo de mi hijo sólo había plumas, azules y hermosas. Mi hijo me había tocado con su ala.

—Hijo, ¿ya te diste cuenta? —Él caminaba medio dormido—. Mira tu mano.

Dio un largo bostezo antes de voltear. Primero miró la otra, la que era humana.

—Mi mano está bien, mamá —me dijo bostezando otra vez.

—No, cariño, la otra. Mírala.

Entonces la vio y pegó un gritito. Había soñado que volaba... otra vez. Y como casi siempre que eso ocurría, parte de su cuerpo no había regresado a la normalidad. Comenzó a agitar su ala, una y otra vez,

Saqué los cajones de las alacenas de la cocina.
Volteé mi cama y la de mi hijo. Moví la cortina
del baño con la escoba, en caso de que la rata
decidiera volverse humana de pronto y yo tuviera
que defenderme.

desesperado. Quería sacarse las plumas a la fuerza. Una vez me dijo que había soñado con sus alas, que al agitarlas así para quitarse las plumas era como acababa volando. Me preguntó si los pájaros estaban todo el tiempo tratando de quitarse las alas y su trinar era una forma de llanto.

—Olvídelo —le dije al oficial del teléfono y colgué.

Me acerqué a Darío, que trató de quitarse las plumas restregando su brazo humano contra su ala, incapaz de controlar sus dedos por el sueño que aún le nublabla el juicio.

—Soy un monstruo —comenzó a chillar desconsolado, porque su brazo no estaba ahí.

Me puse de rodillas frente a él y dejé que mi brazo se convirtiera en un ala como la suya.

—¿Ves mi brazo, hijo? —le pregunté, tratando de sonar calma. Cuando más miedo sentía es cuando más debía controlarme, porque no podía ser yo quien le provocara miedo a mi hijo—. Mira cómo lo hace mamá —le dije.

Respiré profundo y mi brazo volvió a ser humano.

—No puedo, mamá —seguía chillando.

No se había acabado de quitar las lagañas y ya temía haber arruinado su vida.

—No eres un monstruo —le dije—. Sólo eres un niño pájaro, pero eso tiene remedio.

Lo hice reír un poco. O eso quiero pensar, que reía, y no que temblaba. Darío respiró profundo hasta que al fin lo logró.

—¡Lo hice, mamá!

Sí, lo había hecho.

—No había nada de qué preocuparnos —le dije. Quería suspirar, pero no podía parecer aliviada; él sabría que yo había sentido miedo si lo hacía—. Hazle caso a tu madre. Siempre se puede volver a ser humano.

Decidí buscar a la rata yo misma. Con escoba en mano comencé a abrir las puertitas de la cocina, esperando verla entre los trastos y la despensa.

Darío me siguió de cerca.

—¿Qué haces? —me preguntó.

—Tu mamá está jugando con una rata —le dije.

—¿A las escondidas?

Le dije que sí.

Darío intentó jugar conmigo, pero no podía jugar con él. Tenía que ponerle fin a la rata.

—¿Por qué no juegas a otra cosa? —le pregunté—. El juego de mamá es muy aburrido.

—Pero no me estoy aburriendo —contestó.

Como no la veía, me quedé de pie en medio de la cocina, esperando escuchar el sonido de sus dientes; la rata debía estar tragándose nuestra comida, esperando la noche para atacar.

—¿Por qué no vas a la casa de tu amiguito y te quedas ahí hasta que vaya por ti en la noche? —le sugerí.

Su amiguito vivía tan sólo a un par de casas, así que insistí hasta que se fue.

Saqué los cajones de las alacenas de la cocina. Volteé mi cama y la de mi hijo. Moví la cortina del baño con la escoba, en caso de que la rata decidiera volverse humana de pronto y yo tuviera que defenderme. Cuando se hizo de noche, llamé a casa del amigo de mi hijo. Nadie respondía. *Quizás es demasiado tarde*, pensé. Eran casi las doce. Yo tampoco había respondido cuando me llamaron del trabajo, unas horas atrás. Fue tanta su insistencia. ¿Cómo se suponía que me encargara yo sola de la rata, del trabajo y de mi hijo?

Pensaba en eso cuando saqué el cajón con mi ropa interior. Mis calzones estaban mordidos. Me cubrí la boca, llena de asco y miedo.

—¿Dónde estás?! —grité esperando hacerla salir.

No iba a encontrarla de ese modo. No podía ser tibia en mis intentos por deshacerme de la rata que se había metido hasta mi alcoba y podría haberse metido en la de mi hijo. En cualquier noche podría transformarse en gato y tragarse a mi hijo mientras él se hallara en un sueño.

O *podría hacerle algo peor*, pensé. No iba a permitirlo. Puse un montón de trampas de pegamento en el suelo y comencé a golpear los muebles con la escoba. La haría salir, costara lo que costara.

Oí sus pasos siguiéndome despacio y me giré de prisa, con la escoba aún en mis manos, esperando aplastarla con mi propio cuerpo si hacía falta.

Se escondió entre los juguetes. Vi su sombra. Nunca había visto temblar así a una rata. Golpeé con fuerza los juguetes de mi hijo, esperando darle también y matarla de una vez, pero se me escapó. Estuve a punto de saltarle encima, pero había sido más rápida que yo.

La casa se quedó en silencio mucho tiempo. Yo me rendí, junto al sillón, esperando que se hubiera ido. Entonces escuché un chillido horrible.

Era la rata.

Se había quedado pegada a una de las trampas de pegamento. Pensé que podría matarla a golpes, que eso era lo que yo necesitaba. Molerla a golpes con mi propia fuerza, para que la rata supiera que no debió meterse conmigo ni con mi hijo. Que yo haría lo que sea por él.

Me quedé ahí toda la noche, sentada, mirando cómo la rata agonizaba intentando escapar. No le diría a la policía. Pensé: *Si les digo que maté a un hombre, al fin van a venir. Van a venir por mí. Me van a alejar de mi hijo. No voy a dejarlos.*

¿Qué más da una rata?, pensé.

En cada intento por despegarse, se pegaba más. Sus chillidos horribles me alteraron los nervios, pero supe, muy en el fondo, que ya no volvería a escucharlos nunca. Sólo entonces comenzó a inquietarme su conducta. ¿Por qué no volvía a ser humano? Debía de tener tanto miedo que no podía. Ver a una madre asustada y rabiosa es la pesadilla de cualquiera. Allá afuera sabrían que uno no debe meterse así en una casa. El amor de una madre lo puede todo. Incluso matar.

Era temprano todavía. Darío debía de seguir durmiendo. *Ojalá no se haya convertido en pájaro*, pensé. Seguido permanecía como un animal, hasta que yo lo tranquilizaba.

No quería que mi hijo viera la casa destrozada, así que acomodé los cajones rotos y recogí la ropa del suelo, aunque en el fondo supe que trataría de comprar nueva porque no dejaba de imaginar a la rata, sus pensamientos sucios mientras mordía mis calzoncillos imaginándomelos puestos. Darío había crecido tanto que la ropa ya no le quedaba bien. A él también le compraría ropa.

Estaba sucia y desvelada, pero me moría por verlo. Él ya debía de estar despierto.

Abrí la puerta para salir y el amiguito de mi hijo y su mamá estaban ahí, de pie frente al cancel, en el lugar donde los símbolos con gis ya no podían amenazarme. A ella le temblaba el cuerpo de emoción.

—¿Recuerdas al hombre? —me dijo—. El que vigilaba tu casa. Me hablaste de él.

Asentí secándome el sudor de la frente, que sentí helarse con el viento frío y terrible que entraba a la casa.

—Yo lo maté con una trampa para ratas —le dije—. Ya no nos hará nada.

Ella me miró confundida.

—¿De qué hablas? No le digas a nadie, no debería decírtelo... pero quiero que estés tranquila. Yo lo maté ayer. Justo vine a darte la buena noticia.

Su hijo la agarraba de la pierna. Estaban solos.

—¿Y Darío? —me preguntó el niño, mirando con curiosidad al interior de la casa, buscándolo—. ¿Sigue enojado conmigo? No quise burlarme de él.

—Cosas de niños —me dijo la madre—. Ayer tu hijo vino a jugar un rato y el mío le propuso que se convirtieran... —Se detuvo de pronto, reparando en el interior de la casa, en la trampa de pegamento. Se le iba transformando la voz—. ¿Dónde está él?

Por un segundo no se me ocurrió nada qué decirle. Me quedé muda.

El niño se espantó de un brinco, mis brazos se habían convertido en alas. Darío tenía razón sobre las aves. Lloran de desesperación cuando vuelan. Pero yo no necesitaba volar para encontrarlo o para llorar.

—¿Y el pequeño Darío? —me preguntó la mujer.

Yo sabía dónde estaba ✦

Patricia Vázquez

Sonia desafió a Patricia.

La citó en su departamento.
Con el marido de viaje
no tendrían testigos.

Improvisaron el ring con un tatami
en el centro de la isla.

La lucha duró tres asaltos:
en siete minutos
derrotó a Patricia.

Así nos enteramos
que Sonia aprendió con su esposo
llaves y golpes
al abdomen bajo.

Es alguien diferente a distancia.

Domina a ras de lona
por la fuerza de sus piernas
las llaves y tijeras.

Es inigualable en short distance.

Domina el forcejeo mano a mano
y es la mejor a cuarenta centímetros
de distancia.

Su cuerpo es el canal del deseo y la angustia.
Sale de su cuerpo y triunfa en la lucha.

Pero sin distancia corta no es tan buena
no disfruta en su contrincante
el recuerdo de los cuerpos en la sala.

Es rara, dice Patricia,
casi siempre
pierde la batalla.

Patricia estuvo sometida a ella
en cada encuentro que tuvieron.

Sonia practicó tanto con su marido el camel clutch
hasta que funcionó en el ring del centro de la casa:
el cuerpo arqueado de Patricia no le permitía ver su cara
pero jalaba su barbilla con fuerza
y podía sentir la tensión de la espalda
contraria en la vagina.

Patricia se quejó un par de veces
después se rindió
por segunda vez consecutiva.

radio, que un pez solo en su pecera se enlamece y se morde hasta ponerle un espejo y el pez vuelve a estar contento.

Entrábamos en las tiendas donde las variedades más delicadas tenían peceras especiales con termómetro y gusanitos rojos. Descubríamos en te exclamaciones que enfurecían a las vendedoras —tan seguras de que no les compraríamos nada a 550 *fr. pièce*— los comportamientos, los amores, las formas. En el momento del que sale, algo como chocolate muy fino o pasta de maraca marroquíesa, es que nos emborrachábamos de metáforas y analogías,

buscando siempre entrar. Y ese pez era perfectamente igual a los que te acordás, y esos dos jugaban como perros de jade, o un pez era la exacta sombra de una nube violeta. Descubríamos como la vida era en formas privadas de tercera dimensión, como si se ponen de file o dejan apenas una raya vertical en el agua.

Un golpe de ola y nos quedamos ante esta de nubes del sur que nos libotes abajas y nos quedamos a la vez saliendo y flotando una transparente y de excitamento que nos arriba de soltar los el listre que nos pone entre nosotros, los arranca a su perfección de imágenes puras, los compromete: por decirlo con una de las grandes palabras que tanto empleábamos por ahí y en esta ilustración.



ataht

Guy Davenport

La vida breve de un estilista polímata: 1927-2005

Eric Allen Been

«**A no ser que la obra de arte** haya acaparado totalmente la atención de su creador, fracasa», advirtió en una ocasión Guy Mattison Davenport Junior, doctor en Filosofía por Harvard (1961). «Es por esta razón que las obras de gran significación son exigentes e infinitamente gratificantes». El autor, artista y profesor estuvo a la altura de su propio consejo, produciendo obras profundamente edificantes e inclasificables: cerca de cincuenta libros de ficción, ensayos, comentarios, poesía y traducciones. Las artes, para él, eran un intento de explicar la naturaleza de las cosas más que, como hace la ciencia, la «mecánica de todo». En ese sentido, se consideraba a sí mismo como maestro antes que nada, y sus escritos «una extensión del salón de clases».

A veces decía en broma que sólo tenía entre trece y dieciocho lectores, pero también afirmaba que no escribía «para académicos o críticos colegas, sino para personas a las que les gusta leer, mirar imágenes y saber cosas». Se sabe que intercambió cartas —que a menudo incluían dibujos y pinturas— con más de dos mil trescientas personas, incluidos John Updike, Cormac McCarthy, Joyce Carol Oates y Dorothy Parker. Muchos de sus seguidores lo consideraban uno de los más grandes estilistas en prosa de su generación. Erik Reece, exalumno y amigo, recordaba que el escritor experimental Donald Barthelme saludó una vez a Davenport en una ceremonia de premiación con un «Te leo en pasta dura».

Davenport, nacido en Carolina del Sur, hijo de un agente de envíos del servicio de paquetería Railway Express y de un ama de casa

(Louisville, Kentucky, 1978). Editor colaborador de *The Los Angeles Review of Books*, ha escrito para *The New Republic*, *Vox*, *The Atlantic* y *The Boston Globe*, entre otras publicaciones.

bautista, escribió que la ambición era «desconocida» para su familia y su «infancia estaba lejos de ser libresca», pero su mente inquieta y singular emergió temprano. Dejó la secundaria en el décimo grado y se dirigió al norte para asistir a Duke como un estudiante universitario «desesperadamente pobre», «romántica y autoindulgentemente solo», enfocado en la literatura en inglés y los clásicos. Sin embargo, consiguió una beca Rhodes y publicaría la primera tesis de Oxford sobre James Joyce.

Dos años de servicio militar y un período de enseñanza en la Universidad de Washington pasaron antes de que comenzara un doctorado en Harvard, en el que estudió con el crítico literario Harry Levin y se desempeñó como profesor asistente del poeta Archibald MacLeish. En una entrevista de *Paris Review* de 2002, Davenport recordó cómo el seminario de Levin sobre Melville influyó mucho en su propio pensamiento sobre «iconografía»: «cómo leer imágenes en un texto —que la literatura es tan pictórica como la pintura o la escultura». Por lo demás, dijo, él «aprendió desde el principio que lo que quería saber no era lo que le estaban enseñando».

Ezra Pound fue quizá quien más lo inspiró. Se conocieron en los años cincuenta, mientras el poeta estaba encarcelado por traición y Davenport, que trabajaba en un artículo sobre Pound, le escribió. Pound lo invitó a visitarlo y mantuvieron correspondencia hasta la muerte de Pound. No compartían creencias políticas, pero Davenport escribió su tesis sobre los *Cantos* del poeta y una vez dijo que la mejor interpretación de su propio trabajo era que él estaba tratando de hacer en prosa lo que Pound hizo en poesía: fabricar «ideogramas». Estaba encantado con la idea de que Pound y sus contemporáneos habían modernizado las artes, no creando algo nuevo desde cero, sino actualizando algo antiguo: James Joyce retrabajando la *Odisea*, por ejemplo, o Picasso transformando las máscaras africanas. La estética de Davenport era similar. Llamó a su estilo de escritura «primitivo» y habitualmente se refería a sus historias como «ensamblajes»: viñetas parecidas a *collages* donde una página era «una textura de imágenes» que usaba para construir prosa a partir de su conocimiento de filosofía, historia natural, arqueología y otros temas. «El arte», escribió en una ocasión, «es la atención que prestamos a la totalidad del mundo».

En 1963, Davenport se instaló en la Universidad de Kentucky y enseñó literatura en inglés hasta que ganó una beca MacArthur en 1990. En clase, recordó su alumno Paul Prather, si un ensayo que

estaban leyendo mencionaba una barra de jabón, «Davenport se detenía a la mitad de la oración y se lanzaba a un soliloquio de diez minutos sobre el significado del jabón: sus orígenes en el mundo antiguo, cuán raramente se bañaban algunos reyes y reinas de la historia inglesa, cuándo se popularizó el hábito del baño diario, los cambios en los ingredientes del jabón a través de los siglos. Luego, sin problemas, reanudaba la lectura». En un plano más general, Davenport solía declarar que el propósito de la lectura imaginativa era «precisamente suspender la mente de uno en el funcionamiento de otra sensibilidad».

En cuanto a la ficción se refiere, el escritor usualmente precoz floreció tarde. *¡Tatlin!*, su primera colección, apareció cuando ya tenía más de cuarenta años. Algunos de sus cuentos desdibujaban la línea entre la realidad y la ficción: en «The Richard Nixon Freischütz Rag», por ejemplo, aparecen Nixon y Mao Tse-tung charlando, Leonardo da Vinci jugando con una bicicleta y Gertrude Stein y Alice B. Toklas visitando Asís. Su literatura de no ficción deambuló con la misma libertad: un célebre ensayo, «La geografía de la imaginación», conecta, entre otras cosas, a Helena de Troya con Edgar Allan Poe, el gnosticismo con Pinocho y a un mimo ateniense con Mark Twain.

Davenport no era un escritor político, pero tenía una vena idealista radical: era devoto del filósofo utópico francés Charles Fourier, quien creía que la supresión del deseo había arruinado la civilización. Al compilar su último libro, *La muerte de Picasso*, Davenport se basó en gran medida en sus cuentos que reflejaban las ideas de Fourier. Los personajes de varios de ellos buscan la forma de inventar su vida a su antojo, tal como él pretendió hacerlo con su imaginación. De hecho, para Davenport, la imaginación era la clave vital para desbloquear las mejores partes de la humanidad. «Ya que, sin deseo, la imaginación se atrofiaría», escribió en el ensayo «Eros, su inteligencia». «Y sin imaginación, la propia mente se atrofiaría, prefiriendo la regularidad a la turbulencia, la costumbre al riesgo, el prejuicio a la razón, la uniformidad a la variedad» ✱

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA.

Este artículo apareció originalmente en *Harvard Magazine*, en su número de noviembre-diciembre de 2017 (120:2; 54).

Nacimos para recordarnos, para persistir

Guillermo Zapata

*Know by heart.
Apprendre par cœur.*

En el verbo *recordar* palpita la palabra *corazón*, viene del bajo latín *recordare*, que está compuesto por el prefijo *re*, «de nuevo», y *cordare*, de *cor*, *cordis* «corazón» y significa «ir de nuevo al corazón».

En portugués, la palabra que se utiliza al momento de abrir los ojos después de dormir es *acordar*, que significa «ponerse de acuerdo»; la palabra *acordar* está directamente ligada a la capacidad de recordar porque antiguamente la civilización latina sabía que, al igual que sucedía en la mente, en el corazón residían el pensamiento y el sentimiento.

Los latinos no estaban equivocados: se ha comprobado que tenemos más de cuarenta mil neuronas en el corazón, además de neurotransmisores y células que soportan todo un sistema de comunicación que, a través del nervio vago, envía más mensajes que el propio cerebro; el corazón aprende, intuye, recuerda, participa de la asimilación de eso que llamamos realidad y toma decisiones de manera autónoma con respecto al cerebro; el corazón envía más información de la que recibe; incluso se ha comprobado mediante experimentos que es capaz de predecir el futuro por segundos. Pero, además, este centro, al producir la hormona ANF está armonizándonos homeostáticamente, porque es esta hormona la que garantiza el equilibrio total de nuestro cuerpo.

(Coatzacoalcos, Veracruz, 1965). Compositor. Desde febrero de 2012 su música es parte del acervo de la Fonoteca Nacional. Este capítulo pertenece al libro inédito *Las claves armónicas del universo*.

La información viaja codificada a través del campo electromagnético del corazón —este campo es el de mayor alcance de todos los órganos: no sólo afecta al cuerpo, sino que, al abarcar varios metros alrededor, incide en los seres que nos rodean—, que modifica sus frecuencias según los acontecimientos: el ritmo es su cifra, su código secreto.

El contacto amoroso suele comenzar con una mirada; la información transita por determinados puntos virtuosos que constituyen los principales ecualizadores entrópicos¹ del cuerpo: el corazón, la glándula pineal y el intestino. Tras el contacto amoroso, dichos puntos entran en sincronía, arrojando este circuito con un incremento del flujo sanguíneo proveniente del motor —el primer testimonio de la palabra *motor* en latín aparece en el poema que Marco Valerio Marcial (siglo I) dedica a su cuidador de la infancia, Charidemo, llamándole *motor cunarum mearum*, «el que mecía mi cuna»; también le llama su «guardián», consciente de que es el corazón, que además posee su propia red eléctrica particular independiente del cerebro.

1. Se define la entropía como la medida del caos, la magnitud de desorden en un sistema; sin embargo, la entropía es más parecida al concepto que tenemos de probabilidad.

Por mucho tiempo los seres humanos creímos que la información primero se procesaba en el cerebro y que su mensajera, la médula espinal, era la que distribuía las órdenes surgidas de él: ahora sabemos que existe un biocampo en donde está toda la información vibracional del cuerpo; que dicha información es invisible y que en primera instancia es sincronizada por el corazón; también sabemos que el intestino, con todo su microbioma, toma sus propias decisiones, moldeando la fisiología del propio cerebro —tal vez por eso el Quijote aconseja a Sancho: «Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago»—,² y que, además, tiene más neuronas que la espina dorsal.

2. Después de ingerir alimentos en abundancia, la agudeza auditiva disminuye de manera importante.

Más allá, científicos de la Universidad de Harvard han comprobado que hay organismos capaces de pensar, de tomar decisiones sin tener necesariamente un cerebro, e incluso sin tener alguna neurona, como es el caso del moho de limo *Physarum polycephalum*, que sólo tiene una célula; este organismo logra realizar tal prodigio al detectar señales mecánicas. Por su

parte, investigadores de la Universidad de California en San Francisco encontraron que el organismo unicelular llamado *Euplotes patella* es capaz de realizar cálculos matemáticos para llevar a cabo su desplazamiento, es decir, que en su naturaleza existe alguna clase de computador mecánico: en la naturaleza está la *mathema*.

Buda no le atribuyó una identidad a la mente: para él, eso que llamamos mente era una experiencia. Hume definió al ser humano de la siguiente manera: *Un hombre es un conjunto o colección de diferentes percepciones que se suceden con una rapidez inconcebible y están en un flujo y movimiento perpetuos*. Por su parte, Descartes aseguraba que sentir no era otra cosa que pensar. Estos planteamientos pueden encontrar consonancia en la «teoría de la conciencia cuántica», propuesta por el físico Roger Penrose y el anestesiista Stuart Hameroff, y esto implica que, a nivel cuántico, partículas muy pequeñas están en acción dentro de las neuronas. Penrose y Hameroff aseguran que el patrón que da orden a los microtúbulos contenidos en las neuronas está estructurado de forma fractal, y que esta cualidad es la que provee el acceso a los procesos cuánticos: la conciencia sería el resultado de dicha actividad.³

3. La biología cuántica ha confirmado que el efecto túnel, el espín y el quiral tienen que ver con la conexión entre neuronas.

Si el tratamiento de las percepciones, el tratamiento de la información, antes de llegar al cerebro primero se da en cada parte de nuestro cuerpo, y dicha información es armonizada por el corazón, entonces el inicio de ese proceso que

llamamos conciencia se ubica justamente ahí, convirtiendo al corazón en una ventana del ser y del conocimiento: si la conciencia es un acuerdo entre partes, el papel que juega el cerebro es el de un incansable procesador. Dicho procesador no es invulnerable, puede ser atacado por el cuerpo: una muestra de esto es el caso de la periodista Susannah Calahan, quien sufrió la enfermedad autoinmune conocida como encefalitis anti-NMDAR.

Samá o Sema es la «audición espiritual», práctica que llevan a cabo los sufíes, una meditación en movimiento en la que el giro se lleva a cabo de derecha a izquierda,⁴ específicamente hacia el corazón, en busca del momento en que el ser fue una conciencia con el Todo. Interocepción se llama a la capacidad de sentir y entender lo que

4. En el espacio no existe arriba ni abajo; sin embargo, desde nuestro punto de vista, la Tierra gira sobre su eje de derecha a izquierda y de igual manera orbita alrededor del Sol.

nos sucede internamente; está demostrado que, como en el caso de los derviches, las personas que danzan tienen más desarrollada esta capacidad que el promedio.

La ciencia todavía no se decide a dejar de llamar «inconscientes» a los procesos emocionales, a los procesos intuitivos, pero hay que hacerlo porque ahora sabemos que en los momentos de crisis la intuición y la emoción juegan un papel mucho más importante que lo que llamamos razonamiento y eso ha derivado en una mayor capacidad de supervivencia del ser humano. Tenemos que dejar de llamarle «inconciencia», porque el corazón sí sabe y el intestino también; otra cosa es que nuestro nivel de razonamiento no entienda lo que el corazón y el intestino, junto con la médula espinal y cada célula de nosotros, saben: en la época del Renacimiento, Leonardo da Vinci escribió en el *Codice Trivulzianus*: «Todo nuestro saber procede de lo que sentimos».

¿Qué dice el poeta, el otro florentino, que va en busca de la iluminación con respecto a que el corazón tiene la capacidad de almacenar y al mismo tiempo procesar emociones? En los versos 19, 20 y 21 del Canto I del *Infierno*, cuando se dispone a *sostener la guerra* que implica la búsqueda dentro de sí mismo, Dante dice:

Allor fu la paura un poco queta, 19
 que nel lago del cor m'era durata 20
 la notte ch'i' passai con tanta pieta. 21

Entonces se quedó un poco quieto el miedo
 que en el lago de mi corazón había permanecido
 la noche que pasé con tanta angustia.

Es claro que el miedo no se va, sino se queda *un poco quieto*, un poco callado en el corazón del poeta; el miedo permanece reunido en *el lago* del corazón, pero no sin moverse, porque esa información es parte del proceso que significa la actividad del órgano cardiaco que tiene que buscar una salida a esa emoción —el latín *emotio*, *emotionis* viene del verbo *emovere*, «hacer mover», «realizar el movimiento»— y decirle al cuerpo, cerebro incluido: «Aquí hay un problema por resolver, hagámoslo, salgamos juntos del atolladero».

¿Se puede preparar, entrenar al corazón? En *El principito*, mediante el diálogo entre el niño y el zorro, Antoine de Saint-Exupéry

expone la necesidad de hacerlo: cuando el zorro le dice al Principito que no puede jugar con él porque no está domesticado, que antes de jugar deben domesticarse mutuamente, y el niño le pregunta qué significa «domesticar»: Responde el zorro que es algo demasiado olvidado, que «domesticar» significa «crear lazos». Crear lazos: ésa fue la intención del autor al utilizar el verbo *apprivoiser*, que ha sido traducido como «domesticar» pero que también, según el escritor Nuccio Ordine, significa «familiarizarse».

El término *incordio* provino del bajo latín *antecordium*: un tumor fue surgiendo en la zona pectoral del caballo frente al corazón; conforme crecía el dolor, el tumor poco a poco fue impidiendo que el animal respirara hasta dejarlo inmovilizado; entonces el término *antecordium* trotó dolorosamente hacia «encordio», saltando al corazón del jinete, y así penetró en el ser humano convertido en «incordio», cuya raíz, ya instalada a sus anchas, contuvo las partículas *in* «adentro» y *cor, cordis* «corazón».

En la vida diaria, cuando los seres humanos despojamos de sus principales funciones al corazón —una de ellas es el procesamiento de las emociones, porque literalmente éstas tienen la función de sacarnos de nuestro estado habitual—, cuando rompemos el acuerdo entre las partes, comienza a formarse nuestro incordio.

El corazón es el único órgano que establece un acuerdo a muerte, es decir a vida, con nuestro ser al mismo tiempo que lo crea, porque es el primero de todos en funcionar apenas a los dieciséis días de la concepción, y es el último en dejar de hacerlo cuando morimos. Esto, entre otras cosas, significa que es el primer motor de la conciencia que se activa. Este acuerdo es armonioso, es decir, sus frecuencias cardíacas son estables y ordenadas, depende de nosotros y nuestra circunstancia que el acuerdo se rompa o no, que las ondas de dichas frecuencias cardíacas sean estables o caóticas durante el transcurso de nuestra vida. Esta asociación abre la posibilidad de mayores logros, como el de aumentar la capacidad de predicción e influencia armónica en el espacio-tiempo donde, según la Teoría de la Relatividad, se llevan a cabo todos los sucesos del universo.

Al entrar a ciegas a la habitación de los recuerdos permitimos que éstos nos tomen prisioneros y nos conviertan en sus esclavos: «Aprovecha los recuerdos, pero no permitas que te utilicen», dice la medicina ayurveda.

La diferencia entre despertarse y recordarse está en que, al tener en mente la palabra *despertar*, nos disponemos a capturar nuestras percepciones y dirigir las a través del cerebro, porque la palabra *despertar* está compuesta del prefijo *ex* y de *per* y *regere* («dirigir, regir, poner derecho») que generaron el latín vulgar *expertus*, el cual dio el término *despierto*, y esta misma idea nos ha llevado a creer que la persona «experta» es una persona consciente de sí: noción que no es exacta, porque una persona experta puede estar despierta y al mismo tiempo no recordarse a sí misma.

En cambio, si nos recordamos lo que estamos haciendo, es renovar el acuerdo absoluto establecido desde los primeros días de nuestra gestación, nos estamos poniendo en sintonía al abrir conscientemente el corazón, dejando entrar la luz por la ventana que nos lleva al *intus*, «interior», retomando así el acuerdo armónico con nuestro ser: el inicial microsegundo que reúne pasado, presente y futuro en nosotros: en uno está el recuerdo universal del primer acorde.

Cuando, en *El principito*, Antoine de Saint-Exupéry nos invita a crear lazos entre corazones, se adelanta y nos dice lo que la ciencia tiempo después comprobaría: el biocampo es la parte vibratorial provista de información que no se ve: la sabiduría del zorro no deja ninguna duda al respecto: «sólo con el corazón se puede ver bien; lo esencial es invisible a los ojos».

La comunicación de un acorde musical va directamente al corazón y después al cerebro; por eso el ser humano, por más que lo intente, no logrará jamás precisar qué cosa es la música y qué siente al percibirla. La historia nos dice que alguna vez, en Grecia, un hombre llamado Pitágoras de Samos, al hacer vibrar una cuerda y descubrir la armonía emanada de ésta, dio origen a la posibilidad vibratoria, a la posibilidad física de la palabra *acorde*, que significa «ir hacia el corazón».

Y aunque el origen de la palabra *cuerda* es distinto a *cordis*, me gusta la idea de que a través del tiempo estos dos conceptos sigan vibrando juntos, como en la jerga marinera en que la acción de «recordar» llegó a significar «elevar la cuerda del ancla» para que el barco se dispusiera una vez más a surcar el mar. Así nosotros, al recordarnos, estaremos listos para avanzar un día más de manera consciente por el mar de la vida ✕

Primera situación amorosa

Asomado
nuestras cabezas vi
como una trampa

que habían sido copiadas (fielmente) por la superficie del agua. Tomé en mis manos el amoroso pincel para dibujarme la línea de los ojos y perfilé sus facciones en mi rostro; seguí viendo la trampa de los reflejos: hermosa, pensé, mi padre es una mujer hermosa.

Escucha los cascos contra la tierra. Los caballos del trueno
[nos romperán
se acercan:

el cíclope

contemos a prisa, *Madrepadre*
las monedas del amor

que ya vienen
tus labios

a rompernos
rojos

el trueno
desconocido

el beso
nuevo como alimento

un cuchillo

parte

el pan de las ideas

su filo el asco
me abre

en canal

traviste
el caballo negro
del corazón.

Situación cardiaca

Mi amor
se está muriendo otra vez.

Asco, pronuncia sin dulzura
y me pide por favor

que no

lo

toque.

Veo sus pestañas, la sombra

y veo a sus ojos verme desde abajo.
Mi padre está aprendiendo a mear sentada:

abundantes
y espumosos

los orines

de la yegua

empecinada en el asco.

Se retoca las cejas mientras alisa su falda. Abre la blusa para mostrar la ausencia de senos. Mi padre es una mujer hermosa y asesina.

Con el lápiz se traza un corazón del tamaño del puño por encima del pecho

a esa altura
debería
tener
el corazón

de músculo donde se coagulan

las palabras

en la arteria

del corazón hembra

las palabras coronarias

del padre maricón.

Marcelo Díaz

Problema n° 1

¿Cuánto demora un topo en cavar un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes por la noche, si todos permanecen acostados, el topo avanza a razón de noventa centímetros por hora, cuando de pronto alguien enciende una luz y te pregunta: Dormís?

Problema n° 2

Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes en un tercio del tiempo que una pareja emplea en buscar razones para seguir juntos. Si tenemos en cuenta que el topo hace el trabajo solo y la pareja se reencuentra después de un par de semanas

a: ¿Qué diámetro debería tener el túnel para garantizar una salida sin problemas?

b: ¿En qué piensa cada uno, bajo la ducha, después de haber pasado la noche juntos?

Problema nº 3

Un topo cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo cuya duración coincide con las fases alfa y beta del sueño profundo. Si durante los periodos de reposo el topo duerme y sueña que cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo en los que duerme y sueña que cava un túnel que atraviesa una ciudad de trescientos mil habitantes alternando periodos de excavación y reposo en los que duerme y sueña que cava un túnel, ¿por qué, en el instante previo a cada despertar, el túnel desemboca en una playa en la que alguien saluda a lo lejos? ✖

La primera vez había sido un hotel de la rue Valette, andaban por ahí vagando y parándose en los portales, la llovizna después del almuerzo es siempre amarga y había que hacer algo contra ese polvo helado, contra esas impetuosas que olían a gasóleo, de golpe la Maga se apretó contra Oliveira y se miraron como antes, HOTEL, la vieja detrás del roñoso escritorio los saludó comprensivamente y qué otra cosa se podía hacer con ese sucio tiempo. Arrastraba una pierna, era angustioso verla subir parándose en cada escalón para remontar la pierna enferma mucho más gruesa que la otra, repetir la maniobra hasta el cuarto piso. Olía a blando, a sopa, en la alfombra del pasillo alguien había tirado un líquido azul que dibujaba como un par de alas. La pieza tenía dos ventanas con cortinas rojas, zarcadas y llenas de retazos, una luz húmeda se filtraba como un ángel hasta la cama de acolchado amarillo.

La Maga había pretendido inocentemente hacer literatura, quedarse al lado de la ventana fingiendo mirar la calle mientras Oliveira verificaba la talleba de la puerta. Debía tener un esquema predefinido de esas cosas, o quizá le sucedían siempre de la misma manera, primero se dejaba la cartera en la mesa, se buscaban los cigarrillos, se miraba la calle, se fumaba aspirando a fondo el humo, se hacía un comentario sobre el empapelado, se esperaba, evidentemente se esperaba, se cumplían todos los gestos necesarios para darle al hombre su mejor papel, dejarle todo el tiempo necesario la iniciativa. En algún momento se habían puesto a reír, era demasiado tonto. Tirado en un rincón, el acolchado amarillo quedó como un muñeco informe contra la pared.

Se acostumbraron a competir los acolchados, las puertas, las lámparas, las coronas, las piezas de los hoteles del *enquêrme*

El archivo Lázaro

Una lectura de
cuatro relatos
documentales
mexicanos

[Primera parte]

Julián Herbert

(Acapulco, 1971). Uno de sus títulos más recientes es *Ahora imagino cosas* (Literatura Random House, 2019).

Quiero hacer una lectura contextual y comparada de cuatro relatos documentales mexicanos publicados en años recientes. Los enumero en orden cronológico: *La casa del dolor ajeno* (Literatura Random House, 2015), de mi autoría; *El incendio de la mina El Bordo* (Periférica, 2018), de Yuri Herrera; *La Compañía* (Almadía, 2019), de Verónica Gerber Bicecci; y *Autobiografía del algodón* (Literatura Random House, 2020), de Cristina Rivera Garza. Me interesa de ellos, además de la manera en que trabajan con el archivo y la retórica, la problematización de cuatro conceptos recurrentes en los discursos políticos/estéticos de principios del siglo XXI: territorio, identidad, propiedad y género. Intento poner estos textos en relación (entre sí y con el contexto de su recepción) a partir de tres nociones: la poética cognitiva; la idea de legitimidad o pertinencia; y la estética formativa: la opinión crítica (heredada de Luigi Pareyson por Umberto Eco)¹ de que el arte es ante todo un proceso fabril; una técnica aplicada a un conjunto de materiales.

Para integrar este escrito, me valdré de herramientas híbridas (como han hecho por su parte los relatos que abordo): la reseña, la poética autorreferencial, la entrevista, la hermenéutica y la glosa. Asimismo, utilizo conceptos de narratología propuestos por Gerard Genette² (focalización, distancia narrativa, etcétera); la intuición (explorada entre muchos otros por Walter Benjamin, Sergei Eisenstein y José Revueltas) de que el registro de la realidad implica una suerte de edición dialéctica por parte del artista; y el concepto *fabulación crítica* propuesto por la académica Saidiya Hartman para referirse a determinadas estrategias narrativas de los estudios culturales.³ Finalmente, recorro a conversaciones con mi amigo y compañero de lectura Luis Fernando Bañuelos, estudiante de doctorado en NYU y alumno del seminario *Archival Theory through Queer/Colonial/State Archives*, impartido por Zeb Tortorici en 2020.

Si utilizo de manera informal un conjunto tan diverso de fuentes y me permito explorar tantas tesis probables sin consolidar ninguna de ellas es porque no me interesa circunscribirme

1. Umberto Eco, «La estética de la formatividad y el concepto de interpretación», en *¿Qué es el arte?*, Roca, México, 1991, pp. 13-34.

2. Cfr. Gerard Genette, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

3. 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: noviembre de 2020. La referencia al texto original en inglés es: Saidiya Hartman, «Venus in Two Acts», en *Small Axe*, vol. 12, núm. 2, 2008, pp. 1-14).

a los límites del discurso académico. Lo que intento es más bien un reportaje de crítica literaria.

Lo argumental

La casa del dolor ajeno se describe a sí misma en el subtítulo como una crónica, declara en su página inicial ser un *western*, y confiesa en su primer capítulo el empleo de técnicas compositivas provenientes de la novela. El libro narra de manera principal (aunque no exclusiva) la masacre de trescientos tres inmigrantes cantoneses avocindados en Torreón, Coahuila: un hecho sucedido entre el 13 y el 15 de mayo de 1911, durante la primera toma militar de la plaza por parte de los ejércitos de la Revolución mexicana al mando de Emilio Madero, y con la participación de los habitantes de la ciudad sitiada. En torno de este evento, *La casa...* incorpora historias adyacentes (la fundación de Torreón, la diáspora china, el auge del cultivo del algodón en el noreste de México merced al trazo ferroviario, la conformación paulatina de las tropas revolucionarias, la política exterior del país durante y después del conflicto) que intentan contextualizar un momento de violencia dentro de un marco más amplio de producción de capital y de discursos.

El incendio de la mina El Bordo es descrita por su autor como una «narrativa histórica». Como su título establece, relata un incendio registrado el 10 de marzo de 1920 al interior de la mina El Bordo, en Pachuca, Hidalgo. A partir de declaraciones judiciales, fotografías, notas de prensa e informes de peritos, Herrera recrea este evento poniendo énfasis en los (al menos) ochenta y siete decesos que ocasionó; enumera los múltiples indicios de que el siniestro pudo ser causado por negligencia de parte de empresarios y autoridades; y, sobre todo, rastrea las estrategias de silenciamiento histórico a las que fueron sometidos los familiares de las víctimas y los mineros sobrevivientes.

La Compañía es un relato documental transdisciplinario dividido en dos secciones. La parte «a» es descrita en la cuarta de forros del volumen como una fotonovela. Incluye una serie de fotografías en blanco y negro y alto contraste tomadas en el poblado San Felipe de Nuevo Mercurio, Zacatecas; fotografías de estudio de piedras encontradas en las minas de dicha comunidad; y fotografías de archivo de tambos contenedores de desechos tóxicos ubicados en este mismo lugar. Las imágenes han sido intervenidas con fragmentos pictográficos de *La máquina estética* (1975), de Manuel Felguérez, y subtituladas

con una reescritura del cuento «El huésped», de Amparo Dávila, donde, además de sustituir algunos sustantivos («el huésped», «Guadalupe», «marido») por otros («La Compañía», «máquina»), Gerber cambió el tiempo verbal de pasado a futuro y la voz narrativa de primera a segunda persona. La parte «b» del libro alberga una crónica polifónica y bilingüe (inglés y español) que da cuenta del modo en que fueron explotadas las minas de cinabrio de San Felipe de Nuevo Mercurio, para posteriormente ser convertidas en albergue de desechos tóxicos transportados a México desde Estados Unidos. Los pasajes de la crónica han sido confeccionados con fragmentos de documentos oficiales, grabaciones, textos históricos, y también con algunos materiales extraídos de internet.

Autobiografía del algodón es descrito en su cuarta de forros como una novela. Su número ISBN y código de barras la catalogan como «Biografía y autobiografía / Literaria». El relato, escrito en una variedad tonal que va desde el costumbrismo decimonónico hasta la digresión derridiana, pasando por la crónica, la novela moderna, el *road trip*, el ensayo literario y la microhistoria, toma como punto de partida la posibilidad factual de un encuentro ficticio, durante la huelga de jornaleros de 1934 en Estación Camarón, entre José María Rivera, abuelo de quien cuenta la historia, y José Revueltas, joven activista y futuro autor de la novela *El luto humano*. A partir de esta premisa, Rivera Garza reconstruye e imagina una historia genealógica, reflexiona acerca de la migración y la familia, revisita temas literarios revueltianos como la muerte niña o las huellas —geológicas, cósmicas— que habitan el paisaje, y traza la ruta que su avatar literario de primera persona recorre en automóvil; el territorio físico y simbólico de una frontera de guerra que continúa activa y cuya historia se remonta más de quinientos años atrás: el desierto chichimeca.

El fotograma inicial: legitimidad y territorio

«Es fácil entender cómo llegaron Cristina, Yuri y tú a la historia que cuentan. El proceso de Verónica me parece menos claro, más revelador». Eso observó mi compañero de lectura Luis Fernando Bañuelos en una de nuestras charlas. Dicho en un soplo: Cristina Rivera Garza nació en Tamaulipas y vive en Texas, y su novela inicia con un fallido proyecto agropecuario desarrollado en los años treinta en la frontera entre México y Estados Unidos; la historia narrada por Yuri Herre-

ra sucede en Pachuca, ciudad de la que el autor se asume originario —aunque su semblanza biográfica lo declara nacido en Actopan—; yo soy coahuilense por adopción: vivo desde la adolescencia en Saltillo, ciudad hermana-enemiga de la comarca lagunera donde ocurrió la masacre de chinos de 1911. El caso de Verónica Gerber es distinto, al menos en apariencia: como explicaré más adelante, su contacto con el territorio zacatecano proviene de una invitación a participar en una bienal.

No voy a obviar la tentación chovinista de adjudicar al territorio —en el sentido tradicional de lo que designa esa palabra— una importancia cardinal en los primeros tres relatos que me ocupan. Cuando le pregunté a Yuri Herrera cómo había llegado por primera vez a su historia, respondió:

«Las minas organizan la ciudad vieja, el lenguaje de los mineros está inscrito en el lenguaje de los pachuqueños, los alimentos de los mineros, o una versión de ellos, son los alimentos típicos de la ciudad. Además de eso, en mi casa había frecuentemente gente que trabajaba o había trabajado en las minas, y mi mamá colaboró por años con Liberación Minera, el ala disidente de la Sección 1 del Sindicato de Mineros. [...] Los recuerdos más lejanos de la historia del incendio de El Bordo me vienen de mi hermano Tonatiuh, probablemente cuando ambos éramos adolescentes, y desde entonces me quedó dando vueltas en la cabeza».

Como narré en las páginas iniciales de *La casa del dolor ajeno*, mi primer acercamiento a la historia de la masacre torreonense sucedió de manera similar: durante la adolescencia, a través de la voz de un amigo del barrio. Sin embargo, creo que los elementos decisivos para que yo contara esa historia tienen que ver, más que con la cercanía territorial, con tres momentos de lenguaje. El primero: me pregunté por qué, contra el más elemental sentido de la cronología, prosperó la especie de que había sido Pancho Villa quien mandó asesinar a la comunidad cantonesa. La respuesta es simple: rara vez la razón o la evidencia han sido rivales solventes frente a los sobrenaturales poderes del chisme y la voz popular. El segundo momento de lenguaje, subsidiario del primero, es mi convicción de que existe tal cosa como *la gran novela del taxi*: un relato secreto y más o menos ficticio, pero también enciclopédico, de todo lo que es y ha sido una ciudad; una historia cuyos legisladores embozados son taxistas, prostitutas,

afanadoras, mensajeros, enfermeras: personas que viven en tránsito, anónimas, a deshoras. El tercer momento de lenguaje tiene que ver con lo que llamo el fotograma inicial: un fragmento de realidad (puede ser una imagen, un rumor, una combinación de fonemas) insuficiente para revelar toda la historia, pero lo bastante poderoso como para convertirlo a uno en detective y excavador de premisas. En mi caso, ese lugar lo ocupa el intento de linchamiento del doctor J. Wong Lim en la plaza principal de Torreón: una turba intenta sacar a golpes de un automóvil a un hombre de rasgos asiáticos que porta en el antebrazo un distintivo de la Cruz Roja, hasta que la providencial llegada de otro individuo a caballo salva al cirujano de la muerte. Me parece una escena de *western* y melodrama-transcultural-sublime: una épica psicológica donde el jinete (el pacto evolutivo entre el humano y otra especie) rescata al hombre de ciencia del desastre primordial (la turba) que ha despertado su visión de futuro (el automóvil).

La premisa de Yuri Herrera, formulada con poética sencillez en la segunda página de su relato, es ésta: «El silencio no es la ausencia de historia, es una historia oculta bajo una forma que es necesario revelar».⁴ Una de las emulsiones que el autor utiliza para revelar este silencio es un kiosco inaugurado unos meses después del incendio de El Bordo y situado en el Parque Hidalgo de Pachuca. La placa conmemorativa que acompaña la edificación dice: OBSEQUIO-DE-LA-COLONIA-AMERICANA-AL-GOBIERNO-DEL-ESTADO. SEPTIEMBRE-16-DE-1920. La hermenéutica con la que Herrera interroga al silencio me resulta extrañamente afín a los códigos dramáticos de Samuel Beckett (una lectura personal a la que volveré más adelante en este ensayo), por eso no me sorprende que coloque un kiosco —un escenario— en el centro de su extrañeza ante el lenguaje. Un kiosco cuya apariencia esconde un pliegue enigmático: la evidencia del mudo soborno cultural que una trasnacional pagó a las autoridades locales por haberse hecho cargo de invisibilizar un evento de negligencia criminal.

Cuando lo interrogué acerca de cómo llegó a esta lectura del acervo arquitectónico, Yuri me dijo:

«No había reparado en el significado de ese kiosco, aunque hubiera estado en él múltiples veces. Uno va al kiosco, no a mirar la placa. Le puse atención hasta que, al estar haciendo la investigación

4. Yuri Herrera, *El incendio de la mina El Bordo, Periférica*, Cáceres, 2018. p. 10.

5. «Este libro está basado en la investigación que realicé para obtener el grado de Doctor en Lengua y Literatura Hispana por la Universidad de California en Berkeley. [...] Aunque he utilizado información recabada para ese proyecto, e inclusive algunos párrafos de ese texto, se trata de dos proyectos diferentes [...]». *Ibid.*, p. 112.

para la tesis,⁵ me puse a recorrer la ruta por donde tendría que haber pasado el cortejo fúnebre [de los ochenta y siete mineros atrapados en la mina] que no fue autorizado, y puse atención a los monumentos del parque, que son una forma de establecer la memoria histórica».

En el caso de Cristina Rivera Garza, me parece evidente desde el título un pliegue corporal, existencial y genealógico en la elección de su relato. La interrogué al respecto, y esto fue lo que escribió:

«Si me permites, la respuesta más humilde: influyó, muy al inicio, que mis padres están envejeciendo y mi hijo está dejando la adolescencia atrás para convertirse en un adulto en un país que nos ha expulsado y bienvenido a lo largo de muchas generaciones. [...] El nomadismo, la migración y mi adicción a la frontera han sido parte sustancial de mi trabajo hasta ahora, pero nunca de una manera tan denotativa-¿traumática? [...] Mi creciente interés por las relaciones entre cuerpo y territorio, dentro de o como parte de un contexto hecho de conexiones inter-especie fuera de un foco antropocéntrico, me ha llevado a trabajar de formas más cercanas con la no ficción. Pero, dentro de la no ficción, me interesa apartarme de nociones también convencionales de memoria o autobiografía, e incluso autoficción, para llegar a una especie de heterografía (así se iba a llamar este libro, pero el terminajo era, lo decían bien los editores, muy obtuso)».

Es en este marco —un territorio signado no tanto por la pertenencia geográfica sino por la pertinencia cognitiva: la habilidad de los autores para construir analogías y metáforas— donde quiero situar *La Compañía*, de Verónica Gerber Bicecci.

6. La charla puede verse en esta página de Facebook: <https://www.facebook.com/catedracarlosfuentesliteraturahispanoamericanaunam/videos/3092194884341472/> (Consulta: noviembre de 2020).

En una charla sostenida en redes sociales con Alexandra Saavedra,⁶ Gerber explicó que su interés inicial en Nuevo Mercurio surgió de una invitación, por parte de Daniel Garza Usabiaga y Willy Kautz, a la Bial FEMSA celebrada en Zacatecas entre octubre de 2018 y febrero de 2019. En esa misma charla, Verónica pone en relación *La Compañía* con otras dos de sus obras: *Otro día...*

(*poemas sintéticos*) (Almadía, 2019) —reescritura del clásico libro de haikus de Tablada— y *La máquina distópica*, instalación y página web desarrollada a partir de *La máquina estética* de Manuel Felguérez. Sería un poco largo detallar cada aspecto de estas obras (y éste es uno de los pocos reproches que me atrevería a hacer al trabajo de Gerber Bicecci: más que conceptuales, algunos de sus procesos me resultan en ocasiones manieristas). Sin embargo, puedo enumerar lo que me parece más relevante para el enfoque de mi ensayo. Primero: se trata de obras que parten de una lectura crítica del paisaje romantizado, *feminizado* por la voz masculina del poeta occidental. Segundo: enfatizan la cultura extractivista y pretenden (o así lo plantea Alicia Sandoval en una reseña) «reflexionar acerca de la crisis ecológica a la que indiscutiblemente hemos llegado».7 Tercero: en el caso de *La Compañía*, los procesos de investigación y confección han sido casi simultáneos, pues la autora declara en su charla que originalmente pensó trabajar con el agua contaminada (al tratarse de un proyecto financiado por una embotelladora de refrescos), pero en algún punto encontró un documento que hablaba del *caso olvidado de Nuevo Mercurio*: lo que yo llamo el fotograma inicial. Cuarto: tanto *La Compañía* como *Otro día... (poemas sintéticos)* son libros-registro, documentaciones de proceso: parten de un producto previo, que en ambos casos fue una exposición en una galería o museo. Verónica señala (en su charla con Saavedra): «Pensé que iba tener que hacer el libro cuando me di cuenta de que había un montón de información que no iba a poder meter en la expo». Quinto: en ambos productos, la autora trabajó mediante procesos transtextuales muy específicos: sendas reescrituras de Tablada y Amparo Dávila, así como la incorporación de pictogramas realizados por Manuel Felguérez (en *La Compañía*). Sin embargo, Verónica Gerber prefiere no emplear para describir su método la palabra *apropiación*, por considerarla heredera de la propia cultura extractivista a la que cuestiona. En nuestro intercambio epistolar, habló de «costuras y remiendos» para describir el proceso. Y en otro momento de este ensayo recurre a la (a mi juicio muy afortunada) metáfora formativa de «compostaje».

7. Alicia Sandoval, «El arte, la naturaleza y su punto de unión», *Revista de la Universidad de México*, México, enero de 2020, pp. 148-151. (En línea: [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/41faf2f1-e164-407d-9730-6a8d4986ded7/otro-dia-\(poemas-sinteticos\)-y-la-compania-de-veronica-gerber-bicecci](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/41faf2f1-e164-407d-9730-6a8d4986ded7/otro-dia-(poemas-sinteticos)-y-la-compania-de-veronica-gerber-bicecci). Consulta: noviembre de 2020).

Hay otras metáforas que me vienen a la mente al poner en relación estos cuatro relatos: la minería (central para las piezas de Yuri y Verónica y lateral en el caso de Cristina) o el auge algodonerero (central para las historias que narramos Cristina y yo) y su relación con la ingeniería civil: presas, ferrocarriles. Tampoco me parece del todo arbitrario que, para hablar de propiedad y explotación en crisis, los cuatro hayamos elegido un mismo ecosistema (el Desierto Chihuahuense, que se extiende desde el sur de Estados Unidos hasta el norte del estado de Hidalgo) y un mismo período histórico: el proceso modernizador del primer tercio del siglo xx en México. Sin embargo, me interesa insistir en que la legitimidad de estos textos no depende tanto del territorio o la postura política como de la identidad cognitiva: la preocupación estética: la formulación de una retórica que se pretende subversiva. Esto me parece aplicable tanto a la politización del territorio geográfico como a los discursos de género, las preocupaciones raciales o cualquier otro avatar de eso que José Revueltas llamó «Los Monstruos del Bien». La literatura no depende tanto de sus reivindicaciones sociológicas como del poder de sus metáforas. Cristina Rivera Garza lo dice mejor que yo:

«Uno quisiera creer que goza de más control del que tiene. Contrario al mantra que aconseja a escritores escribir de lo que saben, yo suelo escribir de lo que no sé. Escribir no es mi manera de despejar un enigma, sino de protegerlo (Eduardo Gruner *dixit*). Para escribir se necesita tener una gran tolerancia por lo incierto. No es fácil encontrarse inerme frente a materiales que se empeñan en volver todo muy complicado. Si uno se acerca lo suficiente, los materiales siempre complican las cosas. Y supongo que eso es escribir —no encontrar un camino sino construir un pasaje e invocar una suerte de acompañamiento durante el proceso».

Identidad cognitiva

Lo que llamo identidad cognitiva es el lugar donde se sitúa la conciencia autoral respecto de dos fenómenos narratológicos: la elección del punto de vista y el grado de detalle que se elige para hacer la representación verbal de una realidad perceptible; la focalización y la distancia narrativa. Se trata de fenómenos muy complejos, y en ello radica, a mi juicio, parte de la pobreza que exhibe la crítica literaria contemporánea: los simplifica. El punto de vista no se limita a la elección entre

narrar en primera o tercera persona, sino que incluye distintos niveles de intimidad, desapego, extrañeza, incluso antipatía respecto de la materia que se narra. La distancia narrativa no se limita a la mimesis o la diégesis (que, por otra parte, casi nunca aparecen en estado puro en un relato: son graduales); incluye también aspectos de edición temporal: frecuencia, prolepsis, analepsis, digresión, elipsis... Por no hablar del archivo (fundamental para construir relatos como estos que me ocupan), el architexto, la memoria retórica, la teoría de los géneros. Se trata de un proceso estético y político, pero sobre todo neurobiológico, que ha sido problematizado de manera constante por la literatura al menos desde el siglo XIX —si no es que desde siempre—. En el presente, la discusión acerca de la identidad —en un sentido psicológico y sociológico— ha cobrado especial importancia. Me parece ingenuo, sin embargo, abordar ese sentimiento de la realidad desde la literatura aplicando una perspectiva gremial o militante o académica y no hacerlo, en cambio, problematizando la identidad cognitiva, las elecciones materiales y las relaciones con el acervo cultural de las personas que escriben.

Intentaré abordar con brevedad y cierto orden la presencia de esta dinámica en los relatos documentales que me ocupan.

El punto de vista

Yuri Herrera narra *El incendio de la mina El Bordo* en primera persona, pero con un nivel de encarnación muy débil: según mi lectura, sólo asoma con claridad en la segunda y en la última página de su relato. El resto del tiempo, la voz subyace embozada en las ironías y repeticiones de palabras con las que parece poner en itálicas el servilismo de la prensa y los funcionarios públicos frente a la empresa propietaria de la mina. Es una voz transtextual y al mismo tiempo fársica: hay en ella una suerte de oxímoron teatral que le permite evidenciarse en la medida en que no está.

«Para mí ésta era una exigencia de la historia misma», me explica Yuri por *e-mail*. «Es ingenuo pretender que logré extraerme por completo del texto, eso es imposible [...]; no hay una pretensión de objetividad, sino de asumir que mi subjetividad, en tanto pachuqueño, en tanto persona que ha sabido de esta historia como parte de mi relación con la ciudad, con los poderes de la ciudad, con los trabajadores de la ciudad, es también una forma legítima de conocimiento».

(Dicho al paso, algo que observamos mi compañero de lectura Luis Fernando Bañuelos y yo es que muchos autores y autoras contemporáneos parecen estar libres de la bloomiana angustia de las influencias, pero padecen una pronunciada *angustia de las legitimidades*).

«Intenté utilizar un lenguaje seco», continúa Yuri, «consciente de que los hechos, liberados del sesgo legaloide, serían suficientes para comunicar la brutalidad de lo que sucedió. [...] De lo que se trataba era de confrontar al discurso del poder (el poder legal, el poder mediático) con sus propias reglas; de analizar cómo, a partir de su propia retórica, podía demostrarse que estaban construyendo una mentira. Éste fue un procedimiento muy importante para mí porque implicaba simplemente dejar que los propios discursos del expediente judicial y de los medios mostraran cómo se estaba construyendo la impunidad».

La forma fragmentaria en la que está dispuesta la sección «b» de *La Compañía* incorpora no sólo múltiples voces, sino diversos niveles de intimidad o distancia con la materia del relato, incluso en lo idiomático, lo que da riqueza y plasticidad al tono. «Originalmente, quería escribir una crónica en primera persona», dice la autora, «pero cuando intenté hacerlo me pareció que ese camino no era el que conviviría mejor con la parte “a”. La estrategia tenía que aproximarse de un modo parecido, así que decidí escuchar al archivo y proponer recortes y costuras en los documentos que encontré en mi investigación».

La voz narrativa de la parte «a» de *La Compañía* es provocadora a nivel iconográfico y simbólico, aunque también genera, a mi juicio, un curioso *loop* de lectura. Y es que, ya de por sí, el cuento «El huésped», de Amparo Dávila, comparte cierto espacio de la imaginación (un escenario cerrado y la intromisión ambigua de una entidad amenazante en el ámbito cotidiano) con al menos dos historias escritas por Carlos Fuentes: «Chac Mool» y *Aura*. Al transformar la primera persona en segunda, y trasladar el tiempo narrativo a futuro, Verónica Gerber inserta en el relato de Dávila los mismos componentes gramaticales que utiliza Fuentes en el segundo de sus textos. Esto es lo que me respondió Verónica cuando la interrogué al respecto:

«No, no lo había notado. Carlos Fuentes no está, digamos, en las referencias y genealogías que me llevaron a realizar este proyecto. Discrepo un poco de la idea de que, por usar la segunda persona, ya estoy dialogando automáticamente con Carlos Fuentes. Me parece que la segunda persona es un registro que también puede asociarse

a la ciencia ficción, por ejemplo. O con una voz oracular, de ahí también que revisar la pieza que te menciono arriba [*La máquina distópica*]⁸ me parezca pertinente».

8. <http://lamaquinadistopica.xyz/>

Me resulta llamativa la mención de lo oracular: la razón por la que Fuentes utiliza la primera persona potenciada (una segunda persona que se habla a sí misma) y la conjugación en futuro es porque la voz que narra *Aura* es la del difunto general Llorente, de quien el protagonista masculino (Felipe Montero) es la reencarnación. Por supuesto, no creo que el diálogo con la obra de Carlos Fuentes sea un resultado «automático»: sólo digo que el texto de Dávila, transformado por Gerber y visto desde una perspectiva autónoma y comparatista, admite esa lectura. Y la admite no sólo a nivel conceptual: a nivel puramente gramatical y argumental, que me parece el más cercano a cualquier lector promedio. Éste es uno de los aspectos que me interesa señalar de la identidad cognitiva: su manera de transmitir significado escapa al control de las intenciones autorales, tiene también un punto ciego, y una de las funciones de la crítica literaria es encontrar ese *gap*.

Lo que intenté hacer en *La casa del dolor ajeno* fue entrelazar la voz en primera persona del periodismo gonzo con el nivel narrativo encarnado de la novela de detectives. A diferencia de Yuri Herrera, quien procura extraer el yo de su relato, a mí me interesaba construir y evidenciar ese doble escenario: las relaciones cardinales entre la violencia del pasado y la violencia del presente. Por eso parto de una tesis semejante a la de Yuri (desmontar los instrumentos jurídicos de una «verdad histórica» que se construyó con el objetivo evidente de preservar la impunidad de los asesinos) y la confronto no sólo con el archivo escrito: también con la indagación de campo y la inestabilidad formal propias del reportaje. Éste es, quizá, un aspecto técnico en el que difiere mi libro de los otros tres que comento: su retórica está menos vinculada a la academia, la memoria familiar o las artes, y es más cercana al periodismo. No está en mis facultades señalar hasta qué punto haya logrado lo que pretendía: yo también tengo un necesario punto ciego que tendrá que ser hallado (o no) por otros críticos. Me limito a describir las herramientas, no su efectividad.

Coincido con Cristina Rivera Garza: «heterografía» no es una palabra bonita, pero creo que transmite muy bien el sentido de la iden-

tividad cognitiva que la autora cultiva en su relato. La elección del punto de vista de *Autobiografía del algodón* me parece uno de sus mayores aciertos formales (a pesar de que facilita una cierta distensión dialéctica del relato a la que volveré un poco más tarde): una primera persona antes testimonial que autorreferencial que, casi sin transición, puede volverse encarnada y hasta omnisciente (por ejemplo: describe con precisión los nombres de las plantas que va viendo un jinete poco familiarizado con la flora local) cuando penetra la conciencia de sus personajes situados en el tiempo histórico. Creo que se trata de una formulación del punto de vista menos rígida que las elegidas por Herrera, por Gerber o por mí, y al mismo tiempo (y no sin cierta paradoja) es más tradicional: me recuerda el inicio cuasi ensayístico de *La insoportable levedad del ser* o la forma autobiográfica de escribir biografías que practicaron Stefan Zweig con Magallanes y Millicent Dillon con Jane Bowles. Se trata, insisto, de una formulación menos preocupada por el control (autoral o procesual) y la tesis, y más interesada en explorar qué cosas son el «adentro» y el «afuera» de una conciencia narrativa. Cristina lo refiere así:

«Me canso de leer una tras otra esas formas de biografía poco veladas (¿poco no-veladas?) que pasan por ser novelas, casi todas ellas concentradas en las experiencias, otra vez, de las clases medias urbanas y sus mundos así llamados interiores. Trabajar de cerca con comunidades analfabetas, por ejemplo, obliga a adoptar perspectivas que no parten de una noción de yo interior (el que emite lenguaje escrito porque domina el lenguaje escrito), obligándonos a recurrir al registro institucional, aunque incompleto siempre, del archivo que nos engarza con ese gran *afuera* que es el Estado. En todo caso, el trayecto nos invita a entender que ese *adentro* y ese *afuera* son menos claros de lo que parece, y mirarnos desde afuera es una lucha que hay que dar».

Al menos en uno de sus puntos («adoptar perspectivas que no parten de una noción de yo interior»), esta descripción me parece aplicable a los trabajos de Yuri Herrera y Verónica Gerber Bicecci.

Distancia narrativa y edición dialéctica

La mimesis (la representación verbal, sonora o visual de la realidad perceptible) es un amplio campo de los estudios literarios, y su influencia abarca desde la poética aristotélica hasta los estudios marxistas o la

escritura digital. En su ensayo clásico «La cicatriz de Ulises»,⁹ Erich Auerbach plantea con claridad esquemática, por ejemplo, la diferencia entre la distensión narrativa que hay en el detallismo de la tradición grecolatina y, en contrapartida, la severa ausencia de escenario —la preponderancia de la diégesis— en los textos bíblicos. Entre estos dos extremos se desarrolla, de manera gradual, lo que llamo distancia narrativa: una técnica formativa que posee valores culturales y cognitivos, pero también políticos. José Revueltas llamó realismo dialéctico a la capacidad de los artistas para organizar el flujo de la realidad en estructuras discernibles desde un punto de vista no sólo racional, sino también social y simbólico. Intentaré hacer una breve reseña (a múltiples voces) de la distancia narrativa que emplean los relatos que me ocupan aquí. Empezando por las fotos.

9. Erich Auerbach, *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 9-30.

Cuando entrevisté a Verónica Gerber, mencioné —y ahora pienso que me equivoqué— la condición «descontextualizada» de las imágenes que integran su fotonovela intervenida. La autora me hizo ver que el proceso compositivo es más elaborado que una mera falta de contexto:

«Yo diría que las fotografías están en un estado ominoso. Me interesaba colocar al lector en México y al mismo tiempo en otro planeta, dado que el nombre del lugar donde se encuentran las minas [Nuevo Mercurio] lo sugiere. [...] Llevo algún tiempo construyendo ideas respecto a la escritura del compostaje y creo que ahí, en la composta, es donde se vinculan todos esos elementos. Por otro lado, intento dejar las nociones nominalistas y categóricas sobre el archivo y los documentos afuera del estudio cuando trabajo con los materiales que tengo frente a mí. Accionar la escucha con los materiales y dejar la multiplicidad de voces del archivo es un intento por no iconizar la historia de Nuevo Mercurio, pero, al mismo tiempo, un intento por contar esa historia».

En el caso de *Autobiografía del algodón*, hay una serie de cinco imágenes a color que aparecen a la mitad del libro y que, aunque son descritas en uno de los pasajes, no guardan relación subordinada con el relato en prosa. Rivera Garza lo explica así:

«No me interesa la incorporación del material visual como ilustración del material escrito. Creo que su lugar es mucho más dinámico —una traducción, si lo quieres ver así—. En este caso, las imágenes son

resultado de la colaboración: Vega Sánchez Aparicio, una académica de Salamanca, rescató la letra manuscrita de Revueltas de algún documento que compartí con ella, hizo lo mismo con imágenes de Estación Camarón y *screenshots* de Google. Luego me pidió que sostuviera eso frente a una cámara para que quedara una huella también de mi corporalidad. Todos esto lo hicimos a través del Atlántico, viajando por las pantallas. La última imagen es un experimento con el risógrafo y el algodón: coloqué un capullo sobre la platina del risógrafo, puse tinta dorada y luego tinta negra en los tambores, e hice varios intentos. Me quedé con las imágenes en que el algodón parece el mapa casi circular de una ciudad —como eran las ciudades del algodón en ese entonces, por cierto».

Tanto en *La casa del dolor ajeno* como en *El incendio de la mina El Bordo* aparecen fotografías históricas. No se les muestra impresas, sino a modo de éfrasis: representaciones verbales de una representación visual. En mi caso, me interesaba dar a esa técnica un cariz doblemente político: contradecir la especie conformista de que «una imagen dice más que mil palabras», y recalcar el hecho de que la fotografía histórica ha sido manipulada —mediante alteraciones verbales del contexto, subtítulos, poses, cambios de fechas, descripciones llenas de adjetivos abstractos— para glorificar la Revolución mexicana.

Cuando le pregunté a Yuri Herrera si pensaba algo parecido, respondió:

«Pensé en incluir las imágenes que están en el expediente, no porque fueran autoexplicativas sino porque es uno de los restos de la tragedia y como tal podía ser una de esas piezas que confrontara los límites de mi propio relato, podía ser un elemento extra para que los lectores lean esa otra parte de la verdad del texto, es decir, mi subjetividad al trabajar con las fuentes. Y porque mi intención es que ésta no fuera una versión clausurada de la historia; pero tampoco quería que fuera una especie de muleta para legitimar el texto. De cualquier manera, las fotografías, rescatadas por el fotógrafo Heladio Vera, pueden consultarse en los sitios de las editoriales que han publicado el libro».

En el caso de *La Compañía*, hay un momento evidente y material en el que la distancia narrativa cobra un sentido dialéctico, y es la aparición del bilingüismo en el relato «b».

«Los textos en inglés están en inglés», dice Verónica Gerber, «porque es el idioma original de ese documento, y me parece que eso

dice mucho de la relación con Estados Unidos en esta historia [...]: son una visión desde el imperio».

Lo mismo puede decirse de la selección y edición de los fragmentos, donde (como sucede también en el caso de Yuri) aparece por momentos una suerte de sorna documental confeccionada (para ahondar en la metáfora costurera propuesta por Gerber). Un detalle que me hizo notar Luis Fernando Bañuelos es que en *La Compañía* aparece un mapa de Zacatecas donde están marcados los meteoritos que afectaron geológicamente a la entidad, provocando la existencia de las minas de cinabrio. En la representación, pareciera que los impactos cósmicos hubieran respetado un cierto orden formal, lo que pone de manifiesto la voluntad cognitiva de construir patrones que comporta todo tipo de discurso. Y —como observa lúcidamente la propia Verónica Gerber al revelar la devastación geológica de Nuevo Mercurio— no hay discurso que sea políticamente neutro; ni siquiera el rastreo de meteoritos.

Autobiografía del algodón consta de siete capítulos que son, sobre todo en lo que atañe a su edición dialéctica, el escenario de una gozosa (y de vez en cuando fatigosa) desmesura. No conforme con combinar lo histórico y lo imaginario, la memoria familiar y la *vox populi*, el archivo histórico y los papeles privados, Rivera Garza se detiene a explorar poéticamente la etimología, a la manera de Anne Carson; *debraya* (en particular en su segundo capítulo, mi menos favorito) al estilo del posmodernismo francés; o cuenta, con una nitidez que recuerda la mejor prosa de Sandra Cisneros, la memoria de comerse una sandía.

«La potencia de la experiencia fronteriza», dice Cristina —habla de territorio, pero también de estilística—, «radica en la capacidad de producir prácticas capaces de cruzarla. El poder impide; la frontera, permite. Ahí donde se erige un muro, la frontera es pura fuga. Eso se puede llevar a cabo desde los aspectos formales de la escritura (el *cross-genre*), hasta la investigación (la interdisciplina o la transdisciplina), pasando, por supuesto, por poner el cuerpo ahí en el territorio. Bueno, todo eso es fundamental. Y traer siempre pesos y *quarters* en el monedero».

Del vasto repertorio de distancia narrativa empleado por la autora, prefiero (no por nostalgia o conservadurismo, más bien porque la forma fugada del contexto lo re-dimensiona) el más tradicional: aquel que dialoga de manera evidente con la prosa de Revueltas. En particular, los conmovedores pasajes que hablan de la muerte de

los niños o del sufrimiento infantil en general; hay ahí, me parece, una lectura architextual del episodio de la muerte de Bandera, la hija de Fidel y Julia en *Los días terrenales*. También a ese registro pertenecen los fragmentos donde el paisaje parece fundirse con la percepción de los personajes; por ejemplo, cuando José María baja al interior de una mina.

«A Revueltas», dice Rivera Garza, «se le ha leído (a veces bien) ya demasiado en una clave ideológica. Aquí me interesaba mucho rescatar al Revueltas geológico —ese autor interesado por igual en los dramas humanos y los dramas [del territorio]—. Creo que, como pocos, Revueltas entendió muy bien que no hay dramas humanos *per se*, sino que toda historia que valga la pena se produce en esa red inextricable que enlaza lo humano y lo no humano. Siempre fue, quiero decir, un escritor materialista en el sentido más radical, e incluso más contemporáneo, del término».

En *El incendio de la mina El Bordo* hay tres pasajes que me tomaron por sorpresa, y que considero un giro —un *tropo*— fundamental para internalizar el sentido dialéctico de la historia.

Primero: en el capítulo «El informe pericial», el perito Aurelio García exculpa por completo del incendio a la Compañía, pero se permite hacer una crítica («y esta breve crítica tangencial», anticipa Herrera, «me ha ocupado sin poder discernir por completo lo que significa») al estado en que se encuentra «un polvorín que la Compañía tiene en otra parte de la ciudad, cerca de la Hacienda del Cuesco», y que «no cumple con las condiciones del Reglamento, pues los explosivos no están separados adecuadamente de las vías públicas» ni cuenta con los medios para apagar un posible incendio». ¹⁰

10. Yuri Herrera, *op. cit.*, pp. 81-82. | Aquí la voz del narrador se aleja de lo irónico, invistiéndose con los poderes del detective.

Segundo: en el capítulo «La fosa», la voz da cuenta de una realidad alterna: describe la fotografía de un cortejo de automóviles que, según información escrita a mano en el dorso de la imagen, registra el día en que los mineros de El Bordo fueron sepultados. Sin embargo, y hasta donde se sabe, dicho cortejo fúnebre nunca sucedió. Aclara el narrador:

pienso que es más probable que alguien haya atribuido esa fotografía al episodio pensando que era lo que la decencia

hubiera indicado: tratar a los muertos como personas que merecen ser despedidas por su gente, y no como desechos que deben ser escondidos lo más pronto posible.¹¹

| 11. *Ibid.*, pp. 89-90.

Y tercero: en ese mismo capítulo, hacia el final, Yuri Herrera cita las palabras del magistrado Emilio Cruz, quien para referirse al incendio habla de «eventos pasados» y de «la falta de castigo de los culpables». No se trata, sin embargo, añade Herrera, de una verdadera búsqueda de justicia: «es más bien el momento de la anagnórisis, en que un personaje reconoce a otro, enuncia su historia y sus intenciones y declara que ve todo».¹²

| 12. *Ibid.*, p. 94.

Me parece que estos tres pasajes, junto con la reflexión acerca del kiosco del Parque Hidalgo (de la que he hablado antes), subvierten y al mismo tiempo complementan la técnica general de ironía con la que el texto opera. Le conté mi inquietud a Yuri Herrera y le pregunté si se trataba de algo calculado.

«Es deliberado», respondió. «No diría que calculado porque no estoy seguro de todos sus efectos. Es, digamos, una manera de subrayar la imposibilidad de tener bajo control esta historia, la imposibilidad de *la objetividad* a la hora de contarla y la decisión de hacer un paréntesis, como una especie de aparte, para hacer de manera explícita las únicas especulaciones que hay en el libro, no como información extra, sino a partir de un conocimiento de cómo funciona el poder y cómo se cuenta la historia».

Encuentro una trama oculta (consciente o inconsciente) en algunas palabras clave del proceso que envuelve la (permítaseme el exceso) puesta en escena de *El incendio de la mina El Bordo*. Esas palabras son: *cortejo*, *anagnórisis*, *kiosco* y *aparte*. En última instancia, un cortejo es una representación: una suerte de anti-carnaval. Un kiosco es un escenario. La anagnórisis, el instante de revelación, es condición fundamental del código dramático. Y, cuando Yuri me dice que en su discurso practica «una especie de *aparte*», no puedo sino pensar en el extraño modo en que subyace, como río subterráneo, la retórica teatral dentro de buena parte de su narrativa histórica. Al tratarse de un discurso signado por el silencio, no deja de parecerme, también, una elaboración documental de cepa beckettiana ✱

Piel

Katelin Ixchel García Vázquez

La miro, la memorizo, la siento y exploro.

Siento frío, calor, el pasar de mis manos,
el rozar de mis uñas y mi cabello que resbala
acariciando mi espalda.

Todo eso siento, pero no todo esto veo.

Veo un café mestizo reflejando pertenencia.
Veo que el sol abrazó más a mis brazos que a mis piernas.

Veo líneas blancas
huyendo desde mis glúteos hasta mis pantorrillas,
las veo, y las quiero arrancar.

Veo y amaso con pena
aquella enorme flacidez que por abdomen tengo.

(Guadalajara, 2003). Estudiante de la Preparatoria 19 de la Universidad de Guadalajara. Con este poema ganó el concurso en la categoría Luvina Joven.

En mi rostro
veo cicatrices, granos
y bolsas debajo de mis ojos,
que ningún jabón o hierba sanan.

Más abajo,
en mis piernas

veo la falta de agua y cuidado,
reluciendo en un blanco cenizo delator.

Hay manchas que
en mis axilas y codos veo.
Manchas deshonrosas
aparentemente inhumanas
que es mejor tapar.

Veo una piel morena.
Morena, pero no romántica.

Veo una piel imperfecta
e indigna de canciones,
poemas,
escenas deseables
o recuerdos memorables.

Veo una piel en la que me han hecho sentir intrusa.

Veo líneas

sombras

siluetas

rasgos heredados

que prefiero arrancar, hacerlos ajenos

antes que propios.

Veo una piel en la que no me reconozco.

Veo

tengo una piel que según los cánones hechos sistemas

no es digna.

Podrá no serlo de su sistema,

de sus cánones e idealizaciones;

pero es digna de estas letras, ahora hechas mías.

Un ensayo acerca del ensayo

José de Jesús
Vargas Quezada

Por su complejo carácter proteico, el ensayo podría parecer un género literario indefinible. Pero la lógica más elemental nos dice que ningún fenómeno es inaccesible al intelecto y que si somos capaces de percibir algo podemos caracterizarlo. Éste es el principio fundamental de las siguientes reflexiones. Se afirma que existe un fenómeno (el ensayo) y que éste tiene rasgos comunes cuya explicación depende de su análisis y su comprensión intelectual.

Como primera aproximación, se puede formular que el ensayo es un género cuya definición es controvertida. Esto no debería sorprender a nadie, porque evidencia la complejidad, la vitalidad y la evolución continua y abierta de esta forma narrativa. Se considera, asimismo, que la naturaleza del género es relativamente imprecisa. Esta apreciación se justifica porque no existe una preceptiva para escribir ensayos; sin normas, el género no tiene límites. Sin límites, el ensayo puede ser casi cualquier cosa.

En *El deslinde*, más concretamente en su ensayo «La función ancilar», Alfonso Reyes formuló una definición convincente: el ensayo es el centauro de los géneros. *Centauro* aquí adquiere el significado de entidad compuesta por elementos mixtos y naturalezas diversas; condiciones esenciales, pero no únicas, del ensayo. Pese a la poesía mitológica (tan sugestiva y estética) que desprende semejante noción, no deja de ser una aproximación muy parcial. Si se piensa con cierto rigor, la novela también podría ser un centauro literario, porque es

(Ciudad Guzmán, 1994). Estudiante de la Licenciatura en Letras Hispánicas del Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara. Su ensayo resultó ganador en la categoría Luvinaria.

por excelencia el arte combinatorio, el arte en el que todo discurso encuentra su expresión. Desde esta perspectiva, la mixtificación de distintos géneros y discursos no es un criterio adecuado para definir la vasta complejidad del ensayo.

A Luigi Amara, por otra parte, le gusta la metáfora del ensayo como serpiente. En «El ensayo ensayo» escribe: «Chesterton sintió que se deslizaba el ensayo: sinuoso y suave, errabundo y a veces viperino». Indudablemente, la titubeante gravitación acerca de un tema, la búsqueda incierta, la exploración con un mapa borroso, son componentes propios del acto de ensayar. Centauro y víbora, el ensayo es el territorio narrativo más inestable, el lugar donde se expresa más la incertidumbre que la certeza y menos el conocimiento cristalizado y verdadero que la meditación incierta y provisional.

Se escribió el término «meditación» en el párrafo anterior y con ello se tocó un punto que no contemplan las apuestas de Reyes y Chesterton. Se trata del vínculo indisoluble entre ensayo y meditación. Nadie ignora que el ensayo es un género eminentemente reflexivo; en su contenido se expresa la concatenación conceptual de los pensamientos del ensayista. En «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», Pedro Aullón de Haro denomina esta característica con el término «libre discurso reflexivo», el cual sería «el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto». Debe decirse que leer a este erudito español es una experiencia especial, sobre todo por la portentosa inteligencia y el mucho estudio que sus textos revelan; sin embargo, pese a la pertinencia de sus opiniones, su prosa adolece casi siempre de claridad y no pocas veces de concisión. Por ejemplo, la cita anterior puede «traducirse» al español diciendo que los criterios del ensayista unifican la pluralidad discursiva propia del ensayo. En otras palabras, el yo es la norma; el yo cohesionada, articula y expresa el discurso ensayístico.

No por otra razón puede suponerse que el ensayo es el más humano de los géneros prosísticos y el que mejor expresa la individualidad del escritor. Una consideración histórica podría argumentar esta hipótesis: el contexto donde surge el ensayo corresponde a la modernidad, ese movimiento histórico en el que el teocentrismo es sustituido por el antropocentrismo. Ubicada en la transición de la Edad Media y el Renacimiento, la modernidad confía en el individuo (recordemos

el *cogito ergo sum* de René Descartes) y pretende fundamentar todo saber en el hombre y ya no en una divinidad. Desde esta perspectiva, entonces, el ensayo es la expresión más fiel del sujeto: el hombre ya no responsabiliza a Dios de la veracidad de su conocimiento, sino que al fin se hace plenamente consciente de sus facultades y potencias intelectuales y se atreve a pensar por sí mismo desde una nueva óptica, dominada por la racionalidad y el albedrío.

Antes de seguir, será preciso citar una definición abarcadora y sistemática, que bien puede contribuir a la difícil elucidación de nuestro objeto de estudio. En el libro *Teoría del ensayo y los géneros ensayísticos*, Aullón de Haro formula que el género en cuestión es:

un tipo de texto no predominantemente artístico ni de ficción, ni tampoco científico ni teórico, sino que se encuentra en el espacio intermedio entre uno y otro extremo, estando destinado reflexivamente a la crítica o a la presentación de ideas (p 43).

El acierto de la definición de Aullón de Haro radica, a mi juicio, en su carácter discriminatorio. En el texto se define al ensayo como un escrito donde no prima lo artístico, lo ficticio, lo científico y lo teórico, aunque estas cualidades pueden formar parte del mismo. Mixto, tentativo, reflexivo, individual, la definición de Aullón de Haro también permite añadir otros dos rasgos a la concepción de ensayo que estamos construyendo: la crítica y la presentación de ideas. Un buen ensayo siempre será crítico, puesto que lo ideal es que parta de una realidad dada para enfrentarse dialécticamente con ella. Y también, aunque pueda parecer una obviedad, presentará principalmente ideas, es decir, buscará exponer ideas lógicas y conceptuales antes que expresar ficticia y estéticamente una fábula. Cuando en un ensayo se narra una historia, por ejemplo, casi siempre es para ejemplificar una noción o un concepto. Aunque puede haber excepciones, el ensayo opta por la expresión de ideas; por su parte, en la novela y en el cuento priman la fábula y los contenidos estéticos antes que las ideas lógico-conceptuales que por lo regular quedan implícitas, disimuladas en la estructura poética de la narración.

La edificación de nuestro concepto tiene ahora seis pilares, seis elementos que tal vez sean parte de su esencia. Nuestra idea de ensayo es ahora más amplia y menos borrosa; sin embargo, para as-

pirar a una definición más absoluta, debe disiparse una idea absurda respecto al género estudiado. Luigi Amara señala que en el ensayo es propicio «el tono de conversación o de confidencia». Pero yo considero que esto es una condición innecesaria. Puntualizaré: el escritor no dice que ese tono sea imprescindible, pero sugiere que es propicio. Yo considero más bien que un ensayo depende más de su contenido que de su forma. El tono menos conversacional, más académico, más culto si se quiere, es necesario para la adecuada expresión de ciertas ideas. Por ello, el ensayo pierde mucho si se busca exclusivamente ese tono de confidencia que, en última instancia, intenta crear una atmósfera de intimidad entre escritor y lector. Atmósfera intimista que no se lograría de todos modos si las ideas no conectan o cimbran los esquemas establecidos del intérprete, atmósfera que no se lograría tampoco aunque el ensayista escribiera con pretensiones de franqueza, honestidad, fraternidad y todas esas cosas que incentivan la convivencia íntima.

Surgió en el párrafo anterior otra característica, ya no sé si del ensayo en sí o de un tipo específico de ensayo que yo profeso. Este nuevo hallazgo puede llevar el nombre de «pertinencia discursiva». Con ello se quiere significar la necesidad que impone una determinada idea para su mejor exposición. Además, este rasgo habilita otra dimensión de la libertad propia del género, pues nos permite cambiar de registro dependiendo de la naturaleza de lo escrito, nos permite ir y volver de nuestro pensamiento académico a nuestro pensamiento personal, de nuestras reflexiones más profundas a nuestros prejuicios más corrientes; en síntesis, permite expresar con más amplitud lo que podríamos denominar como personalidad del escritor, un escritor que gracias a la «pertinencia discursiva» se revela en sus múltiples facetas con esos claroscuros inherentes a cualquier humano.

Este curso de ideas conduce inevitablemente a considerar un aspecto más evidente pero no por eso menos sustancial: el gran tema de la autenticidad del escritor. El ensayo debe ser auténtico. Advierto que utilizo esta palabra con la connotación semántica de originalidad; y digo además que prefiero no usar este último término por las consabidas dificultades filosóficas que entraña. El ensayista, entonces, debe ser una persona auténtica, al menos mientras escribe. ¿Cuántas tesis de licenciatura, de maestría, de doctorado, de posdoctorado, de pos-posdoctorado, todas elaboradas por diferentes sujetos, parecen escritas por un único estudiante? Podríamos ir más allá: ¿cuántas obras

literarias nacen ya muertas porque no han podido superar una determinada influencia que resulta omnipresente en la misma obra y que la convierte en un simple pastiche o una recreación artística con formato *kitsch*? El lector inteligente sabrá que los ejemplos de recursividad (por no decir copia o plagio) son incontables. Y en el ensayo, y en cualquier obra de arte, por no decir en cualquier obra humana, la autenticidad siempre es fundamental. Por ello, aunque pudiera parecer evidente, el ensayo requiere que su expresión sea lo más auténtica posible. Y aunque esta característica sea condición también de otras formas de escritura, es necesario recordar su importancia.

Derivada de la autenticidad, se puede pensar otra cualidad básica del ensayo: lo subjetivo. La mayoría de los estudiosos y ensayistas que se retomaron para escribir este texto coinciden en el carácter subjetivista de este género. El ensayo depende del discurso personal de un yo y no requiere como fundamento un sistema filosófico serio y cerrado. Un ensayista (y en especial un ensayista literario) se preocupa menos por la veracidad y la comprobación que, por ejemplo, un hombre de ciencia con ambiciones de objetividad. Al ensayista le basta ser auténtico, como dijimos antes, aunque sus ideas sean subjetivas. En otras palabras, le basta con exponer sus ideas, no importa si son parciales, mediante un formato que se adapte a su «libre discurso reflexivo».

«El doble significado de “prueba” o “intento” implícito en el término ensayo, y el hecho de que no se pretenda agotar el tema tratado, ha motivado que esta característica, tan única del género ensayístico, dé pie para considerarlo, despectivamente, como fragmento o comienzo inexperto y vacilante». Estas palabras pertenecen a José Luis Gómez Martínez, autor del libro *Teoría del ensayo*. Ellas señalan que el ensayo no es exhaustivo y que nada más lejos que considerarlo como un escrito con aspiraciones de tratado. Es que el ensayo nace en un contexto en el cual todas las certezas totalitarias de la escolástica medieval y todo el sistema cerrado de saberes propios de la Edad Media comienzan a tambalearse. El ensayo, pues, tiene la perfección de lo inacabado, de lo contingente, del plan que no tiene una meta preestablecida y que tampoco la requiere. El ensayo como una invención del individuo que descrea (o comienza a descreer) de que el ser humano (con todas sus limitaciones intelectuales y perceptivas) pueda construir un saber exhaustivo de lo real.

Mixto y tentativo, en el ensayo conviven discursos de naturalezas diversas y su proceso creativo, más que estar determinado, supone una exploración. Reflexivo, pues el ensayista medita mientras escribe y escribe mientras medita. Individual y crítico, porque el ensayo se construye desde un yo poético que siempre se enfrenta a una realidad dada, no de forma complaciente, sino de forma dialéctica. Es también un escrito en el que prima la exposición de ideas frente a la búsqueda estética y la construcción de una ficción narrativa. Y el ensayo precisa también de una condición escritural llamada «pertinencia discursiva», que funciona como un dispositivo que disipa la absurda pretensión de que todo ensayo sea confesional. Auténtico, porque un texto se transforma en ensayo sólo si el ensayista no busca parecerse a nadie y más bien aspira a una especie de originalidad. Subjetivo, porque la identidad más específica del ensayista debe fundamentar los contenidos del ensayo; contenidos que, finalmente, nunca tienen un propósito exhaustivo (pues la modernidad ha diluido esa idealización) sino más bien parcial y, por ende, humano.

Al principio se escribió que el ensayo puede ser casi cualquier cosa; sin embargo, nuestro escrito pretendió imponer algunos límites, algunas condiciones que permitan su identificación. No son límites inmutables, valga decir. Tampoco son límites infranqueables, pues los escritores siempre buscan romper paradigmas y encontrar la anormalidad literaria ahí donde todo parece estable. Son límites más bien que permiten establecer algún cimiento firme para pensar el ensayo. Acotan, de algún modo, la compleja naturaleza de ese género.

Sin embargo, debo decir, antes de finalizar, que no tengo ninguna certidumbre respecto a lo escrito. No sé si contribuí a definir el ensayo y con ello a habilitar las bases teóricas para buscar la definición del subtipo llamado «ensayo literario»; no sé si sólo definí, más o menos, un tipo muy específico de ensayo, un ensayo en el que yo creo y en el cual están puestos mis intereses. Acaso catalogué las características de un ensayo ideal que sólo habita en un platónico museo de formas eternas. De cualquier forma, una certeza me calma: pese a su intento por clarificar diversos asuntos, el destino natural de las teorías (y de todo lo humano) es la esterilidad, el desuso y más tarde el olvido. Por ello, me preocupa menos la operatividad y vigencia de este escrito que su apertura a la exploración e indagación. Acaso todavía me importa más su función para explicarme una determinada noción de ensayo ■



Escribir ahora sobre Eduardo Lizalde, cuando ya no está entre nosotros como persona, hace difícil encontrar un tono adecuado. La misma frase «ya no está entre nosotros», porque su presencia afectiva y sobre todo lírica sí lo está... Da hasta un poco de temor abrir sus libros para releerlo: ¿y si lo que uno recuerda ya no está ahí? ¿Se ha modificado en nuestro recuerdo, o se ha ido con su partida?

«Todo
poema está
empezando»

José María Espinasa

(Ciudad de México, 1957). Uno de sus libros más recientes es *Para una política del texto* (Ediciones Sin Nombre, 2019).

Y él, que se declaraba a veces ateo, a veces no creyente, a veces agnóstico, aunque yo no dudaría en calificarlo como un hombre de fe, ¿a dónde se va? ¿En dónde nos espera? Como la escritura tiene siempre una resma de retórica, mejor asumirla: se va a la página, a los ojos (y oídos) de sus lectores, que es un posible paraíso. No, no, no. Volvamos a empezar: Eduardo Lizalde ya no está entre nosotros... ¿De verdad? ¿Ya no? Recuerdo las muchas y diversas lecturas que a lo largo de mi vida he hecho. Sabemos que una de sus pasiones fue la ópera, de la cual sabía mucho, y que le gustaba cantar. Eso me lleva ahora a pensar que su poesía tenía algo del tono de la canción ranchera: despecho, desamor. Y que ese tono se modificaba en su voluntad de hacer sentir los ecos de la poesía antigua, de los epigramas griegos o las raíces precolombinas: la mitología del héroe derrotado.

En cierto sentido, la poesía de Lizalde se puede ubicar en una curiosa tradición iconoclasta en el centro de una columna clásica. Pienso, por ejemplo, en ese poeta a quien he llamado «un Contemporáneo extraño», Renato Leduc, y su diálogo con los escritores del archipiélago de soledades. Situar a Lizalde generacionalmente no es difícil: digamos, entre Rubén Bonifaz Nuño (1922) y él mismo, nacido en 1929. En medio, poetas como Jaime Sabines, Jaime García Terrés, Manuel Durán y Tomás Segovia, enriquecidos además por un importante número de voces femeninas: Dolores Castro, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa. Hacer, sin embargo, una taxonomía que los ubique como grupo es más difícil. Por ejemplo, la religiosidad de las mujeres mencionadas es muy distinta de la que tienen —porque sí la tienen— poetas a veces

brancos, como Bonifaz, Sabines y Lizalde, o cultistas, como García Terrés o Segovia. Tal vez lo que más los une es una voluntad formal de la expresión, así sea iconoclasta, pues la pinche piedra es tan parte de la forma como la luz de Eros.

Lo que resulta atractivo en Lizalde es la manera en que se manifiesta el dolor, con humor e ironía, pero también con cierto desparpajo, pues sus dardos van casi siempre contra sí mismo: San Sebastián que se flagela. Sin embargo, en Lizalde hay elementos que apuntan al futuro. Su ritmo y dicción son más rápidos, y por eso es comprensiva su fugaz pero importante paso en los años cincuenta por el movimiento poeticista, una vanguardia fallida. En cierta forma, las vanguardias en español de la segunda mitad del siglo —además del poeticismo en México, el nadaísmo en Colombia, el Techo de la Ballena en Venezuela y el vorticismo en España— no entendieron que estar al frente significaba en ese momento situarse en la guerra de guerrillas de la lírica iconoclasta. En México, el símbolo es Sabines; en América Latina, Nicanor Parra. Pero no quiero dar pie a confusiones: Lizalde no escribe antipoesía, aunque haga de la negación un arma —es un *contreras*, diríamos en lenguaje popular—. Y esa designación, *contreras*, es a la vez también una manera de decir que su poesía escucha la calle en sus ritmos y en su violencia, en su cruel condición y su mucha inventiva: ser un *Contreras* —apellido muy común— es ser un cualquiera.

Y en esto hay que tomar en cuenta también el paso por movimientos políticos de izquierda no dógmáticos —participó en el espartaquismo—, y el hecho de que fue muy amigo de José Revueltas, como lo fue después de Octavio Paz. Porque ser un cualquiera significaba más ser todos que ser un don nadie. Cosa curiosa que no cayera en la tentación de la poesía política y comprometida, sino que reivindicara siempre la condición del poeta como David frente a Goliat. Y es que un cualquiera es sobre todo alguien que quiere, y en su querer pierde su identidad para recobrarla después en la instauración de un sentido: por eso de ese poema conceptual que es *Cada cosa es Babel* salen los animales que poblarán su poesía: la zorra y el tigre. Cambia la orientación zoológica de los poetas en sus nahuales simbólicos, frente al cisne de Darío, los loros lopezvelardianos y el búho de González Martínez, el cocodrilo de Efraín Huerta y el tigre lizaldiano. Y también cambia el hábitat: el tigre y la zorra nos devoran las entrañas hasta comerse el alma. No es la zorra de Isaiah Berlin ni el tigre es Shere

Khan. Más de setenta años de escritura, desde sus primeras apariciones en los años cincuenta. Su primer título, *La mala hora*, casi parece tomarlo prestado de Sábines, pero luego de la aventura poeticista se sumerge en otra vía, la del extenso poema reflexivo que caracteriza a la lírica mexicana del siglo xx. Entre estos dos extremos, el poeta despliega un amplio abanico de tonos y colores e incluso de géneros (prosa reflexiva, narrativa), que impide limitarlo a un solo registro, por ejemplo el de la poesía del despecho.

El tigre de Borges, y en parte el de Blake, son todo oro y rayas, mientras que el tigre de Lizalde es todo fauces. Pero también el tigre es un milagro expresivo, un poema. La zorra de Lizalde tiene, en cambio, otra tesitura: es ladina y astuta, pero abandona lo primero en nombre de lo segundo, y hace, como el poeta, de la astucia una forma de la valentía. Más que animales son nahuales, trasuntos de una futura encarnación. Y, como señala en uno de sus libros más célebres, habitan la casa, el ámbito personal, la entraña, el alma. Los años en que Lizalde empieza su obra están dominados por el deslumbramiento de *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira* y *Libertad bajo palabra*, pero Lizalde se alimenta más de la «Declaración de odio» de Efraín Huerta o del «Prometeo» de Leduc. Será después de *Cada cosa es Babel* que Lizalde entenderá a cabalidad el alcance y la importancia de la obra de Octavio Paz.

Sería demasiado sencillo ubicarlo en la dialéctica de tradición y modernidad que Paz plantea como paradoja: la tradición de la ruptura. Lizalde es un poeta moderno, pero su modernidad no rompe con ninguna tradición, no porque la ignore, sino porque la transforma y la vuelve también un elemento moderno. Por eso, por ejemplo, no alcanza a entrar en *Poesía en movimiento*, pero es, junto a Gerardo Deniz, quien mejor encarna la idea de ese movimiento en los años futuros. Veámoslo así: el matrimonio entre tradición y cambio puede ser un acuerdo de conveniencias, y eso Lizalde no lo acepta: quiere vivir ese amor de forma apasionada. De ahí que en *Tabernarios y eróticos* asuma tonos muy cargados. Ese libro culmina la búsqueda de *El tigre en la casa*, *La zorra enferma* y *Caza mayor*. Me ocuparé ahora de *Tabernarios y eróticos* para tratar de entender su condición de bisagra en el paso a una tercera época en el poeta. La transformación, rápida pero firme, de la voluntad experimental y el ímpetu innovador, pasa por el momento reflexivo y desemboca en un saludable escepticismo, condición desde

la cual puede aceptar la veleidad del amor. La condición desnuda y directa de sus libros de los años setenta se transforma al asumir su condición de lenguaje en el tiempo, mismo que, sin embargo, intenta escapar a la temporalidad a través de la forma y así toma conciencia de lo que ese tiempo transcurrido significa. Si el poeta, según Rimbaud, siempre debería tener veinte años, el poema en sí mismo no debería tener edad.

La afición a la ópera nos puede dar una pista. Lizalde tenía plena conciencia histriónica de su voz en la manera en que leía públicamente sus textos. Era «operático» —las comillas en el término responden a la necesidad de entenderlo más allá de su sentido de grandilocuencia—. Digamos que *Cada cosa es Babel* y *Tercera Tenochtitlán* tienen esa ambición, mientras que los epigramas y poemas breves, a veces procaces, a veces violentos, de *Tabernarios* y *eróticos* son lanzados desde la tribuna sobre el escenario. Frente a la ópera, la opereta, o hasta la zarzuela, ese género tan español. El escenario es también espacio para la ironía en el género bufo. Es esa condición iconoclasta la que convierte sus poemas narrativo-reflexivos en óperas. *Tercera Tenochtitlán* —como, por otro lado, *Anagnórisis*, de Tomás Segovia— sería idóneo para ponerlo en escena, para «representarlo», auto sacramental moderno que canta desde el altivo lugar del derrotado, del vencido.

La musicalidad de la ópera es muy distinta de las de otras formas sonoras. Para empezar, parte de la voz: el músico trabaja sobre un libreto. De la misma manera que ocurre con la lírica antigua y con la música *pop*, la ópera humaniza a la música al encarnarla en personajes. Por eso, también, importa menos su realidad física que su realidad espiritual: la hermosa mujer o el gallardo pretendiente son una particular forma de la realidad física: voces. De ahí su uso del tigre como emblema: el tigre es histriónico en su belleza, lo son todos los felinos (como a Gerardo Deniz, le gustaban los gatos). Las imágenes de las ruinas romanas habitadas por gatos se volvieron arquetipo, y los gatos pueden ser vistos en su orgullo herido como reencarnaciones de los bardos ya olvidados. El poeta habita siempre las ruinas de sí mismo.

Así, ahora que Eduardo Lizalde ha muerto entiendo la literalidad de su poesía: «La madre verdadera de las artes / la única, es la muerte». En ese mismo poema llama a los ángeles «estériles, perfectos y tediosos»: esos que, desde los ámbitos celestes, no escuchan nuestro

canto. Los novelistas Rosa Chacel y Gabriel García Márquez imaginaron, cada quien a su manera, una imposibilidad: un ángel viejo, torpe, derrotado. Por eso, a su manera también, Segovia dijo en un poema: «Cumplir años es no ser como un ángel». Todos ellos, todos, saben que no lo son, y sin embargo se dibujan alas y se imaginan en vuelo hacia ninguna parte, sólo por sentir sus alas, por sentir la caída. Los ángeles que caen son luzbeles de feria, diablos de pacotilla, poetas que presumen su caída. Y en ella encuentran su redención, figuras rotas de cerámica en el piso. Esa juventud del poeta se debe a que siempre está recomenzando, como el mar de Valéry.

A lo largo de esta nota de despedida a su persona he ido glosando algunas de las ideas presentes en su lírica. No sabemos si dejó obra inédita, textos en esos baúles mágicos que nos permitan seguir leyéndolo. No importa: su relectura es inagotable, pues también el que releo lo hace por primera vez. Por eso quiero terminar este texto citándolo:

Todo poema
es su propio borrador.
El poema es sólo un gesto,
un gesto que revela lo que no alcanza a expresar.
Los poemas
de perfectísima factura,
los más grandes,
son exclusivamente
un manotazo afortunado.
Todo poema es infinito.
Todo poema es génesis.
Todo poema nuevo
memoriza el futuro.
Todo poema está empezando.

El espíritu epigramático

Entrevista con Eduardo Lizalde* José Homero

Me llama la atención que varios poetas de su generación —pienso en Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Cardenal o Carlos Illescas— se dedicaran a la lectura de epigramas. No sé si fue por confluencia o coincidencia, si se influyeron mutuamente o compartían lecturas, porque actualmente no leemos epigramas, fuera de cierta curiosidad.

Es importante tema ése... No son de mi generación, ¿eh? Son mayores que yo, y algunos de ellos, como Illescas, más de diez años mayores. Mejía Sánchez no tanto, pero sí siete u ocho años; Monterroso y Bonifaz Nuño también. Yo trabajé muy cerca de Mejía Sánchez, de Monterroso, de Bonifaz Nuño, por ejemplo. Mejía Sánchez fue un ateneísta, culto, muy agudo y muy preciso para ejercer la crítica de las cosas que se le presentaban. Sin el trabajo de todo este grupo generacional que formaban Bonifaz Nuño, Mejía Sánchez —de quien fui muy amigo; de todos he sido muy amigo, claro—, Alí Chumacero, que perteneció a una generación todavía anterior; sin las pistas que estas gentes le dan a uno en un momento dado, no se avanza ni se descubre por dónde hay que descubrir nuevas vetas. Cardenal, que es

más o menos de la generación de Mejía Sánchez, no es buen poeta, desde mi punto de vista, pero fue buen poeta en el periodo en que produjo la epigramática antitrujillista, que publican juntos y

* Fragmento de una larga conversación sostenida con Eduardo Lizalde en 1995.

(Minatitlán, Veracruz, 1965). En 2021, el Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro publicó su poemario más reciente, *Función de Mandelbrot*.

anónimamente Mejía Sánchez y Cardenal. Un poco Catulo, Propertio, la línea epigramática latina, en lengua latina... En ese periodo nos aficionamos a buscar esa vía, pero ya estaba la epigramática planteada.

Hay poemas que no corresponden a la forma del epigrama, poemas largos, sobre todo en *El tigre en la casa*, y obviamente en *La zorra enferma*, pero donde se advierte el espíritu del epigrama. Pienso, por ejemplo, en este poema sobre la prostituta que codician César y sus concubinos; ése es un epigrama: aun cuando la palabra no lo sea, el espíritu lo es.¹

Es también una respuesta consciente e inconsciente a la solemnidad. Entregarse a la lírica es peligrosísimo porque se cae en la cursilería. La manera de defenderse de esto es introducir en la poesía el aspecto reticente, crítico, caricatural, epigramático... Pero creo que éste es un signo de toda la poesía contemporánea, desde Pound para acá; desde Joyce mismo. ¿Qué cosa es el *Ulises*?

El *Ulises* no es más que una caricatura de la literatura clásica universal, de la moral universal, de la filosofía universal y del lenguaje literario universal. Por eso digo: ¿a qué aspira uno? Pues a escribir la *Ilíada*. Igual que en el siglo XVIII, cuando, como decía Lessing, antes de Goethe, todo el mundo quiere escribir su *Fausto*, y Lessing escribe su *Fausto* y Goethe también. Pero ¿qué cosa es toda gran obra nuestra, si no una cartilla moral en el fondo y una cartilla estética, una cartilla ética y estética? Ahí está la *Ilíada* misma. Homero no hace sino también una caricatura de la guerra, no con la *Odisea* sino con la *Ilíada*, y Shakespeare tomó muy claramente esa enseñanza para escribir su *Troilo y Crésida*. Véase a Aquiles cansado de diez años de guerra de Troya, fatigado, aburrido de la violencia, de la miseria, de la tarea inútil. Aquiles el inmortal, que no sabía que sólo el talón podría destruirlo, está aburrido, se dedica a la bebida, a la parranda en el campo, desatiende sus tareas militares; lo mismo hacen todos los demás grandes personajes de la *Ilíada*. Lo que es una lección también de moral, pero eso son las demás novelas; eso es *Madame Bovary*, eso es el *Ulises*, que es una lección de escepticismo, de agnosticismo y de realismo; por eso es tan difícil de digerir en su momento.

1. «Ha roto el gran poeta con su amante, / la más bella de Roma, / blanco de la codicia y la lujuria / del César / y de sus concubinos». «El baño», en *Antología impersonal*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986, p. 97.

Y la poesía de usted, ¿tendría una lección de moral?

Hay una moral de agnóstico, que es lo que yo soy. Hablando de eso, nadie ha leído bien la novela *Siglo de un día*. Algunos amigos sí, con mucho cuidado; se han escrito algunas cosas. *Siglo de un día* es una novela que me llevó muchos años, que rehice muy intencionadamente y que creo que se ha leído con injusticia. No es un trabajo descuidado. Fabienne Bradu, quien es muy inteligente, la leyó con mucho cuidado y me perdona un poco la vida y dice: «¡Claro que hay momentos muy impresionantes en la novela!», y que los personajes hablan y hablan, «¡y vaya que hablan!», dice, «y cantan, pero más que cantar como una ópera, parece que cantan como una opereta». Está bien esa observación, nada más que ella lo dice con un retintín de censura y se equivoca porque las grandes de la literatura y de la música son precisamente las obras maestras de la música en el siglo XVIII y de la música contemporánea. ¿Qué es *La ópera de los tres centavos* de Brecht? Una opereta, que era una cartilla moral también, por supuesto marxista —en ese caso, pseudomarxista, estaba cerca la línea ortodoxa—, una crítica del mundo capitalista europeo. Pero eso mismo es *La ópe-*

2. *La ópera del mendigo* (*The Beggar's Opera*), ejemplo del subgénero ópera de baladas. Se estrenó el 29 de enero de 1728 en el teatro Lincon's Inn Fields, de Londres.

ra de los tres centavos del siglo XVIII, de John Gay,² contemporáneo de Swift, y eso es *Gulliver*, una opereta del mundo contemporáneo. Eso es *Ulises*, eso es *Madame Bovary*, absolutamente. Por eso digo que el espíritu sardónico, irónico, caricatural nace sobre todo con la literatura contemporánea. Con Kafka también, naturalmente: ¿qué cosa es *América*? ¿Qué cosa es *El proceso*?

Alguna vez, la única vez que ha estado [Milan] Kundera en México, que yo recuerde, me tocó participar en una mesa redonda en la que me incorporaron por accidente, y estuve con él. No recuerdo qué otro escritor estaba con nosotros, pero comentamos con Kundera todo lo que tenía que ver con el problema de Cervantes, el *Quijote*: que todo el mundo había tomado como un gran drama la segunda parte del *Quijote* y que, desde el principio, Cervantes lo había concebido como una caricatura y como una cartilla moral y estética de su tiempo. Era una crítica de las caballerías, de la novela pastoril, de la novela realista, incluso, de la novela picaresca y de la poesía de su tiempo. No estaba escrito como un drama, como las películas románticas de Hollywood

en que se observa al Quijote hecho un Cristo. No, era el drama grotesco de un utópico personaje. Kundera dijo (estoy hablando de hace dieciocho años): «¿Kafka?». Y le digo: «Por supuesto, por eso lo menciono, estamos hablando de un praguense».

Kafka se moría de la risa, y esto lo comentábamos mucho con Monterroso, quien lo cita con frecuencia. Monterroso y yo trabajamos juntos muchos años, y lo considero entre mis maestros y guías en muchos aspectos; decía: «Kafka se tiraba al piso de la risa después de redactar *El proceso*, y la gente quería que se lo tomara en serio». Entonces, claro que una opereta puede ser más práctica que una ópera.

Y eso es la novela [*Siglo de un día*]; la novela es una caricatura de todo el mundo revolucionario mexicano del siglo y está relacionada con hechos reales. Mi familia estuvo en eso, desde la etapa porfiriana. La novela creo que no ha sido bien leída. En realidad, es un poema en prosa, un epigrama novelístico. Yo creo que el espíritu epigramático nos viene desde mucho muy lejos; nos viene desde el Renacimiento, desde Shakespeare y de Cervantes. Decía yo que todo esto está marcado por el espíritu irónico de la literatura contemporánea, Me refiero a la literatura de finales del siglo XIX, desde Flaubert y Kafka mismo, a principios del siglo XX —Joyce, etcétera—, pasando, por supuesto, por todos los escritores norteamericanos del periodo de la generación perdida, que no todos son solemnes. Y, desde luego, por Borges.

Toda la obra de Borges, desde mi punto de vista, no es más que epigramal. Borges dice que somos incapaces de escribir la obra clásica novelística. En una entrevista habló de que un novelista piensa «¡Caramba, me falta un picnic. ¡No he descrito un desfile, una carrera de caballos!». No es verdad. El problema de la novela, o de una novela, es que puede ser de cien páginas y ser frondosa, y puede ser de cuatro mil y no tener ni una gota de ripio. En el *Ulises* no sobra nada, ni una línea, y tiene más de mil y tantas cuartillas. En Dostoyevski no sobra nada, y son extensísimas sus obras. En cambio, como decía Borges, también hablando de otros escritores, hay novelas realistas latinoamericanas que se parecen peligrosamente al periodismo. Ése es el problema; igual que hay en toda la literatura, en poetas, novelistas, cuentistas, también distintos temperamentos. Decía Borges: «Yo me imagino a Eliot escribiendo un poema y pienso siempre en un señor con cuello duro, sentado muy serio frente a su escritorio, golpeando sobre el papel toda la inteligencia que poseía, pero no veo en él a una persona con la pasión,

con la naturalidad, con el desparpajo de Whitman, que cuenta con una capacidad expresiva absolutamente antípoda de la de Eliot».

Hay algo de razón en eso, y se pueden ver en México esos ejemplos: la pasión intelectual de Gorostiza no es la de Sabines, no es la de Vallejo. Gorostiza es un gran poeta, pero no es un apasionado. Hay poetas que reúnen la capacidad de la pasión lógica, racional, filosófica, intelectual, y la pasión expresiva y vital violenta. Eso se da en Paz. Escribe con una pasión desahogada, es un hombre de rigor y de formación intelectual muy particular; se da en Sabines, que no es solamente un pasional. Sabines es muy equilibrado y muy técnico para escribir sus textos, muy escasos, como los de toda obra con esas características, pero sí es evidentemente un poeta de sensualidad, de expresión vital características. No lo es [Marco Antonio] Montes de Oca, quien es un poeta muy frío —gran poeta, desde mi punto de vista, tiene un gran talento, pero es un antípoda de Sabines—; por ello a Sabines no le gusta eso. A Sabines hay cosas de mis poemas que le gustan, otras que detesta, me lo ha dicho en muchas ocasiones.

En la poesía de usted también se observa esta dicotomía, porque, por una parte, hay comentarios sobre filosofía, incluso comentarios que se podrían llamar «metapoéticos», y por otra parte hay poemas que conmueven más fácilmente al lector.

Sí, desde luego; además, yo creo que, en toda literatura, las espaldas del poema, las entrañas del poema, suelen ser en apariencia simples de observar, poemas de facilidad expresiva, como la de [Antonio] Machado, por ejemplo. Machado parece un poeta llano, de expresión lineal, y no lo es, es un poeta de complejidades filosóficas y culturales muy grandes. A veces el poema de lectura fácil es el más difícil de desentrañar. En cambio, un poema como los de Pound, con referencias sefardís, alusiones al sajón antiguo, textos en latín antiguo, referencias al *slang* norteamericano dentro del mismo poema, puede tener un aspecto más complejo. Pienso que toda literatura presenta dos rostros, o tres o cuatro, eso depende del lector y de la capacidad del lector que los pueda desentrañar, y evidentemente todo poeta escribe con más facilidad los poemas más complejos. Es el caso de Machado. Machado no es un poeta como [Carlos] Pellicer, que sí me parece un

poeta pintor, de gran talento, gran luminosidad, gran poeta, pero un poeta transparente; es claro para un niño, y sin embargo no todo lo de Pellicer es fácil de leer. Cuando Pellicer dice por ahí, en ese texto que utilizo en *Rosas*, «la paloma blanca es una simpleza cerca del agua»,³ parece un texto legible, pero no. ¿Por qué lo dice? ¿Qué quiere decir? ¿Qué significa esto? ¿Cuál es el intento metafórico? Ahí hay, a veces, decenios, a veces siglos de estilo, de temperamento, de visión poética, de óptica literaria. Entonces es muy misterioso para el propio creador el proceso creativo.

A mí me ha sucedido que de pronto me entusiasmo con la idea de un texto que pienso que va a ser muy interesante, y ya escrito me veo obligado a descartarlo porque no encuentro que haya logrado expresar lo que imaginé que podría expresar. En cambio, de pronto encuentro otros, que me han hecho descubrir los lectores, en los que yo no había reparado y en los que se producen hallazgos que son, naturalmente, fruto del azar. El poeta no tiene normas de trabajo. El artista es igual, creo yo. Tampoco el crítico, ¿eh? En eso tiene razón Octavio Paz: la crítica no es una ciencia, porque no se puede hacer ciencia de una cosa que no es ciencia exacta. El gran crítico es sólo el que participa reactivamente de la inteligencia y del análisis de la obra. La crítica es una extensión o una participación del trabajo creativo.

Usted mencionaba a Pellicer y la pintura. Una de las nociones que menos se atienden de usted es la pintura; todo mundo conoce su pasión por la filosofía, la política, la música, pero acerca de la pintura pocas veces se le pregunta o se le menciona, y sin embargo está muy presente, sobre todo en los últimos textos.

Hay una serie de textos perdidos por ahí, en *Nueva memoria del tigre*, que eran precisamente cosas sobre la pintura. Hay dos que me gustan mucho, que tienen que ver con la fusión larga de la pintura. También traté de ser pintor y descubrí que no tenía talento ni la disciplina necesaria para serlo. Mi padre era muy buen técnico. El que se llama «Veo a Velázquez pintar» se me ocurrió viendo —en El Prado, en Ma-

3. Epígrafe del décimo poema de «Rosas»: «La inevitablemente blanca, / sabe su perfección... / es una simpleza cerca del agua». Carlos Pellicer, «Grupos de palomas», citado por Lizalde en *Rosas, El Tucán de Virginia*, México, 1986, p. 194.

drid, o en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, no me acuerdo— una infanta frente a una mesa llena de detalles, encorvaduras, textiles, que pinta de una manera maravillosa, y me pregunto: ¿cómo es que pudo hacer ese cuadro Velázquez? Y el otro, que me sirvió para

4. «No hay trazos / No hay color / No hay formas / No hay espacios / No hay tiempo / ni fondos / ni veladuras / ni límites / ni aceites / ni pigmentos dorados / No hay pintura en la tela / Sólo bruñida luz / desnuda perfección de un ojo / que construye al caer sobre los lienzos / hilando atando lo invisible a lo visible». «Tiziano en Venecia», en *Antología impersonal*, p.157.

una especie de texto que no he publicado y que menciono en una conferencia, y que es el de Tiziano. Dice que Tiziano no imprime en las telas, no utiliza colores, no utiliza texturas, no utiliza pigmentos, pinta lo invisible,⁴ y eso es lo que hace el arte. El valor del arte es la capacidad de pintar lo invisible, lo que los demás no ven sobre esta mesa. Un pintor como Picasso, como Miró, produce un cuadro que consiste en recobrar de la materia viva de esta mesa cuadrada algo no visto, algo no visible, que no es visto en el cuadro mismo, que sólo puede ver el vidente, cosa que tiene que ver, claro, con un fenómeno muy complejo de la participación del espectador en el cuadro o del lector en el poema.

Pero usted involucra mucho eso, el diálogo con el lector.

Claro, porque no creo que exista el poema sin el lector. Creo que el poeta es un detonador de la poesía, tiene que dar los instrumentos de detonación, pero la detonación requiere de una pólvora, que es el oyente, de otra manera se muere. Por eso desaparecen en la sordera ciertos grandes creadores desconocidos o frustrados en un periodo determinado.

¿Cómo se puede dar la búsqueda del diálogo y al mismo tiempo el escepticismo o la desconfianza con los poderes del lenguaje?

Bueno, porque el diálogo es la única esperanza para el escéptico y el agnóstico total que soy. Es decir, yo no creo que la humanidad tenga que ser, pero me gustaría que lo tuviera.

La preocupación por el destino humano está muy presente en los poemas como aquel donde dice que sólo remontándose hasta el principio...

Volver a empezar...

Volver a empezar, sí, sería posible cambiar al ser humano,⁵ y el poema sobre Dios.⁶

Esto tiene que ver, naturalmente, con mis crisis de pensamiento filosófico y con mis errores de fe. Yo tuve una formación filosófica. No me recibí nunca, pero hice la carrera entera y, sobre todo, entré a la política y a la acción marxista. Hubo un momento en que llegué a creer que había leyes históricas, a suponer que existían —lo que no creo desde hace como cuarenta años—. Por eso siempre he sido un disidente muy mal visto por todas las corrientes de la ideología local.

5. «Perdón, querido Karl», en *Antología impersonal*, p. 78.

6. «Carta urgente al creador del universo», en *Antología impersonal*, p. 82.

Una de las cosas por las que estoy más angustiado: no he podido terminar el libro sobre las cosas políticas. Octavio Paz mismo me ha impulsado a que trate de hacerlo, porque son muchos miles de cuartillas de cosas ya publicadas y tengo que hacer un prólogo; es una especie de testimonio de lo que ha hecho mi generación, no nada más yo, en el campo de la crítica; fideísmo ideológico que invadió y conmovió al siglo. Ésa es una de las peores ambiciones extraliterarias: la afición ideológica y política —no creo que tenga remedio.

El desencanto se advierte no solamente en esos textos, sino también en el poema sobre los niños...

Claro, en las «canciones de inocencia», que están tomadas de [William] Blake. Son sátiras sobre el fideísmo en su conjunto, sea del PRI, sea del Partido Comunista Cubano, o Ruso, o del Partido Republicano Norteamericano. Yo creo que no hay perspectiva y que la humanidad se encuentra cada vez más enredada en su autodestrucción. Eso es fundamental en la novela, donde, a diferencia de otras novelas revolucionarias, el panorama es la negrura, sin personajes buenos ni sanos.

Tenemos el caso de Evelio Tiele, quien era marxista, revolucionario cubano, hijo de un músico y revolucionario cubano. Era un gran violinista cubano, ¿eh? *La zorra enferma* se publicó en el 74, así que lo recuerdo muy bien porque lo discutimos en mi casa, en 1970... Evelio Tiele, a quien fuimos a oír en un concierto estupendo que dio en El Ateneo Español, Monterroso y yo. Tomábamos una copa, y Evelio venía discutiendo conmigo unas cuestiones de mi escepticismo con respecto al destino de la Revolución cubana, que ya empezaba a manifestarse con violencia desde algunos años antes, y pronuncié esta frase: «Hay que decir la verdad, contra Fidel o contra quien sea, la Revolución va mal». Y lo digo porque esto se lo saben de memoria algunos *expulsadores* míos de la Liga Espartaco y del Partido Comunista, y *expulsadores* de Revueltas, que me han dicho hace poco: «Oye, era profético eso que decías». Evelio dice: «La verdad siempre es revolucionaria», y yo iba a decir: «No, no siempre», y Monterroso dijo: «La verdad nunca es revolucionaria». Eso sería lo mejor, pero lo decía irónicamente, y yo agregué: «La verdad es un juguete inventado por los griegos».⁷ Es una ilusión universal, no ha existido nunca.

7. «Diálogo sobre revolución, censura y verdad», en *La zorra enferma*, Joaquín Mortiz, México, 1974.

El otro epigrama que se saben muy bien mis amigos —mis enemigos políticos, más bien—, y que alguien me recordó hace poco, es éste. Los epigramas son un recurso para no escribir un ensayo, que no hay tiempo de escribir. Es un recurso del epigramista y del poeta para hablar de política. «Revolución, tiendo la mano», que tiene el verso que da título al libro. Cuando advertí la realidad del estalinismo, la depresión me entró horrible, por mí mismo, porque pensé: «No solamente es terrible lo que está pasando, yo soy responsable de esto, ¡luchamos durante decenios a favor de la revolución que está produciendo esto!» ✦

Apuntes: los mundos cruzados en algunos libros de Eduardo Lizalde

Silvia Eugenia Castellero

1.

La línea de la vida hacia la muerte es tenue, no sabemos cómo delimita el aquí y el allá. El allá no tiene nombre ni perímetro ni tampoco un sitio donde ubicarlo. Ese halo que se fue, ese suspiro último, ¿a dónde va? ¿Qué queda y en dónde?

Siguiendo las ficciones de Arreola, entre la tradición y la anécdota, y de Monterroso, entre el humor y el ensayo, unir los reinos o entender en qué momento se disocian es para Lizalde un objetivo que —entre ironía y desaliento— lo lleva a levantar teorías y desplegar versos. Es así que encontramos vasos comunicantes entre sus poemas y su *Manual de flora fantástica* (Cal y Arena, 1997). En los extremos, el tigre y la rosa. «Un solo tigre de las regiones bengalíes ha sido culpado, en ocasiones, por la destrucción de pueblos enteros, y se han emprendido contra él no sólo malas novelas [...] sino auténticas campañas de carcería, más largas e infructuosas que las de Napoleón en Rusia [...] Una planta vampiro puede, en breves y luminosos y purpúreos días, chuparse pueblos enteros ella sola, si las multitudes humanas y animales se ponen convenientemente a su alcance [...] Lo que debe señalarse [...] es el exterior aspecto humilde de las vampiro: suelen ser sólo un punto de polen inocente y cuatro pétalos, y un tallo pequeñito; alguna rosa espléndida que incendia el muy modesto brazo del rosal» (pp. 42-44).

El juego —borgeano, por supuesto— de ir de lo irreal a la realidad más cruda, y de lo más improbable a lo evidente y lógico, conduce también al juego ficcional en que todo puede ser y puede no ser. Como en el poema XVII de *Rosas*: «Un arte como la pintura, / es la jardinería, dice Kant. / Con la paleta misma del creador, / y con sus propias herbáceas invenciones, / pinta el jardinero esos corpóreos paisajes» (El Tucán de Virginia, 1994, p. 35). Y en *Caza mayor* encontramos este vertedero de mundos que se tocan: «El tigre real, el amo, el solo, el sol / de los carnívoros, espera, / está herido y hambriento, / tiene sed de carne, / hambre de agua / Acecha fijo, suspenso en su materia, / como detenido por el lápiz / que lo está dibujando, / trastornada su pinta majestuosa / por la extrema quietud» (*Nueva memoria del tigre*, p. 229).

Manual de flora fantástica incursiona en el intento de unir el submundo con el supramundo, con la vanguardia detrás y habiendo atravesado toda una tradición de poesía mexicana (las obras de los Contemporáneos, García Terrés, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Elena Garro, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Alí Chumacero, Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Efraín Huerta y un grandísimo etcétera). Lizalde rompe fórmulas para unir campos desiguales, tales la divinidad y el Estado, que califica de mecanicistas en lo teórico y en lo práctico, al imponer reglas y leyes fijas que, sin embargo, las plantas acostumbra desobedecer. Creencias y supersticiones se arraigan en las culturas y se imbrican con las verdades, en el suceder de la historia y las sociedades.

2.

Aventura o cruzada, o ambas experiencias, *Manual de flora fantástica* reúne el humor con el pensamiento científico y también con el social y el político. Si bien son textos de ficción, ninguno se desarraiga de su pedazo de realidad, en la necesidad o la aberración de las plantas de las que se ocupa: carnívoras, alucinógenas, medicinales, venenosas, etcétera: «Máquinas de sublimada y verde perfección» (p. 19). En el libro se advierte el pulso de sus poemas, no sólo porque en él encontramos esas liras o sonetos entreverados en líneas de prosa, sino porque continúa su perplejidad, su admiración y su espanto hacia un mundo despiadado. Es una mirada cruel, aguda y violenta: «Hay un tigre en la casa / que desgarrar por dentro al que lo mira. / Y sólo tiene zarpas para el que lo espía, / y sólo puede herir por dentro, / y es enorme» (*El tigre en la casa*, 1970, p. 121).

Ese tigre asesino, acechante, pero al mismo tiempo víctima, tiene su parangón en la rosa: «La rosa es una herida, una sutura / en la membrana de algún vecino mundo superior, / un fuego accidental que ha perforado / la celeste comba del mundo terrenal» (*Rosas*, p. 28). En el *Manual...*, Lizalde argumenta que la rosa es la única flor que late. Para, no obstante, preguntarse, «¿no serás una mueca, un torpe gesto / de la naturaleza compungida, y recelosa / de las criaturas andariegas? / ¿una boca fruncida, un extremado clavel, / una belleza disforme, más allá de las flores, / anómala sonrisa tasajeada, desflorada, malsana, / en vez de ese milagro / de perfección formal que te atribuimos?» (*Rosas*, p. 34).

Los diversos elementos de la naturaleza —bondades, horrores— los va uniendo una prosa interesada en los mundos anteriores y superiores al ser humano. Elementos que, venidos de todos los seres en una mutación extraordinaria, tan extrema, tan química, perdió sus uniones místicas; se desbalanceó la armonía y la raza humana comenzó a padecer enfermedades. El mundo vegetal, por el contrario —explica Lizalde—, condenado a vivir eternamente en la inmovilidad, encontró «en las profundidades del planeta yacimientos suntuosos» (p. 19), que le han permitido extenderse y mutar.

Por ejemplo, sabemos que tanto Olivier Messiaen como Johann Strauss registraban los cientos de cantos de los distintos pájaros y de ahí los llevaban al pentagrama en sus composiciones. Alguna vez, tratando de reconocer las notas de un pájaro, nuestro autor, bien avezado en asuntos musicales, apuntaba con un diapasón el pie de lo que escuchaba: do 6- sol 5- fa 6-, y al preguntarle a un jardinero de qué ave se trataba, le respondió: «Le llaman Primavera». Tiempo después, encontró en un barco sobre el Danubio a un sabio ecólogo que hacía observaciones de la vegetación cerrada en las laderas del río. Ante su misma pregunta sobre el canto de los pájaros —y he ahí el salto de la magia lizaldiana—, éste le contestó: «Hay toda clase de pájaros aquí, pero no son cantores. Aquí los que cantan son los bosques» (p. 74).

3.

La ciudad atraviesa, hierre, palpita en toda la obra de Lizalde. Una ciudad que lleva en su entraña la historia. Todo el esfuerzo técnico, dirigido a mitigar el dolor del olvido, «un padecimiento humano anterior a la existencia de las civilizaciones, las culturas y la escritura» (p. 87). En *Tercera Tenochtitlán* entramos a la radiografía de la ciudad, a la ciudad

subterránea, invisible: «¿Hacia dónde han crecido los locos eucaliptos / ebrios de su propia aura febril / ejércitos copudos de madera olorosa / que bordeaban el sucio pero hermoso / falso río de Churubusco?» (Katún, 1983, p. 30).

Lo informe, lo voraz y terrible siempre al lado de lo sublime. Así la poética del Tigre. «Bajo el mundo microscópico y atómico, vuelve a manifestarse un mundo como el nuestro, en el que viven plantas, animales, y en el que se desenvuelven, matan, angustian y sueñan seres racionales como nosotros» (*Manual de flora fantástica*, p. 76). Con su alma de naturalista, Lizalde no confía ni en la inocencia ni en la belleza. Y concluye: «En el fondo, la lucha de razas entre el reino vegetal y el animal es la más intransigente y genocida de todas. Uno de estos dos reinos ha de acabar con el otro, y no sabemos a cuál de los dos pertenecemos los hombres» (p. 40).

4.

Conocí a Eduardo Lizalde en su oficina de la Biblioteca de México, cuando era director. Me impresionó su personalidad rotunda, pero aun más las modulaciones de su voz: era como continuar leyendo sus poemas. Voz familiar, voz que —aunque nunca la había escuchado— tenía registrada en los tonos de sus versos.

Poco tiempo después, llegaron a mi domicilio tres libros, dedicados para mí con puño y letra de Lizalde: *Rosas*, sus versiones castellanas de *Les roses*, de Rainer Maria Rilke (El Tucán de Virginia, 1996), y *Manual de flora fantástica*. Este último me dejó impresionada por la traslación del verso a una prosa libre que logra ser eufónica, una prosa lúdica y de gran sabiduría. «Ya sabemos hace tiempo que el universo no es redondo, ni cuadrado, ni elíptico. Nos abrumba también que sea infinito hacia arriba y hacia abajo, y que su incomprensible realidad contradictoria (ni comenzó ni tiene fin) consterne y humille los alcances racionales de nuestra humana subjetividad» (p. 76).

Su punto de partida: «la existencia evidente del corazón de las plantas» (p. 79). Para desarrollar un libro de profunda búsqueda y mucha investigación. De desafíos intelectuales, en el que reúne el gozo de un observador y la conciencia y las incógnitas de un filósofo.

De las cosas que se vuelven mundos y aprisionan historias, en *Cada cosa es Babel*, al tigre que hurga en la casa emociones, trama desafíos y devela su sentido para verter la ponzoña del odio, pero también

para descubrir el amor en cualquier rincón, en cada gesto de *El tigre en la casa*, *Manual de flora fantástica* asume una larga tradición que viene desde Hipócrates, Dioscórides, Plinio el Viejo, Isidoro de Sevilla, Sorano de Éfeso, Galeno de Pérgamo, Constantino de África, Paracelso, Hildegarda de Bingen y los tratadistas árabes.

5.

Ahora que Eduardo Lizalde ha partido, nos quedamos con sus versos concluidos y su obra terminada. Para los lectores significa la posibilidad de navegar en un territorio cerrado. Al poner punto final a su escritura, confirmamos que Lizalde es un poeta que en cada libro recomienza, trabaja un nuevo enfoque de la realidad, metamorfosea su propia voz en una nueva búsqueda, con otros matices, en proyectos diferentes. Porque sus libros son proyectos completos con temas únicos, a la manera de Gorostiza y Paz, y en cada nueva búsqueda encontramos flexiones diferentes de la voz, del verso, de la prosa.

Luis Ignacio Helguera apuntó sobre su tío: «Alguna vez habrá que emprender el estudio de la redacción de los libros de Lizalde a la luz de su biografía: su primera etapa familiar, su primer divorcio, sus estudios de filosofía breves pero intensos con José Gaos, su militancia política al lado de José Revueltas, su decepción vital e intelectual del comunismo, la muerte de su hijo Diego, su amistad con Octavio Paz, el amor de Hilda Rivera, son episodios, entre otros muchos, que marcan de manera definitiva, en las épocas correspondientes, la ironía amarga de los mejores cuentos de *La cámara* (1960) —que anuncian ya a un gran poeta—, la desgarradura pareja a la elevación lírica de *El tigre en la casa* (1970), la sarna crítica y epigramática de *La zorra enferma* (1974), la épica apocalíptica de *Caza mayor* (1979), las elucubraciones filosóficas y lingüísticas de *Al margen de un tratado* (1983), el ánimo lúdico y celebratorio de *Tabernarios y eróticos* (1989) y *Bitácora del sedentario* (1991), el sabor provinciano y la poesía de ese fresco histórico-familiar que es la novela *Siglo de un día* (1993), la serenidad terrestre y aérea de *Rosas* (1994), el equilibrio de exuberancia imaginativa y rigor intelectual de las prosas de *Manual de flora fantástica* (1997), la sabiduría no exenta de escepticismo y humor —la sabiduría contemporánea es indisociable del ejercicio del escepticismo y el humor, parece decirnos Lizalde— de *Otros tigres* (1995), etcétera» (*Letras Libres*, 31 de agosto de 1999) ✦

Tres animales de William Blake

Luis Vicente de Aguinaga

(Guadalajara, 1971). Entre sus publicaciones más recientes está *De otra cosa* (Cataria, 2022).

a Verónica Murguía

Toda crítica es una propagación. Es fácil constatar que los poetas diseminan símbolos, figuras y presencias diversas a lo largo de su obra, pero también es fácil ver que todo ello pasa generalmente inadvertido por años o por siglos. Basta que sean identificadas por la crítica para que tales presencias empiecen a repetirse, a veces en proporciones geométricas, hasta que uno se dice, por ejemplo, que si bien hay muchos tigres en la poesía de un autor como Eduardo Lizalde, hay muchísimos más en los artículos de sus críticos.

En abril de 1994, al redactar una necrología del poeta nicaragüense José Coronel Urtecho, Lizalde reveló en un paréntesis que por aquellas fechas había vuelto, «un poco contra [su] voluntad, a redactar un nuevo librito sobre tigres».¹ Añadió graciosamente que ya soñaba con el tigre, no como si hablara de un sueño noble y literario, sino con el tono de quien, al menos en el español de México, dice de algo que ha comenzado a fastidiarlo: «Ya lo sueño». Aquel «nuevo librito» era *Otros tigres*, cuyo colofón registra que se terminó de imprimir «el treinta de abril de mil novecientos noventa y cinco, día de San Félix» (dato importante, porque Lizalde mismo definía su libro como un «Felixario o Felinario», y también por el guiño al nombre de Félix el Gato), un año exacto después de que Lizalde notificara con modestia que había terminado de *redactarlo*, como si el verbo «escribir» le pareciera una exageración.

En esos *Otros tigres* («otros», por supuesto, por ser sus precedentes *El tigre en la casa*, de 1970, y *Caza mayor*, de 1979) consta una traducción del imperecedero poema de William Blake, «The Tyger», del que Lizalde sabía perfectamente que se trataba del «más famoso y traducido del mundo sobre la hermosa bestia» (ya se sabe: «Tyger, Tyger, burning bright», etcétera).² Lizalde lo tradujo en endecasílabos, a excepción de algún alejandrino, de un eneasílabo en la cuarta estrofa y de tres octosílabos en la primera, que la última casi repite. Las rimas y los acentos de Blake se pierden, casi como una fatalidad, al traducirlo; en cambio, al encarar la penúltima estrofa,

1. Eduardo Lizalde, «Coronel Urtecho», en *Tablero de divagaciones*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, México, 1999, p. 236.

2. Eduardo Lizalde, «Dos líneas más sobre la piel del tigre», prólogo a *Otros tigres*, Heliópolis, México, 1995, p. 10.

*When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the lamb make thee?*

consigue Lizalde respetar el significado al tiempo que alcanza, prosódicamente hablando, el punto más alto de su versión:

3. William Blake, «El tigre»,
en Eduardo Lizalde, *Otros tigres*, op. cit., p. 45.

*Al arrojar sus lanzas las estrellas
Y empapar con sus lágrimas el cielo,
¿Sonrió ÉL, al contemplar su obra?
¿Hizo al cordero el que te hizo a ti?*³

En este punto aparezco yo, malamente. Hace unos años, leyendo a Lizalde, jugué a traducir con metros regulares el poema de Blake y poco a poco empecé a preguntarme qué tan realista sería intentar una versión rimada. El juego desembocó en esta décima que, desde luego, no es fiel a Blake, si bien conserva un eco de su «pavorosa simetría», de la «mano» que «osó forjar» al tigre y, como ya se verá, del «ardiente brillo» emanado por el imponente felino:

*Ni el Gólgota ni Emaús,
ni sombra ni resplandor:
simétrico hasta el horror,
todo cara, todo cruz,
¡tigre, tigre, ardiente luz!
Di, ¿qué mano, en qué vaivén,
se atrevió a enlazar el bien
con el mal, y hacerlo en ti?
¿Naciste ahora y aquí
o en el jardín del Edén?*

No conforme con haber cometido este abuso, incurrí en dos más. Los lectores de Lizalde recuerdan que algunos poemas de Blake aparecen junto con otros de Dante, Boccaccio, Leopardi, Blok, Rilke, Víctor Hugo, Benn, Joyce y Pessoa en la sección titulada «Baja traición» de *Tabernarios y eróticos*, poemario de 1988. Se trata de «La mosca»,

Pequeña mosca,
tu estival vuelo
ha interrumpido
mi mano leve.

¿No soy yo
como tú mosca?
¿No eres tú
como yo un hombre?

Porque bailo
y bebo y canto
hasta que mano ciega
rompa mi vuelo.

Si es pensar vida,
hálito y fuerza,
y es ausencia
del pensar, muerte,
soy entonces
mosca feliz,
sea vivo
o muerto,⁴

4. William Blake, «La mosca», en Eduardo Lizalde, *Tabernarios y eróticos*, Vuelta, col. La Imaginación, 2ª ed., México, 1989, p. 66. (A pie de página, Lizalde aclara que la versión es más bien «perversión», y que la hizo con Guillermo Rousset Banda).

y «El cordero»:

Corderito, ¿quién te creó?
¿Sabes quién te hizo a ti?
¿Quién te dio vida y te ofreció pastura,
junto al arroyo y sobre la pradera,
te dio ropajes deliciosos,
suaves ropas de luciente lana,
te dio esa voz tan tierna
que hace reír los valles?

¿Corderito, quien te creó?
¿Sabes quién te hizo a ti?

Te lo diré, corderito,
corderito, lo diré:

Es llamado por tu nombre,
por él mismo llamáronle cordero.
Él es manso y Él es bueno,
como un niño pequeñito.

Soy un niño, tú, un cordero.
Nos llaman por su nombre.

5. William Blake, «El
cordero», en Eduardo Lizalde,
Tabernarios y eróticos,
op. cit., p. 67.

¡Corderito, Dios te guarde!
¡Corderito, Dios te guarde!⁵

Y dice así mi décima de la mosca, con perdón de Blake y de Lizalde:

¡Qué tino! Por distracción,
con la mano impertinente
puse fin, mosca valiente,
a tu alada expedición.
Ojo por ojo, un millón
de párpados depusiste
mientras yo, entre chiste y chiste,
vi que soy, mosca, tu igual:
bebo y bailo, bien o mal,
hasta que una mano embiste.

Y así mi décima del cordero, por último:

Corderito, corderito,
¿sabes quién es tu creador?
¿Quién te pintó del color
de la espuma? Tu inaudito
gritar, que nunca es un grito,
¿lo aprendiste del jilguero?
Te lo diré yo primero,
borreguito de papel:
yo, niño, soy como él;
él, como tú, es un cordero.

Toda lectura es una propagación: si en un libro hay un tigre, cien lectores lo convertirán en cien tigres. Toda traducción también lo es. Toda paráfrasis, al ser lectura y traducción, es por lo tanto una propagación que se duplica ✱



Daniel Kent
Mitósfera



← *Ruido interno*, 2020.
Acrílico/tela, 230 x 192 cm

El chivo expiatorio, 2011.
Acrílico/tela, 196 x 253 cm





El proceso de la creación es un proceso de crítica
consciente e inconsciente.
El de la crítica, de creación consciente e inconsciente.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN,

Pintura contemporánea de México

Daniel Kent es un pintor autodidacta. Serlo es recurrir a la potencia natural que nos inunda, a un decidido llamado pedagógico de sí y por sí que, por medio del trabajo —llamado del cuerpo en consonancia con la visión estético-existencial atesorada—, formará el oficio, intensificará el desafío de ser *vida pictórica motu proprio*, no sólo dedicar la vida-a-la-pintura. Ese atributo certero en los intercambios con lo real, la personalidad, tenderá una suerte de trueque de calidades e ideologías con el mundo, lo que las huestes artísticas a las que se pertenece —todos tenemos una o más— han logrado, reafirmando modos de ser y de trazar el Camino en lo cotidiano y lo simbólico.

Mitósfera. Obra reciente de gran formato, es un gran resultado pictórico de ese trueque íntimo y grandioso; cúmulo de hechos de pintura de singular magnificencia expresiva y de factura, en donde Daniel Kent deja ver las citas materiales y espirituales, los modos corporales (movimiento) y las emociones (el

pathos) que en ciertos giros estéticos y artísticos lo vinculan con momentos de la pintura del Renacimiento veneciano (Tiziano, Veronés), de la Escuela Flamenca (Bruegel, El Bosco) y, tal vez, ciertos ecos de la sutileza y el sentido general iconográfico sugestivo de la pintura prerrafaelita inglesa.

El sentido y la apostura de los personajes y símbolos, o los fondos de destellantes abstracciones lumínicas surgidas de un manejo del color que persigue configurar contrastes que unen, cada cual en su grado preciso, el aliento dramático a la sátira, marcan el entendimiento, el agudo y regocijado, aunque trágico, lirismo deseante de Kent en pos de constituir sus imágenes.

Invita a ver y valorar dos tipos de obras, diría, también, dos ámbitos estéticos y artísticos en su *Mitósfera...* y, seguramente, en su producción general: lienzos de 2011, y anteriores, y los realizados desde esa fecha al presente. En ambos interactúan el enigma mitológico, los recovecos de lo paradójico, la presencia protagónica de cuerpos desnudos de mujerespájaros —mujeres animales al fin—, pájaros raros, hombres antiguos, taciturnos en sus cuadros. De ahí que, en el primer ámbito, aparezcan alusiones al Fénix o a su espíritu de resurgimiento (*Nacimiento del Ave Fénix*), elefantes fantásticos asediados por aves





Las crónicas de la marquesa, 2020.
Acrílico/tela, 230 x 300 cm





Los temores morbosos de la veleidosa,
2020. Acrílico/tela, 220 x 280 cm





hostigantes (*Ruido interno*), un minotauro frente a un ave-mujer (*La manzana de la discordia*) no lejana del ave-hombre forzadamente a caballo (*El juego de la zanahoria*) ni de los seres que viven en la futuridad anhelante e imposible de una promesa (*Don Giovanni travesti*).¹

Una lectura fundamental, una coincidencia de la capacidad imaginaria con la morbidez lúdico-destructiva de los personajes que pueblan el *Jardín de las delicias*, del Bosco; seres ideales, *demonios* de diversa morfología, agentes que contribuyen a la estructura compositiva y a la fuerza estética de los cuadros de Kent, en donde nada ni nadie es destruido, mas sí atraído hacia la ambigüedad, ambivalencia, multiplicidad esencial y de significación que puede suscitar lo fantástico alimentado por el mito.

El *Don Giovanni travesti* es, para la exposición *Mitósfera*, un eje y un puente hacia el segundo ámbito que percibo: el de obras como *La bendición del oro*, *Natividad*, *Lo bello y lo siniestro* y *Eros y Thanatos*, que denotan la sabiduría visual y artística, al máximo, de quien las pintó.

1. Véase la magnífica tesis de Doctorado en Historia del Arte (UNAM, 2016) que presentara Didanwy Kent sobre la complejidad de la promesa en *Don Giovanni*, su naturaleza lingüística, física, ética y estética.







← *El cordero de Dios*, 2011.
Acrílico/tela, 190 x 230 cm

Los ministros de la faraona, 2011.
Acrílico/tela, 195 x 196 cm





Cuadro muy fuerte en su significación y energía expresiva, su calidad pictórica, su coloración en equilibrio con el tema (entre púrpuras, rojos, lacas y grises, pardas tinieblas), *Don Giovanni travesti* muestra al enamorado personaje que prometió mintiendo, vivió de lo imposible y, en esa obra, está determinado por la transitividad de su travestismo, doble juego vital que aumenta el sentido múltiple de su constitución humana. Anuncia el esplendor cromático, iconográfico y compositivo (no importa que esté solo, vuelto hacia sí mismo, casi en posición fetal) de las obras mencionadas, posteriores a 2011, en cuyas imágenes reverberan las cualidades y el apogeo de personajes al límite, arrastrados por la dialéctica con la que la cultura occidental nos ha enseñado a entender y, para el caso, ver, el choque de las emociones y los procesos de la naturaleza como, precisamente, el amor y la muerte, la sobrevaloración material y la sacralización simbólica del oro, representado —espero no equivocarme— por una mujer desnuda, la unión de la belleza y lo siniestro, y por si fuese poco, en ese concierto de fenómenos enormes: el nacimiento.

Al ver *La bendición del oro*, *Natividad*, *Lo bello y lo siniestro* y *Eros y Thanatos*, puntales en *Mitósfera...* y, seguramente —intuyo— en la trayectoria de Kent, se advierte la certera y ágil imaginación compositiva, plena de afecto y veneración en paralelo con una proclividad a pintar zonas iluminadas por el milagro plástico y anecdótico. Reconozco en *La bendición...* la actitud de los Cristos

en éxtasis, frecuente en obras simbolistas, o la concentración de personajes en trance, en Kent resueltos con plante rotundo, logrados por los prerrafaelitas; admiro el sentido que el artista da a las figuras de mujeres cubiertas, a medias, con lienzos blancos que evocan, en luminosa actualización, a las de Rembrandt—así en *Lo bello y lo siniestro*— al tocar el agua con la punta del pie, en suave actitud y acogimiento del amante.² *Natividad*—¿nacimiento del Ave Fénix?— contiene, al igual que en varios de sus trabajos, un par de desnudos, uno yacente—¿el de la madre del Ave...?— y uno que, casi de pie, es sostenido por personajes de entre los cuales, a la usanza renacentista, dos miran hacia el espectador. ¿Celebración del Nacimiento o avasallamiento de un fenómeno que el poeta cubano Lezama Lima calificaría de «sobrenaturaleza»?

No importa si es el uno o el otro, pues aunque la pintura objeto de este escrito asuma la tarea de presentar temas mitológico-fantásticos transfigurados por medio de profundas citas técnico-metodológicas de la tradición occidental, es un hecho material contemporáneo que presenta cualidades propiamente materiales de su constitución, es decir, artísticas.

2. En los siglos XVI y XVII, el mundo histórico iconográfico y estético europeo generó un arte de la pintura cuyos recursos técnicos alcanzaron un desarrollo extremo (el temple, el óleo, la pintura al fresco) que ha sobrevivido hasta el presente tardomoderno. Larga etapa en que la intensidad plástica y convocante del mito ha sido objeto de transformaciones que, incluso, han alcanzado al capital de forma parecida a la que se llevaba a cabo en aquellas centurias de génesis del capitalismo incipiente en Italia y en Flandes.





Baldanders, 2014. Acrílico/tela,
200 x 258 cm





Cuadro de cuadros en la producción de Kent, *Eros y Thanatos*, cuyo tema a doble voz es una de las aporías más compactas e inextricables de la historia del mundo, posee una interesante complejidad estética y, al mismo tiempo, una nítida distribución compositiva a base del díptico pintado que la cimienta.

Contrapunto visual, Thanatos está a la izquierda: el cuerpo desnudo de una mujer yacente, en gamas naranjas y pardas, fondo grisáceo y frío, tomada por oscuro personaje que apenas asoma de su túnica, concentrado en su objetivo, ambos en asedio de un tropel de cadáveres, sin aliento unos, otros, en suerte de reclamo metafísico, el todo resuelto en negros, pardos, tonos verdosos. A la derecha, Eros, amasijo de vivos y muertos, confusión de gestos, quizá pequeñas muertes dentro de la muerte anhelante que habita en ciertas fisuras de *eros* como erotismo o como *pathos* amoroso que invade al ser amante...

Esa excelente obra es, quizá, una síntesis de los hallazgos artísticos del pintor: su recurrencia a lo mitológico, a la profundidad y el acierto compositivo de lo antiguo como recurso para representar a la colectividad que participa en la obra, como aquellos grupos que miran lo que está pasando en ese espacio, mientras que otros contemplan, desde el conjunto, a quien los está viendo desde fuera, tal, por ejemplo, *La Escuela de Atenas*, de Rafael, o sea la intimidad colectiva feliz en escenas de boda y fiesta en Bruegel, sus personajes que se regocijan con los otros o, simplemente, los observan.



Don Giovanni travesti, 2010.
Acrílico/tela, 200 x 150 cm

A través de su gran libertad autodidacta —ese llamado de sí hacia sí y, luego, hacia el mundo—, vital y decidida imaginación obsesionada por la poética del mito, el pintor Daniel Kent hace contemporáneo lo antiguo a través de un sólido repertorio técnico, una plural metodología artística, una recurrencia a la figuración naturalista en combinación con desplantes geométristas propiciadores de equilibrios visuales necesarios a su exuberancia general. Dichos cometidos han apoyado con holgura la contundencia y delicadeza de su expresión entre lo sagrado y la frágil frontera que separa y une al amor y la muerte, la pasión de lo que renace (su insistencia iconográfica en el Ave Fénix lo demuestra), tal vez la ironía como corolario metafísico del arte ante la complejidad de la existencia.



Para todos los dibujos:
Sin título, 2020.
Grafito/papel, 27.9 X 21.6 cm

Imágenes por cortesía de artista.

Elia Espinosa

(Ciudad de México, 1953). Poeta, historiadora y crítica de arte. Autora, entre otros libros, de *Jean Cocteau, el ojo entre la norma y el deseo* (UNAM, 1988).

Daniel Kent (Guadalajara, 1950). Es autodidacta. Dibujante, grabador, escultor y pintor en técnicas diversas, ha editado gráfica en distintos talleres de grabado, serigrafía y litografía, y ha hecho esculturas en bronce y polímeros. Cuenta con exposiciones en México y el extranjero, individuales y colectivas. Ha diseñado vestuarios y escenografías para obras de danza y teatro. En 2012 fue residente en el Vermont Studio Center. Ha impartido talleres y conferencias para instituciones culturales y ha elaborado murales públicos.

FE, CUERPO, PIEDAD



Adriana Díaz Enciso

Leí una primera versión de *El cuarto jinete*, la novela más reciente de Verónica Murguía, hace muchos años. Como explica la autora en la nota al final del libro, esa encarnación previa se remonta a 2003. Desde ese primer manuscrito experimenté como lectora, con estremecedora inmediatez, la vívida representación de la tragedia de la peste negra en la Francia del siglo XIV gracias a la pluma exacta, erudita y virtuosa de Murguía.

Con enorme placer leo ahora este libro no por desgarrador menos hermoso, publicado al fin durante la pandemia de covid-19, y oportuno recordatorio de la esencia de nuestra común humanidad.

El «coro de voces» que narran la historia —homenaje a Marcel Schwob— se enlaza en torno a las de dos hombres: Abu Alí Ibn Mohamed de Ronda, después conocido como Pedro de Hispania, y su discípulo Guy de Comminges, a quienes vemos luchar contra los demonios poderosísimos del

miedo y la repugnancia. Su aprendizaje es una verdadera iniciación: imperfecta, sembrada de dudas y caídas, y al final de la cual no hay recompensa visible más allá de haber atravesado el bosque de la propia vida y comprendido su severo misterio.

Pedro cumple con entereza su penitencia por haber abandonado, espoleado por el terror, a su esposa, su casa, a sus esclavos. Cruza la frontera a Francia para averiguar cómo los médicos enfrentan ahí el azote de la peste, y se dedica a atender a los pobres, su vida anterior de placer y privilegios convertida en un pasado irreconocible. A su vez Guy, un joven lleno de ambición y sed de conocimiento, con una exacerbada sensibilidad a los olores que despiertan su curiosidad y su placer, es arrojado merced a la peste a un mundo donde no sólo los hedores y el asco le son insoportables, sino en el que su antigua vocación por la medicina es desmoronada por la realidad. Los dos

hombres, de distinta fe y distinta patria, son unidos aquí por un dolor que los rebasa, pues es no solamente el suyo, sino el de todos sus semejantes.

La fe es un elemento crucial en *El cuarto jinete*. Oímos hablar a hombres y mujeres cristianos, musulmanes, judíos, genuinamente devotos unos, otros nada más supersticiosos y llenos de prejuicios, o a fanáticos como los flagelantes, movidos por la pasión, el odio y el fervor por la sangre. En un París sucio y asolado por la desgracia que mina las certezas y el orden social, estos personajes serán capaces de actos de infinita piedad, solidaridad y amor, de grandes infamias o pequeños crímenes (como en el caso del carretero que recoge a los muertos, a quien la peste le proporciona un oficio y dignidad), pero el eje que atraviesa el discurso de todos ellos es la fe —el referente que da sentido a sus vidas— o su pérdida. La erudición de la autora, conocedora profunda de la Edad Media, nos hace vislumbrar lo que habrá sido vivir en una época en que la fe era una forma de habitar el mundo. Si bien en la novela se comparan las distintas religiones y costumbres, el centro de aquel mundo es la fe, una

visión —una poética, de hecho— que ahora nos cuesta mucho comprender.

Encontramos también a aquellos que exaltan no a Dios, sino a la vida misma: los que se entregan al deseo y al placer desafiando a la muerte en una celebración extática del cuerpo; a niños que pierden la inocencia y hasta el miedo, envalentonados por vivir en un mundo que se acaba, o a un mendigo que observa cómo ahora el mundo entero es su igual en sufrimiento. Murguía nos hace habitar un mundo en el que la vida es ardua, la ciencia se confunde con la superstición, y en el que no hay fronteras definidas entre los prodigios (como el cometa que algunos creen que anunció la peste, en una visión a la vez terrorífica y de extraordinaria belleza), un reino interior espiritual, por defectuoso que sea, y lo sobrenatural.

Uno de los recursos con que la autora nos abre magistralmente sus puertas es su atención minuciosa al cuerpo: el cuerpo sano y lleno de deseo, en contraste brutal con el de las víctimas de la peste, cuyas descripciones son sólo soportables por la gracia y sobriedad del lenguaje, y el cuerpo humano en la cotidianidad de sus dolores, placeres, humores, belleza

o fealdad. Ahí encarnan la vida y la muerte; ahí habitan la fe o su ausencia; ahí *sucede* la existencia, el testimonio del mundo, y en esos cuerpos reconocibles queda tendido un puente entre los hombres y mujeres anónimos del pasado, nosotros y los vendrán.

Otro elemento clave es la compasión como el único antídoto contra el miedo y la única respuesta ante la muerte, aunque no logre conjurarla.

En su nota final, Verónica Murguía comenta que, en nuestros propios tiempos aciagos, encuentra una forma de esperanza en saber que, después de la peste, uno de los signos que anuncian el final de

la Edad Media, llegó el Renacimiento. Por mi parte, encuentro ya bastante consuelo en un libro que nos entrega una verdad existencial y humana mediante una historia en la que el sufrimiento atroz se revela con enorme belleza |



● *El cuarto jinete*, de Verónica Murguía. ERA, México, 2021.

MILI, EN LO INACABADO MUTANTE, DE JACOBO SEFAMÍ



Carmen Villoro

Este breve y profundo libro es una muestra de un trabajo de elaboración, minucioso y persistente (perseverante) del trauma psíquico, de la catástrofe emocional. Un niño de cuatro años presencia cómo es arrollada su hermanita de apenas tres años por un automóvil, para

morir minutos más tarde en el trayecto al hospital. Tan sólo el relato de los hechos avasalla a cualquier corazón sensible. Tan sólo la primera página de este cuaderno, que es la nota periodística, fría y descriptiva, abre un hondo socavón en el espíritu. Zacatecas esquina Jalapa,

(Ciudad de México, 1958). Uno de sus últimos libros es *El habitante* (Paraíso Perdido, 2018).

Colonia Roma, un coche Plymouth, 5:00 pm. Los datos se insertarán en la memoria del testigo como marcas indelebles, el código íntimo del dolor.

Sigmund Freud, el creador del psicoanálisis, el médico vienés que admiraba a los poetas y decía que no había vicisitud de la naturaleza humana que ellos no hubieran plasmado con maestría en sus creaciones, describió el trauma (tomando este vocablo de la medicina) como un acontecimiento personal de la historia de la persona, cuya fecha puede establecerse con exactitud. La experiencia, por su intensidad, rebasa la capacidad del sujeto de responder a ella. Queda la vivencia como un cuerpo extraño, una cápsula de sufrimiento sin salida que buscará, sin embargo, caminos de descarga a través de la imagen y a través de la palabra ritual y primitiva.

Decir tu nombre, Mili, decirlo mil veces mil, mil veces Mili, milimétricamente pronunciado hasta alcanzar el milagro: hacerte aparecer. Conjuero que adelgaza el tiempo y me regresa al instante en que eras Mili, milindamuñequita, mi hermanita, y no el hueco de representación, la ausencia de palabra, *Mili*, en *lo inacabado mutante*.

La segunda parte de la construcción del título del poemario: «lo inacabado», nos habla de proceso: algo que sigue y sigue, abierto como una herida, interminable. No bastará una vida para alcanzar la dicha que reinó antes del accidente.

¿Cómo hacer arte con la devastación? ¿Para qué hacerlo? ¿De qué sirve nombrar, decir, rezar y recordar? La poesía aparece en la vida del poeta como una posibilidad de salvación, una clave de sobrevivencia, una clave de sol para disolver las sombras, para ir acomodando los días por venir, una partitura para hacer del caos una melodía, a veces apacible, a veces estridente, pero posible, medianamente habitable, humanamente digerible. Y entonces el poeta se hace poeta para dar figurabilidad a lo innombrable, para poder vivir.

Del título aún quiero decir que lo mutante indica los diversos rostros, las formas que adopta el sueño de lo que pasó, como un caleidoscopio que cambia la composición con el giro del tiempo y del enfoque. El demonio aparece siempre con diferentes rostros.

El primer poema de este cuaderno nos muestra un pensamiento fragmentado. Transcribo el poema:

Mili, en lo inacabado
mutante

(Vela) lo inacabado
[mutante (ve) la fiera
[inventada
de la noche retrocede
[(desanima) la purga
[furtiva en
que tu retrato devela el
[hollín (del encéfalo) (di)
[si los
silencios resplandecen
[(vuelta) en lámina
[(mancha)
escarlata (crece) por
[debajo (rizoma) (absorbe)
el golpe quién eres (Mili)
[con tu piel fragante y las
crines (gordas (rezonga)
[espiritual devienes corteza
áspera (astilla) (come)
[chilaquiles (embadurna)
mole (ríe la velocidad trina
[con los pájaros (suelta)
los dedos (escurridizos)
[(obedece) momia (unge) la
lengua en el asfalto
[(muerte) cerrojo a la
[izquierda
(papá) microscopio de los
[vértices (anuda) las señas
(vuélvete) infanta enana
[(para siempre) (enarbola)
tu rastro (voz) (emerge) el
[territorio inocuo
(deshabitado) Luvina
[(toca) la elisión (ocurre)
[del
ozono al oxígeno (asfixia)
[(pon) punto (pliegues) del
alma (espera) te alcanzo
[(dame) la mano

En el texto, el hilo discursivo se interrumpe con vocablos encerrados entre paréntesis. Ahí, en esos nichos que protegen los signos como un capelo, permanece el lenguaje afectivo, la emoción del niño en medio de la anécdota. Ésta es mi arbitraria lectura:

(*vela*) dice el poema. Es una [imploración.
(*ve*) nos remite a la [presencia del hecho (*inventada*), *la fiera*, es el [deseo de su inexistencia (*desanima*), desactiva la [escena (*del encéfalo*) qué terrible [palabra (*di*) la petición es clara: [vive: si no, tan sólo (*vuela*) (*mancha*) que no se quita (*crece*) la mancha, pero tú, [Mili, también (*crece*) (*rizoma*) (*absorbe*) lo [orgánico, la vida *el golpe quién eres (Mili)* [con tu piel fragante (*ríe*) *chilaquiles, mole*, lo [familiar nutricio *dedos (escurridizos)* como [el agua se va (*muerde*) (*papá*) (*anuda*) [todo lo que sujeta imploro (*vuélvete*) (para siempre) [(*emerge*) resucita pido (*deshabitado*) yo para [siempre (*espera*) *te alcanzo (dame)* [la mano

La plegaria dirigida a la hermana desarticula el

acontecimiento a la vez que lo representa. Lo escenifica para modificarlo en la imaginación.

Todos los poemas, salvo dos, tienen esta estructura de prosa a dos voces. O yo diría que una voz es prosa y la otra es poesía. Muchas de las palabras cuidadas entre paréntesis son verbos en tiempo presente: *vela, ve, di, vuela, crece, ríe, toca, dame*.

El segundo poema, «Mili, ríela cerca», reproduce escenas nítidas que se empalman. Se recuerda el detalle: «el paño rojo de la vereda», «la madera el esplendente marco a oscuras», «cien huevos al abismo en el boquete de las escaleras». Los labios de mamá son belfos.

Aquí la poesía, esa que viene en los paréntesis, nos remite a las preguntas íntimas del niño que se pregunta y trata de explicar lo que nadie puede. Sara quedará convertida en estatua de sal por mirar atrás, sólo el perfume de la sal y los aullidos de madre llegarán a la guarida debajo de la cama.

Todas las noches vuelve Mili: «Buenas noches, Mili» es otro poema. Sentada en el columpio, alegre, va y viene con sus zapatos blancos. Ella le da su domingo al hermanito, él le da besos. La ternura es un fruto en

esplendor. Luego vienen imágenes violentas: «el paño rojo (en la calle)», «su cuerpo (ausente)», «los huevos (desparramados)», «Mamá deshecha (en el zaguán)».

«Mili llega y se va», dice el poeta, «y yo también». Llega en sueños para negar su muerte. El poeta le ofrece un chocolate. Mili desaparece.

En el poema «Mili, datos precisos, mi ausencia», el poeta hace un recuento biográfico, un acta de nacimiento y de defunción. Los datos arrojan realidad, son precisos, terriblemente, fatalmente precisos. Como en los sueños traumáticos, las imágenes regresan, las escenas son reales, intensas, vívidas. ¿Por qué recordarlas una y otra vez? ¿Un acto de crueldad del inconsciente? ¿Podemos entender esa extenuante repetición como la búsqueda de una oportunidad?

Lo inacabado muta hacia el poema. El niño que se hizo poeta ese 14 de mayo, a las cinco de la tarde, sin saberlo, abre con estos versos la ventana. En 1962 sembró una semilla. El árbol ejerció su reinado, fue creciendo en el alma, dando frutos de sol y tiempo distendido, ha dado hojas de mar con horizonte y compasiones dulces. Brotaron cada tanto

las ramas de la fuerza y la misericordia. El árbol de Mili ha crecido frondoso, poderoso. Su follaje se nutre de sabiduría, de entendimiento. Vida y muerte se fundan en la luz que irradia su corona.

«¿En qué momento mi huella en la hoja?», se preguntaba el niño. Aquí y ahora, poeta, tu huella es tu poesía |



- *Mili, en lo inacabado mutante*, de Jacobo Sefamí. Bonobos Editores, Toluca, México, 2019.

HAY QUE ESTAR EN CUALQUIER MOMENTO EXCEPTO EN EL ACTUAL



Gabriel Wolfson

Años setenta: frente a la retórica fascista de Echeverría, la devaluación, el desencanto, la opción armada, muecas de un país que se desdibuja, la familia provinciana se aferra a valores tan anacrónicos como ya televisivos, tópicos: conformismo y sopor, represión y fantasías cachirulescas de las que *el pobrecito señor X* huye aterrorizado, carcajeándose y sin aire. El libro de Ricardo Castillo, publicado en el 76 en Guadalajara, además de fuga, también supone una investigación no nacional,

filial ni juvenil sobre la identidad, un oído atento al habla y sus variantes sociales, una masculinidad expuesta, precaria, torpe, deseosa, cursi y sentimental, pero además un manotazo contra ese famoso *yo lírico* y su cofre de certezas. Disfraz tejido de distintos lenguajes, el *yo* del libro es un bufón atrabancado, un monito de historieta, un pelele seductor que, como de aquella Familia, parecería huir también de la Poesía, si es que su clara intuición quisiera distinguirlas.

Una idea sobre la poesía: no sé si ganamos ya la

posibilidad de enunciar en términos firmes, seguros, no sé si eso se ganó alguna vez. ¿Es posible hablar si el habla no desliza ironía, recelo, ahogo, desconfianza, ceja alzada? Sé que recelo de las voces que no recelan, de la propaganda a las gerencias, del mitin a la conspiración: en poesía, de lo conversacional a la languidez satisfecha, de la Obra a la expresión, de la creatividad a los temas —es decir, al dolor predicado—. Nos tapamos con cera los ojos para alejar voces convencidas de sí. En este hilo, puede ser la poesía no sólo una voz, aun si una voz primorosamente cristalizada, sino una indagación: cómo es posible hablar. Qué voz podemos tener. Qué voz podemos no querer tener. Enunciación provisional, que hace por testar el estado del lenguaje: en qué estado lo encuentras —si es que lo encuentras.

Un verso de Jaime Reyes: «Soy feliz, véanme: ¿no soy feliz?, ¿no estoy riendo?». Dentro y fuera del verso hay dos risas difíciles: la de quien tuerce una risa enfática como cruda máscara de tragedia, y la de un autor que escribe en el filo donde deseo y desesperación se hacen uno. Parece la marca de un momento, el de los niños del 68, que, sin participar,

vieron y entendieron: Reyes, la raíz amarga, y Castillo, la levedad («No hay tristes que sean pendejos»), pero ambos desbordados, la cesura preterida, la caja que se le queda chica al verso encadenado en más y más renglones. Forzando un poco, como eslabón que guíe a *Todo para fiestas* propongo a Ángel Ortuño. No sólo por diestro en la interrupción, el corte, el renglón vacío y la sintaxis cincelada con exprimidor; también porque en su caso no importa si el yo es yo u otro u otra cosa —incluso el propio poema—: comoquiera se suma al desfile en esa enciclopedia de bolsillo del defecto humano, o del humano como defecto, que fue su escritura. ¿O quién habla cuando leemos «Así que ahora / me sentiré importante. / Voy a resucitar pero no tengo / nada que ponerme?»

Lo que queda: un plato de unicel. Mejor: un plato de unicel con divisiones: medianoche de frijol, cucharazo de codito a la crema y gelatina tricolor, y sus respectivos jugos en plástica promiscuidad. Para Iván Soto eso es el mundo, «el gran plato de unicel / sobre el que estamos parados». O bien, un juego que «manipula [como a todo] / un adolescente con grandes ambiciones». ¿Es decir? La imagen de una

deserción nefasta, como dijo Gorostiza, la deserción del dios de la experiencia, de la vida como vida y no como una serie de «vivencias» etiquetables. Pocas formas tan espantosas de figurar el mundo que como unicel, gordas moléculas reacias a la degradación, el mundo como su propio, cursi e infantil veneno; o bien, como el videojuego de un adolescente «que ha aprendido [...] a ignorar súplicas de parar», hormonado de Costco y superhéroes. Y, no obstante, ha de resaltarse aquí, junto al asco de estas constataciones, la tonalidad de las imágenes de Soto Camba, congelada su risa antes de la desesperación: la voz de un dandi desarrapado que, frente a la náusea, invocara el anacronismo de la discreción; el chiste en una nota al pie en un *paper* que da por concluida la extinción de la especie.

Eso es todo, amigos: Porky cerrando el festival animado de nuestra infancia esparce en este libro su eco melancólico, pero lo subraya, casi implora ser creído: «De veras eso es todo / amigos». La tele es imposible de apagar, las velitas son de truco y vuelven a prenderse, los cumpleaños se empalman: del «betún y los globos de colores» se pasa al triste escenario de

las fiestas adultas, «Otra torre de vasos rojos / otro plato de papitas» con «Las mañanitas» como ruido de fondo, la línea punteada de toda biografía. Ahora bien, casi veo a Porky llorar. De veras, dice, de veras, amigos, ya me quiero ir, por favor. Porque si una voz recela, también recela de los mitos de origen: en *Todo para fiestas* el presente es esa desolación de envolturas tiradas, botellas rotas y ceniceros llenos, sí, pero el pasado es una época que «ya estaba usada» y cuyo único encanto sería, si acaso, que se memorizaban o anotaban en tarjetitas los números de teléfono. Para colmo, las fantasías, aunque compensen, se han inoculado del mismo betún o del plástico metalizado de la bolsa de Sabritas. Aun si se librara de su ángel exterminador, pues, y escapara del *show* o de la fiesta, Porky saldría para entrar en otra. Ya me estoy yendo, amigos, mírenme. De veras. Uno de los poemas del libro condensa esta imagen bajo la variante del horror: el fantasma de una señora asesinada, antes dueña de la tienda «Todo para fiestas», aterroriza festejos infantiles y primeras comuniones al intentar huir «de la única bala / que ya tiene adentro». En otro, el último, al payaso de la fiesta, en medio de

sus trucos, termina por paralizarse la boca:

Feliz cumpleaños
¿cuáles son los síntomas?

Feliz cumpleaños
voy a quedarme sentado
[aquí
por si tienes alguna duda.
[...]

¿Feliz cumpleaños?
Feliz cumpleaños para
[siempre. [...]

Feliz cumpleaños si Dios
[quiere.

Feliz cumpleaños

por favor.—

En esa última modulación de la voz está uno de los tres o cuatro instantes de *Todo para fiestas* donde el cuerpo del recelo produce algo así como una posibilidad de hablar: un margen de maniobra |



- *Todo para fiestas*, de Iván Soto Camba. Sombrario, Guadalajara, 2022.

ÁNFORAS O DE LA CONQUISTA DE LAS FUERZAS IMAGINANTES EN LA OBRA DE DOLORES CASTRO



Sayuri Sánchez

Este mundo se puede complicar un poco, pero no va a desaparecer.

DOLORES CASTRO

En este continente que agoniza bien podemos plantar una esperanza.

ROSARIO CASTELLANOS

I

La primera ocasión que decidí ir a Ciudad de México fue para buscar a Dolores Castro en compañía de una amiga. Era el año 2013, tenía veinte años y cargaba la euforia de una perra romántica que va tras su Cesárea Tinajero. Ahora, en retrospectiva, agradezco que mis herramientas de detective no hayan sido suficientes para encontrarla en aquella ocasión. Pasaron los años universitarios marcados por lecturas muy masculinas; *La náusea* en el aula contrastaba con mis lecturas fuera de ella: Patti Smith, Cristina Peri Rossi, Rosario Castellanos. La obra de Rosario, irónicamente, me llevaría a una optativa de Literatura Hispanoamericana que profesaba la doctora María Dolores Pérez, quien

me compartió lecturas valiosas más allá de la escuela, sobre todo de la misma *Lolita*; para mi suerte, este trazo brindaría a mi búsqueda poética un sentido pragmático. Pareciera obvio que el género de la poesía se trabaja desde la realidad próxima, mas ¿qué hábitat evocamos en dicha construcción? ¿En qué momento decidimos contrarrestar la búsqueda de recursos naturales en el panorama creativo?

Dolores y Rosario, además de una fuerte amistad, compartirían una complicidad literaria que se desglosa en su prolífica descripción de paisajes, elementos naturales, así como la transfiguración de éstos en relación con el conflicto narrativo. En el caso de Castellanos, esta constancia permanece tanto en su primera novela, *Balún Canán* (1957), como en sus poemas de largo aliento: *Apuntes para una declaración de fe* y *Trayectoria del polvo*. Ya a mediados de la década de 1960, ambas poetisas se deciden por caminos

(Guadalajara, 1993). Su libro más reciente es *Bas Jan Ader: Retrato de un gusano blanco* (Sindicato Sentimental, 2021).

distintos en la escritura, sin dejar de profesar su sentido crítico en todo momento. En Rosario se patenta la urbanidad para el (urgente) análisis de roles de género; en Dolores, desde *Trayectoria del polvo* (1949), la selección de los elementos exteriores se torna decisiva para la cadencia y el ritmo de la obra poética. Sí, el misticismo está presente a partir de la invocación de la naturaleza como un origen, y lo que hace contestataria y transparente la voz de Castro es este mismo elemento divino dentro del registro poético que ubica al ser humano a la par de las demás especies.

A partir del ensayo *Del sonoro silencio. El sentido de la revelación poética en Dolores Castro*, de Gloria Vergara,¹ podemos señalar cuatro características esenciales de la poética de Dolores Castro: 1) el rescate de lo cotidiano; 2) lo divino y la sencillez (dicotomía que nos podría acercar a una especie de sincretismo si pensamos en las propiedades líricas de los *icnocuicatl* o los *xochicuicatl*); 3) la palabra

1. Gloria Vergara, «Del sonoro silencio. El sentido de la revelación poética en Dolores Castro», *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.

como contención, pues justo como afirma Dolores, las palabras son «ánforas de la experiencia vivida», y 4) el silencio, que si bien es indispensable para el ritmo, en este caso se relaciona con la metáfora del ánfora, y es que nuestra especie, con la palabra misma, tiene la capacidad de brindarle un peso al silencio (pp. 33-48). Y en esta faena es importante saber cuándo el silencio se vuelve insostenible. El dolor en el ánfora es parte de la revelación, como el amor en ocasiones se torna renuncia y, en algún momento, despedida:

Aquí voy en el río
desconocida, larga.

Y cabeceo en el viento
como el toro,
que en éxtasis levanta
la llama de sus ojos,
brillantes por la sed
de oscuras aguas.

Y me hundo en la noche
como en el conocido pecho
de mi madre,
húmedo y sin palabras.

II
Sostengo por primera ocasión en mi vida una paloma con mis manos. Está cansada y sus ojos parecen antiguos. Se queda quieta y me quedo quieta con ella. Al momento de soltarla, cae muerta al piso. Evoco esta anécdota para tratar de ilustrar los

cauces del quehacer poético de Dolores Castro. Su poesía de largo aliento dentro de nuestra contemporaneidad funge como una gran herramienta para enseñarnos a distinguir las pérdidas que son propias de las mismas *fuerzas imaginantes*; las muertes naturales o la herida del vuelo; en contraste con los daños colaterales provocados por nuestra especie; la deforestación, la explotación de recursos naturales.

Gaston Bachelard describe las propiedades de las fuerzas imaginantes de la siguiente manera: «ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en él a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia».² Y, en el caso de Castro, a diferencia de los paisajes míticos heredados por las fábulas o la prístina inverosimilitud de la naturaleza dentro del misticismo en nuestro contexto, nos enfrentamos a las sequías graduales:

Pasarán los ríos,
callarán algún día para
[siempre.

(DE SIETE POEMAS, 1952).

2. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 7.

Todo está bien:
no mintieron los rostros de
las cosas,
sólo sabían brillar
en su secreta forma de caer,
sólo sabían decir
es así, así es,
mientras acrecentaban su
caída.

(De *QUÉ ES LO VIVIDO*, 1980).

Es en esta imperfección donde se esconde lo íntimo, se llega a la conquista de las fuerzas imaginantes y se hereda la inconfundible pregunta a más de un mes de la partida de *Lolita*: ¿qué es lo vivido?

Escribo todo esto desde el mar, donde vivo ahora. Antes, he escrito un poemario cuyo contenido, según la poeta tapatía Cindy Hatch a partir de su esmerada lectura, se relaciona con la ecopoesía. De todo esto, en ocasiones pienso que sin el legado de Dolores Castro no estaría aquí, con el ánfora a cuestas, esperando la lluvia. O el ritmo. O la ruptura de la noche |

BIBLIOGRAFÍA

- Dolores Castro, *Viento quebrado. Poesía reunida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Periódico de Poesía*, diciembre 2015-enero 2016: <https://tinyurl.com/DoloresCastro>
- «Rosario Castellanos, amante fiel de la poesía: Dolores Castro»: <https://tinyurl.com/DoloresCastro1>

LA DIMENSIÓN ESPACIAL EN «LA SEÑORITA JULIA», DE AMPARO DÁVILA



Carlos Rodríguez

En «*La señorita Julia*», Amparo Dávila no derrocha palabras, sino que las usa con tino y cautela; es decir, la elección de vocablos con los que cuenta el descenso de la protagonista es contundente. Publicado en el primer libro de cuentos de la zacatecana, *Tiempo destrozado* (1959), el relato es muestra fiel de su prosa, poblada de narraciones detalladas donde hasta el más ínfimo acontecimiento colabora para la realización total, apoyado en un lenguaje ceñido, preciso, elemental.¹ La ambigüedad y, por lo tanto, la misteriosa causa de la afectación de la señorita Julia se finca en la sucinta descripción de la casa que habita.

No hay acontecimiento narrado sin espacio descrito. La forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la

descripción, que Luz Aurora Pimentel define como el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo.² En la obra de Dávila, a menudo descrita como un universo donde lo insólito explota enrareciendo la realidad, los valores expresivos del espacio, que se pueden considerar como arquitectura doméstica, anclan la anécdota del relato a la ambivalencia. Por ejemplo en «El huésped», quizá su cuento más conocido, donde una mujer se enfrenta a un extraño invitado que su marido trajo al regreso de un viaje, y que ocupa el cuarto de la esquina de la casa familiar.

En «*La señorita Julia*» la casa es el pantónimo, es decir, el punto focal a partir del cual se organiza toda la descripción del espacio, que Dávila identifica con la

1. Luis Mario Schneider, «Nota introductoria», en *Amparo Dávila. Material de lectura*, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, México, 2010, p. 4.
2. Luz Aurora Pimentel, «Mundo narrado 1. La dimensión espacial del relato», *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1988, p. 41.

protagonista; la psique y el cuerpo de Julia son las de la casa. En el primer párrafo se encuentran cinco referencias precisas: 1) se dice Julia vivía sola en la casa de sus padres muertos; 2) que «la tenía arreglada con buen gusto y escrupulosamente limpia, por lo que resultaba un sitio agradable, no obstante ser una casa vieja»; 3) se insiste en que ella misma limpiaba la casa con agrado; 4) su prometido la acompañaba todas las tardes desde la oficina hasta su casa; 5) al oscurecer volvía satisfecha a su casa, luego de reunirse los domingos con sus hermanas y sobrinos. La casa de Julia no es un espacio compartido, sino un reflejo de su soledad.

El modelo descriptivo que forma el entramado del cuento no es taxonómico. Dávila no enumera las características de la casa, el único adjetivo que destaca es «vieja»; sigue un modelo cultural que, al carecer de referentes a espacios reconocibles, por ejemplo alguna ciudad, es atemporal y se pone en marcha para describir la vida de una mujer. La serie predicativa o la casa como sistema descriptivo es el punto de articulación de la significación simbólica o ideológica de «La señorita Julia»; como se verá en lo sucesivo, la relación que identifica a Julia con

la casa permite ensayar la explicación de que su malestar repentino subyace en lo indeterminado, lo que no se nombra de manera explícita, pero que tiene una fuerza violenta y destructora.

¿Cuál es el origen de la inquietud que no la deja dormir? El cuento apenas lo esboza: «como la duela de los pisos era bastante vieja, Julia pensó que a lo mejor estaba llena de ratas, y eran éstas las que la despertaban noche a noche». La explicación, sin embargo, es voluntariamente insuficiente; la expresión «a lo mejor» plantea una hipótesis de la causa del insomnio. Julia, que vive en silencio el tormento de no poder descansar, decide tapar todos los orificios de la casa, no sin antes introducir raticida en ellos. El pudor y el recato son impedimento para que explique el motivo que afecta su trabajo a los compañeros de oficina, que la injurian inventando chismes de pasillo sobre su cansancio, y mucho menos que pida ayuda a Carlos de Luna, su prometido, porque teme que él piense que es desaseada y que vive entre alimañas. De nuevo hay una identificación entre las acciones de Julia (callar su pena) y las que se llevan a cabo en la casa (cubrir los agujeros). Aunque revisa a

diario, Julia no halla ninguna rata; sin embargo, está segura de que algo está mal en su casa.

La casa como elemento principal de la dimensión descriptiva en «La señorita Julia» funciona de dos maneras: es un vehículo para el desarrollo del tema del cuento, la soledad y el silencio en la vida de Julia, y el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato, la violencia disfrazada de pudor. El título del relato guarda una referencia cultural importante que alude a la modestia. Según la Real Academia, «señorita» es una forma de cortesía aplicada a la mujer soltera. Cristina Rivera Garza, que toma a Amparo Dávila como personaje en su novela *La cresta de Ilión* (2002), considera que «el horror que explora en sus cuentos no sólo es el horror de la familia o de lo privado, sino más específicamente el horror de la violencia doméstica».³ En el artículo «Al filo de la navaja», que

3. Cristina Rivera Garza, «Reescribir “El huésped”; reescribir todo», *Letras Libres*, México, 2020, <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/reescribir-el-huesped-reescribirlo-todo> (consultado el 17 de diciembre de 2020).

aparece en la reedición de *Árboles petrificados*, obra por la que Dávila ganó el premio Xavier Villaurrutia en 1977, Marianne Toussaint escribe que en la obra de la zacatecana «son las mujeres las que son capaces de ver lo invisible». Las palabras de Toussaint sirven para argumentar que la señorita Julia no es una desequilibrada, sino que verdaderamente algo implícito, que no se desvela frente al espectador, pero sí en su consciencia, la afecta.

Son indicaciones importantes las que brinda Dávila cuando decide utilizar la palabra *hogar* para referirse a una casa como el contenedor de una familia («a menos que se le concediera la dicha de formar un hogar como a sus hermanas»; «así como cierta tranquilidad económica que le permitiera sostener un hogar con todo lo necesario y seguir ayudando a sus ancianos padres») y la religión («tan raras y difíciles de encontrar —sus relaciones con De Luna—, en un mundo enloquecido y lleno de perversión en aquel desenfreno donde ya nadie tenía tiempo de pensar en su alma ni en su salvación, donde los hogares cristianos cada vez eran más escasos...») para marcar la soledad de Julia. Como dice la canción, «una casa no

es un hogar y un hogar no es una casa cuando no hay nadie a quien abrazar».

Luego de que sus hermanas y sus respectivos maridos escudriñan la casa sin suerte, de la ruptura de su compromiso con Carlos de Luna y del cese de labores en la oficina, Julia sigue buscando «aquellas ratas infernales que no la dejaban dormir». La economía descriptiva

de Dávila se afila cuando la identificación entre el inmueble y Julia es total: «la señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas». Es la imagen de un grito silencioso. Se trata de la integración del espacio descrito con la protagonista. Julia, finalmente, no se sentía *como* en una casa deshabitada y en ruinas, *era* una casa sola y vieja |

ELEGÍAS DE VIDA Y RUPTURA



Luis Jorge Aguilera

Que el medio sea el mensaje; mejor, que medio y mensaje se contaminen, dialoguen, se reflejen o se contengan, aparece como exploración latente en *El reino de lo no lineal*, de Elisa Díaz Castelo, premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2020.

El vértigo de las estructuras disipativas, tanto las descritas por Clara Janés como por Ilya Prigogine y las de este libro, abisma en la iteración de las recíprocas posibilidades de configuración entre medio y mensaje como expresión unitaria. Caos progresivo. De la misma manera en que

los genes retienen algunas características que sólo expresan bajo determinados contextos ambientales, la voz lírica de Elisa Díaz crea el ambiente, el medio líquido en el que la polifonía de las experiencias cercanas a la muerte, el más definitivo contenido potencial en todos, puedan decir sus ideas y vueltas.

MOVIMIENTO

a Christian Uetz

El ángel también sufre.
Ante el límite se le velan

[los ojos

Y cuando besa desaparece
 En una transparencia
 Amorosa y asustadiza
 Dejando en el aire
 La irradiante rueda
 Que dice:

S
 S O O S
 S O L O S
 S O O S
 S

[Con un onirama de Sarantis
 Antíocos]

Vuelta y después Ida.
 Vuelta entre lázaros y
 humorísticos ensayos
 lexicográficos en los
 que se balbucen astutas
 definiciones del sustantivo
 «vida»: «biopoesis: éramos
 pocos y parió la abuela:
 coloquial: o bien: biogénesis:
 ver Anaxágoras: teoría de la
 panspermia» (p. 31). Sintaxis
 inútil del desorden.

La solidaridad entre
 medio y mensaje se verifica
 también en la destreza
 aglutinante del sustantivo
Orfelía, parasíntesis
 productiva semánticamente
 en tanto que despliega tres
 posibilidades de sentido
 nominal consistentes con
 el mundo lírico mítico de
El reino de lo no lineal.
 Primero, lo que literalmente
 es orfelía, un género de
 mosca de la familia de las
keroplatidae. Segundo,
 Orfelía, que da nombre
 al personaje de William
 Shakespeare en *Hamlet* y

luego al síndrome freudiano
 de la psicopatía tanática
 por el agua. Como en la
 dramática muerte de Ofelia,
 terca en su vida anfibia,
 en *El reino de lo no lineal*
 el agua es el agente de la
 muerte de esos Lázaros. El
 agua ahoga por igual en
 su vastedad oceánica o
 contenida en una limitada
 red de cristal que la
 estrangula marchitando el
 tropo de la espuma en la
 garganta:

V
 Fui a la cocina por un vaso
 [de agua. Sucedió entonces.
 Lo último que recuerdo
 es el sonido del vidrio
 [contra el piso.
 No sé si desperté, si sigo
 [vivo. Soy mi propio colofón
 de huesos y rutina. Me morí
 [y sostenía en la mano
 un simple vaso de agua.
 Somos, a fin de cuentas,
 [todo
 lo que dejamos caer.
 (p. 24).

El tercer sentido que
 interviene en la composición
 morfológica de Orfelía es
 el nombre de Orfeo. El vate
 tracio es invocado no en los
 poemas de vuelta sino en
 los que recorren la ida, esos
 poemas que precisamente
 lirizan los plurales descensos
 al infierno vividos durante
 una ruptura amorosa.
 Plurales en tanto que
 aguardan ahí, mientras

leemos a Virgilio, escogemos
 fruta en el mercado o
 limpiamos el clóset. Súbitas,
 persefónicas caídas desde
 la insospechada altura de lo
 cotidiano.

Mediante la curiosidad y
 la fe, Elisa Díaz se encuentra
 en las verdades provisionales
 del discurso científico. Una
 elocuente muestra de esto es
 el poema «Credo», publicado
 en *Principia* (2018), primer
 libro de la poeta:

Creí fervientemente en el
 [átomo indivisible;
 ahora creo que puede
 [romperse y creo en los
 [electrones y protones,
 en neutrones imparciales y
 [hasta en quarks.
 Creo, porque hay pruebas
 (que nunca llegaré a
 [entender),
 en cosas tan improbables e
 [ilógicas
 como la existencia de Dios.
 (p. 37).

Ciencia, creencia y
 asuntos del corazón son
 imbricados correlatos, una
 lengua indisoluble en la
 poesía de Elisa Díaz Castelo.
 El registro de la fe habla de
 la ciencia y el registro de la
 ciencia habla de otras cosas.
 En «Orfelía encuentra la
 garantía del refrigerador»,
 canto elegíaco, el
 refrigerador, ese artefacto
 diseñado para ralentizar la
 descomposición «detener,
 / humildemente, el tiempo»

(p. 58), metaforiza la fantasía de lo eterno en los amantes. Los instantes esquivos a la duración. En el poema, en absoluto lineal, el dolor ocasionado por el duelo de la ruptura amorosa, insisto, súbito descenso al infierno «Con su luz de inframundo / alumbrando el insomnio de tu hambre» (p. 58); la metáfora es del orden de la intuida necesaria movilidad contra el estatismo en la relación de pareja:

Es eso. El hambre
que se renueva. El mundo
que insiste. Sus bacterias.
[Mientras tanto
nuestro refrigerador en tu
cocina
desherbra el aire con su
quejido luctuoso,
sigue cantándoles a las
cosas que guarda adentro:
quédate, quédate así, no
cambies nunca.
(p. 59).

BIBLIOGRAFÍA

Elisa Díaz Castelo, *El reino de lo no lineal*, Fondo de Cultura Económica, México, 2020.

—«Credo», *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 2018.

Clara Janés, *Estructuras disipativas*, Tusquets, Barcelona, 2017.

EL ÚLTIMO LIBRO DE PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)



Ernesto Lumberras

El colofón de *La Divina Mimesis*¹ publicado por Einaudi anota que el libro terminó de imprimirse el 22 de noviembre de 1975, veinte días después del asesinato del polémico escritor y director de cine en las playas de Ostia. Tengo la fortuna de contar con un ejemplar de la primera edición, obra cuyo título alude a la *Commedia* de Dante y a *Mimesis*, de Erich Auerbach. En sentido estricto, es el último libro que Pier Paolo Pasolini ordenó y revisó a mediados de aquel 1975, año en el cual, tal vez como nunca, su exposición pública alcanzó niveles preocupantes en cuanto a denostaciones feroces y amenazas físicas contra su persona. La piel gruesa del director de *Teorema* podía resistir esa escalada de linchamientos mediáticos provenientes de

1. En español hay dos ediciones: la de Icaria (Barcelona, 1976), en traducción de Julia Adinolfi, y la bonarense de El Cuenco de Plata, de 2011, con prólogo y traducción de Diego Bentivegna.

los demócratas cristianos y del Vaticano, pero también de cierta izquierda bien pensante, combativa desde el confort de la torre de marfil y cándida respecto de ciertos tópicos de «avanzada» que aprobaba con vanidosa superioridad moral. Con el estreno de *Saló o Los 120 días de Sodoma*, ese mismo 1975, Pasolini, partiendo de sus lecturas del Marqués de Sade y Roland Barthes, trae al presente italiano una historia de violencia brutal ubicada en la llamada República de Saló, el último canto del cisne fascista de la Italia de Mussolini.

Los artículos periodísticos publicados entre 1973 y 1975, reunidos póstumamente bajo el título *Escritos corsarios* (1975, 1981), alumbran en detalle las preocupaciones, las luchas y las polémicas del poeta de *Las cenizas de Gramsci*, pero también sus encrucijadas y paradojas. Los leo y releo en mi viejo ejemplar editado por Planeta en 1982. Rebobino la película de aquella

(Ahuallulco de Mercado, Jalisco, 1966). Uno de sus libros más recientes es *De la inminente catástrofe. Seis pintores mexicanos y un fotógrafo de Colombia* (UANL, 2021).

época. El caldo de cultivo que se preparaba entonces, deduzco, traerá entre otras consecuencias el secuestro y asesinato de Aldo Moro en 1978 a cargo de las Brigadas Rojas. En ese tenor, algunos títulos de sus colaboraciones periódicas describen el estatus político, social y cultural de la Italia de aquel periodo, por ejemplo, estas dos entregas, del 19 y el 25 de enero de 1975, respectivamente: «El coito, el aborto, la falsa tolerancia del poder, el conformismo de los progresistas» y «La ignorancia vaticana como paradigma de la ignorancia de la burguesía italiana». La lucidez y el sarcasmo pasoliniano funcionan como guadañas en sincronía podando a un mismo tiempo prejuicios morales, intereses creados, coincidencias y acuerdos sospechosos entre grupos históricamente antagonistas... En aquel mar picado de ideas y pasiones irreconciliables, Pier Paolo Pasolini retoma un proyecto de escritura que venía meditando al menos desde finales de la década de los cincuenta. Cabe señalar, por otra parte, que especialmente su territorio lírico lo trabajó como una suerte de Pangea en continua reconfiguración, un *work in progress* que se actualizaba de tiempo

en tiempo.² La prehistoria de *La Divina Mimesis* está anunciada y descrita en la sección VIII, «Proyecto de obras futuras», del libro *Poesía en forma de rosa* (1964), poema compuesto a finales de 1963 y escrito en tercetos —en claro guiño dantesco— donde el autor confiesa tentativas escriturales íntimamente ligadas a sus avatares existenciales: «la “divina mimesis”, obra si las hubo, / por hacer y, para mi congoja, tan verde, // tan verde del verde de antes, del de mi juventud, / del mondejo amarillento de mi alma...».³

En las estrofas siguientes apuntará Pasolini que su libro por venir será una singular manera de reescribir la obra maestra de Dante Alighieri a partir de las coordenadas de su tiempo y de la vida de sus contemporáneos, refiriendo

2. Precisamente, también en 1975, reedita en Einaudi su lírica en fruilano que inicialmente se había reunido en 1954 bajo el título *La meglio gioventú*. En un trabajo de reescritura, el volumen aparecerá bajo el rótulo de *La nuova gioventú*.

3. Pier Paolo Pasolini, *Poesía en forma de rosa*, traducción de Juan Antonio Méndez Borra, Madrid, 1982, p. 209.

en detalle el estilo de su abordaje así como la geografía dolorosa de dos zonas del *Infierno*. Como el florentino, también el poeta boloñés, nacido el 5 de marzo de 1922, se topará con colegas en el reino del eterno dolor: Alberto Moravia, Guido Pivone y Tomasso Landolfi. Una década después el plan tuvo cambios, replanteamientos y adecuaciones. La estructura de *La Divina Mimesis* finalmente quedará en un Prefacio, los cantos I y II, apuntes para los cantos III, IV y VII, tres notas adicionales, una iconografía amarillenta (para un «Poema fotográfico») y un breve agregado extravagante. La estética del fragmento, del esbozo y de la indefinición genérica, aportan formalmente el vehículo adecuado para que su autor pondere en la práctica la mixtura verbal de su libro —bajo el magisterio de Ezra Pound, pero también, sobre todo, de Erich Auerbach—, ejercicio de experimentación que se ramifica en la historia italiana del presente y en la biografía del poeta. Es una pieza literaria inclasificable, diario de las vigilias de un soñador, diatriba y pastiche contra el *statu quo* de la política y la literatura, álbum fotográfico de la genealogía vivencial e intelectual de su autor,

parodia y homenaje al clásico de clásicos de las letras italianas del *trecento*.

En el prefacio fechado en 1975, Pasolini marca la condición de «documento» de su libro, el cual es entregado a la imprenta «para producir malestar entre mis “enemigos”: en efecto, les ofrezco una razón más para despreciarme; les ofrezco una razón más para ir al Infierno».⁴ Los materiales del libro están fechados entre 1963 y 1965. El álbum fotográfico no tiene fecha, mientras que el breve alegato —un extracto de un comentario de Pasolini a *Leterratura italiana Otto-Novecento*, de Gianfranco Contini— está datado en 1974. Los cantos y los apuntes están escritos en prosa, en primera persona, bajo la pauta de un monólogo interior que se desdobra en diálogos aparentes: «En torno a mis cuarenta años, me di cuenta de que me encontraba en un momento muy oscuro de la vida. Hiciera lo que hiciera, en la “Selva” de la realidad de 1963, año al que había llegado absurdamente poco preparado para esa exclusión de la vida de los

4. Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, prólogo y traducción de Diego Bentivegna, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011, p. 23.

otros que es la repetición de la propia, había un cierto sentido de oscuridad».⁵ El relato nos ubica en la víspera de un amanecer en la Ciudad Imperial de abril o mayo, cuando se encaminan «los Seiscientos de las familias burguesas de Roma hacia las primera meriendas en los prados».⁶ Proseguiré el día con sus tumultos y sus hipocresías hasta recalar en el foro del Cine Splendid, donde se celebra un congreso de trabajadores: «Oscuridad sobre oscuridad. Yo estaba allí, delante de los obreros, vestidos de fiesta, los padres de oscuro, los hijos con camisetas claras —de color rojo granado, de amarillo patito, de anaranjado dorado, que ese año estaban de moda—...».⁷ Después de esa epifanía, como quien despierta de un sueño profundo,

5. *Ibid.*, p. 29. Como Dante, Pasolini será el personaje de su propio texto. Con el estreno de las cintas *Mamma Roma* (1962) e *Il Vagelo secondo Matteo* (1965), su obra literaria tendrá mayor visibilidad en los años sesenta. Es justo en este periodo en el que polemiza con el Grupo 63 —donde figuran el poeta vanguardista Edoardo Sanguineti y el entonces filólogo Umberto Eco—

el personaje—Pasolini reconoce, entre dudas y desconcierto, su extravío en el mundo. Vendrá el encuentro con las tres fieras alegóricas a las que teme y en las que también reconoce debilidades y bajezas propias, sobre todo en la Loba, toda degradación e indolencia:

Sus rasgos estaban desfigurados por una mística delgadez, la boca afilada por los besos o las obras impuras, los pómulos y la mandíbula alejados el uno del otro: el pómulo alzado, contra el ojo; la mandíbula hacia abajo, sobre la piel reseca del cuello, y entre ellos una vacuidad oblonga, que hace que el mentón sobresalga, como apuntando: ridículo como toda máscara mortuoria.⁸

sobre la falsa hegemonía de un italiano puro. En la iconografía amarillenta de *La Divina Mimesis* aparece, con el número 19, una instantánea donde se mira a varios de los participantes del citado colectivo de escritores.

6. *Ibid.*, p. 30.

7. *Ibid.*, p. 31.

8. *Ibid.*, pp. 34–35.

En el trance del miedo y la renuncia a regresar donde «no se exige más que callar», el poeta de *Transhumanar y organizar* divide «una figura, amarillenta de silencio, en la que una vez más tenía que reconocermé». ⁹ ¿Quién será ese guía, maestro, modelo literario y padre que lo acompañará en el viaje? El Virgilio de la travesía será el mismo Pasolini, desdoblado en el poeta de los años cincuenta, con pocos años de instalado en Roma, con fama de lírico fruilano y novelista debutante que abordará la vida de la periferia romana, la de la clase proletaria y de los jóvenes migrantes. Baraja el protagonista que su *sherpa* de ultratumba pudo ser el mismo filósofo Antonio Gramsci, o Rimbaud, «mi coetáneo y castrador»; incluso, por qué no, hasta el mismísimo Charlot. Para continuar con la vuelta de tuerca a la obra canónica, el poeta joven anuncia al poeta maduro que no marcharán al Infierno: «Por tu bien, ahora me parece que lo mejor es llevarte a un lugar que no es otro lugar que el mundo. Además, tú y yo no iremos, porque el mundo termina con el mundo. En cuanto a las perspectivas de la Esperanza (por lo que se muere) y a los proyectos de Aquel que vendrá, yo soy

9. *Ibid.*, p. 36.

prematureo para sus leyes. No estoy, pues, autorizado para conducirte a esos dos Reinos: uno, justamente, esperado; el otro, proyectado». ¹⁰ El fraseo de los tercetos de Dante se replica, aquí y allá, para proseguir la peregrinación y para «puentear» las descripciones y los diálogos. El florentino dice al final del canto I: «Allor si mosse, e io li tenni dietro», que en la traducción de Luis Martínez de Merlo dirá: «Se echó entonces a andar, y fui tras él». Por su parte, Pasolini anotará: «Indi si mosse, e io gli andai dietro», que Bentivegna traduce como «Luego se puso en marcha, y yo seguí sus pasos».

El canto II de *La Divina Mimesis* comienza con una alabanza al reino vegetal, árboles, flores y hierbas de todo el planeta en concordancia, aventuro, con ese terceto (versos 127-129) del canto II del *Infierno* de la *Commedia*, que en la

10. *Ibid.*, p. 40. No me resisto a pensar esta posibilidad: en los planes futuros del director italiano contemplaba un abordaje cinematográfico de la *Commedia*, por supuesto, un abordaje personalísimo y transgresor. El antecedente de la llamada *Trilogía de la vida*, donde abordó tres clásicos de la literatura —El

traducción de José María Micó dice: «Cual florecillas que el nocturno hielo / inclina y cierra y, cuando el sol las roza, / se abren y se yerguen en sus tallos». Esas imágenes en movimiento describen el ánimo de Dante-personaje tras recibir de Virgilio los pormenores y las razones de su periplo por los reinos del más allá. El tópico floral reaparecerá al final del canto mientras los dos Pasolinis discuten sobre sí mismo, una autoexploración sin escrúpulos, biliar a ratos, pero también sutil y fraterna. En esa caminata silvestre aparecerá el tema de la lengua. El poeta maduro dirá: «Tú sabes lo que es la lengua culta, y sabes lo que es la lengua vulgar. ¿Cómo podrías usarlas? Ambas son ahora una única lengua: la lengua del odio». ¹¹ El poeta joven, quien marcha adelante, les responderá mientras emprende la carrera como «un centro delantero» por la cuesta

Decamerón, Los cuentos de Canterbury y Las mil y una noches—, abona mucho a mi ilusión dantesca de ver el clásico en la pantalla grande. Sumando bonos a mi sueño, sospecho que *La Divina Mimesis* pudo ser el primer esbozo de un guion cinematográfico.

11. *Ibid.*, p. 46.

del pastizal: «En lugar de ensancharte, te dilatarás».¹² ¿Un enigma o una adivinanza leída en un callejón romano?

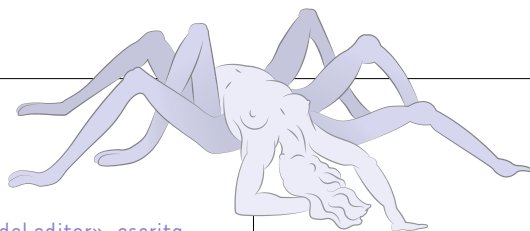
En los apuntes para los cantos III, IV y VII —el boloñés se salta el V y el VI, el de los pecadores carnales y el de los golosos en la *Commedia*— cambiará las claves y los contrapasos del *Infierno* dantesco. En el III se encontrarán, a decir del guía, a «los que han elegido como propio ideal una condición por otro lado inevitable: el anonimato. La fatalidad, la gloria, la condena a ser “cualquiera”, o, si se prefiere (y veo que estás sufriendo salvajemente), *de ser como todos*».¹³ En el IV, Pasolini replica la condición de Limbo del poema del florentino, pero se demora sobremanera en el cónclave de poetas para exponer las paradojas, los dilemas y las tentaciones de la poesía y de sus hacedores en la sociedad y en el sistema económico.

Por último, el canto VII es casa del dolor eterno de los conformistas: «En este lugar —agregó lacónicamente el Guía— la única pena es estar presente».¹⁴ Me llama la atención que en «Para una

12. *Ibid.*, p. 46.

13. *Ibid.*, p. 51.

14. *Ibid.*, p. 68.

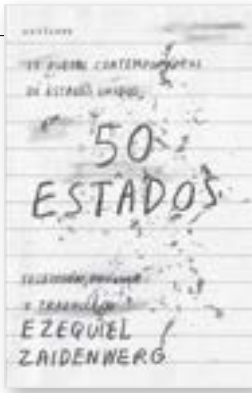


Nota del editor», escrita en 1966 o 1967, Pasolini sume a su libro un vaticinio macabro sobre su muerte: «Un cuaderno de notas fue hallado incluso en el hueco de la guantera del auto; y, en fin, detalle macabro, pero también —si se nos permite— conmovedor, un papel cuadriculado (arrancado evidentemente de un *block* de hojas), con una docena de líneas muy inciertas, ha sido encontrado en el bolsillo de la chaqueta de su cadáver (él ha muerto, asesinado a bastonazos, en Palermo, el año pasado)».¹⁵

El penúltimo apartado, la iconografía amarillenta, está compuesto por veinticinco fotografías seleccionadas por el autor. El criterio de elección, según mi entender, lo definen las implicaciones vitales e intelectuales de Pasolini con cada una de las imágenes: retratos de militantes de izquierda, escritores tutelares en su formación, manifestaciones de jóvenes en las calles, paisajes urbanos, muchachos de los años cincuenta, colegas con los que sostuvo polémicas... La tumba de Gramsci en Testaccio, los retratos de Carlo Emilio

15. *Ibid.*, p. 79.

Gada, Sandro Penna y Gianfranco Contini, refieren cuatro pilares sustantivos para entender su literatura, aunque, claro, se extraña la foto de Roberto Longhi, su maestro de Historia del Arte, pieza necesaria para completar su árbol genealógico. Tras mi recuento de intenciones y aventuras consumadas, identifiqué a *La Divina Mimesis* no como un testamento literario o cosa parecida; en este opúsculo, a ratos de lectura hostil y voluntariamente contradictoria, se radicalizan los presupuestos filológicos del primer Pasolini, el humus del multilingüismo, por ejemplo, al que incorpora elementos artísticos y documentales de otros ámbitos; una escritura experimental, a todas luces, que evade la asepsia de lo social y lo político —tan consustancial a otras vanguardias— para indagar el tiempo histórico a partir del lenguaje, libre de posicionamientos partidistas o ideológicos. Las relecturas y reescrituras dantescas de Pier Paolo Pasolini hacen de este volumen una recapitulación, pero también un nuevo punto de partida para leer su inacabada *opera aperta* |



- *50 estados. 13 poetas contemporáneos de Estados Unidos*, de Ezequiel Zaidenweg. Antílope, México, 2020.

NOVELA TENUE

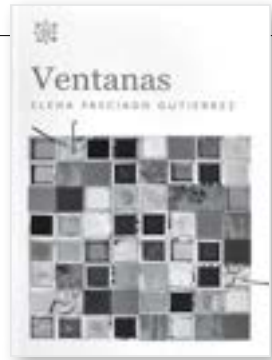
Ezequiel Zaidenweg hace magia multigénero en su libro *50 estados*: el lector comienza leyendo una antología de *13 poetas contemporáneos de Estados Unidos*, que se convierte en «un ensayo colectivo acerca de las múltiples maneras de la poesía estadounidense», y termina siendo una novela de trece capítulos y catorce protagonistas. En la portada de esta muestra de poesía —género literario que está en el centro—, precediendo su nombre, aparecen las palabras: «Selección, prólogo y traducción»; sin embargo, Zaidenweg también incluye las entrevistas que les hizo a todos los autores traducidos del inglés al español. Tantas tareas lo vuelven también protagonista de esta «novela tenue», como él la define ●



- *Ceniza roja*, de Socorro Venegas (con ilustraciones de Gabriel Pacheco). Páginas de Espuma, Madrid, 2022.

BELLEZA DEL DUELO

La belleza de la palabra poética que no tenía la intención de ser poesía es la chispa culpable del incendio que dejó una *Ceniza roja* tras de sí. Este libro es en realidad el diario que Socorro Venegas comenzó por recomendación de su terapeuta como un ejercicio de duelo, luego de la muerte de su esposo. «22 de agosto / Tres meses. La pluma en mi mano, la tinta en la pluma, el rasgueo sobre el papel. / Cada palabra nombra el vértigo. / Han pasado tres meses». Así comienza este poemario cuyas líneas se pensaron como alivio, y que estaba destinado a permanecer en lo más oscuro de la memoria. Es una suerte que las palabras de esos textos escondidos ardan ahora en unas páginas que iluminarán a quien las lea ●



- *Ventanas*, de Elena Preciado Gutiérrez. Piedra de Sol, México, 2022.

VIENTO Y LUZ

La palabra *ventana* proviene de *ventus*, viento. Se refiere al hueco de un muro por donde entra el aire para permitir la circulación de éste por el recinto. El libro *Ventanas*, de Elena Preciado, se construye desde ese sentido, los poemas nacen en el contacto con el entorno poético. Cada texto tiene un epígrafe de distintos poetas consagrados, como Góngora, López Velarde, Neruda, etcétera, y dialoga con el tono del poeta, al tiempo que sumerge al lector en un mundo en el que permea la experiencia. En una segunda parte, la autora abandona el diálogo para conquistar no el viento sino la luz, a través de poemas sobre el desconsuelo, la distancia y lo germinal ●



- *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles*, de Eduardo Huchín Sosa. Turner, México, 2022.

ENTENDER LA MÚSICA

Hay una diferencia acaso no tan evidente entre entender de música y *entender la música*. Los saberes técnicos y culturales, por profusos que sean, no siempre garantizan la mayor hondura en la elucidación de una pieza cuando ésta tiene lugar en el ámbito íntimo de la experiencia personal de la escucha, así como tampoco las significaciones alcanzadas en ese ámbito es posible explicarlas objetivamente. Los ensayos de este libro recorren los puentes entre ambas posibilidades, y sus abundantes hallazgos, a menudo timbrados por esa forma de la lucidez que es el humor, alientan a escuchar mejor y a preguntarse también mejor qué pasa mientras estamos escuchando ●



- *Nuestros libros, crónica de un viaje*, de Avelino Sordo Vilchis. Rayuela, Diseño Editorial, Guadalajara, 2022.

UNA EMPRESA ADMIRABLE

El 23 de abril de 2001, los lectores tapatíos que tuvieron la suerte de pasar por alguna librería recibieron un obsequio inesperado: un ejemplar de *Elogio del libro*, de Jorge Esquinca. La iniciativa de Avelino Sordo Vilchis y Elías Ortiz obedecía a la mera gana de festejar así el Día Mundial del Libro, y habría de sostenerse durante dos décadas más, cada año con un título especialmente editado para regalarse. *Nuestros libros, crónica de un viaje* es el último, y cuenta la historia de esa iniciativa, de las vicisitudes y las felicidades que encontraron los editores. También es un homenaje: al libro, a quienes lo hacen posible, y al recuerdo de don Elías, a quien los lectores de esta ciudad deben tanto ●



- *Peluquería y letras*, de Juan Pablo Villalobos. Anagrama, Barcelona, 2022.

LA ILUSIÓN

La materia que informa la nueva novela de Villalobos es, a un tiempo, la posibilidad de la felicidad —eso que parece tan insólito en el presente desastroso que habitamos— y la capacidad que la imaginación literaria tiene de hacerse cargo de ella. Tras la sucesión vertiginosa de acontecimientos a lo largo de un día en la vida del protagonista (¿el autor?), más que un mero ejercicio de exploración de los alcances de la ficción lo que hay es una sostenida reflexión sobre la ilusión. La experiencia de lectura puede ser hilarante —el sello característico del novelista, si bien cada vez más atenuado desde su anterior título, *La invasión del pueblo del espíritu* (2020)—, pero también es desasosegante. Y mucho ●

POLIVALENCIA



Carlos Cordero

Clasificar, etiquetar

y ordenar son las tres actividades fundamentales para entender la realidad. Al inicio, con campos semánticos amplios y abstractos: colores, sabores, sonidos. Después, cuando el lenguaje entra en nuestra vida, las palabras empiezan a complicar la empresa y las categorías comienzan a complejizarse: tipos de colores —cálidos, vivos, pasteles, fluorescentes, primarios—, tipos de ropa —veraniega, solemne, formal, seductora—, tipos de profesiones —de negocios, humanidades, ingenierías.

Las categorías, pues, se presentan como herramientas que nos ayudan a comprender mejor la realidad y a estructurar nuestras ideas. De ahí que, como buenas herramientas, éstas evolucionen, muten y se adapten a los tiempos y las circunstancias. Ahora bien, esos catálogos de categorías pocas veces son construidos por cada individuo. Generalmente recurrimos a las clasificaciones que otras

personas han realizado en otros tiempos y que han pasado por la legitimación del uso común consensuado, en ocasiones legitimado por las instituciones, en otras comprobados por la propia experiencia.

Las nomenclaturas que se crean para estos propósitos tienen como propósito principal establecer fronteras y límites a las ideas que reflejan la realidad. De esta manera, las palabras que asociamos a los tipos o géneros de la realidad son como piezas de un rompecabezas que se van alineando para construir conjuntos que nos ayudan a procesar mejor nuestra interacción con aquellos objetos, situaciones, seres con los que los asociamos.

El *Diccionario de la Real Academia del idioma* en el que escribo estas líneas considera el significado de la palabra *género* como:

1. m. Conjunto de seres que tienen uno o varios caracteres comunes.
2. m. Clase o tipo a que pertenecen personas o cosas.

3. m. Grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido éste desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico.

4. m. En el comercio, mercancía (l cosa mueble).

5. m. Tela o tejido. *Géneros de algodón, de hilo, de seda.*

6. m. En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.

7. m. *Biol.* Taxón que agrupa a especies que comparten ciertos caracteres.

8. m. *Gram.* Categoría gramatical inherente en sustantivos y pronombres, codificada a través de la concordancia en otras clases de palabras y que en pronombres y sustantivos animados puede expresar sexo. *El género de los nombres.*

Caracteres comunes, pertenencia, diversidad de categorías, rasgos comunes, agrupaciones, códigos de concordancia, son algunos de los elementos que comparten las ocho diferentes acepciones que ha otorgado la academia —y el consenso histórico común— a esta palabra. De todos los sinónimos para

el concepto de categoría, destaco el de género porque es el que —por su uso histórico contemporáneo— más reacciones emotivas despierta al odio. Lejos están los tiempos en que el sinónimo de categoría, «clase», movilizaba a las masas o encendía debates entre participantes de un diálogo.

II

La relación entre las palabras y la realidad es un fenómeno que también ha tenido su apogeo en los tiempos más recientes de la humanidad (y si digo recientes, no me refiero al ayer, sino al menos a los últimos cincuenta años, un tiempo reciente en comparación con la totalidad de la historia de la humanidad). Esta relación, intrínseca en el ejercicio de clasificar, etiquetar y ordenar, queda expresada de manera precisa en la primera página del libro *Las palabras y las cosas*, de Foucault:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres,

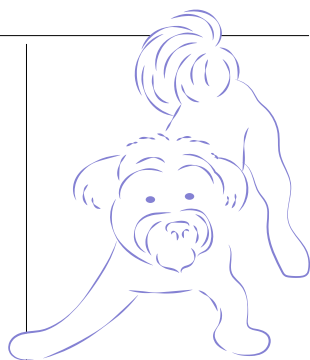


provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro.

Este texto cita «cierta enciclopedia china» donde está escrito que «los animales se dividen en

a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas».

En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la



imposibilidad de pensar esto.

Pero más allá de la idea central que presenta el filósofo francés, al leer este texto con la misma actitud crítica y reflexiva de Foucault salta a la mente la posibilidad de que un animal pudiera encajar en más de una de las categorías de Borges. Por ejemplo, una sirena que pertenece al emperador y que se agita como loca. O un perro suelto dibujado con el pincel finísimo de pelo de camello que acaba de romper el jarrón. Podemos torcer más la suposición: un lechón embalsamado que de lejos parece mosca.

De esta manera, los límites de la categoría se superponen para crear supercategorías que intentan contener de manera precisa nuestra percepción de la realidad. Las categorías no se estiran, sino que se fusionan para ayudarnos a entender que los límites y las fronteras son herramientas

que nos acercan al orden de la realidad. Pero no a un orden natural de ésta, sino a un orden creado a partir de nuestra propia limitación para poder contenerla. Establecer condiciones para encuadrar elementos de la realidad implica un ejercicio de observación y análisis que puede variar entre lo más abstracto y lo más concreto. Así encontramos categorías muy generales y otras más concretas.

Sin embargo, existen ocasiones y excepciones en que la condición de lo que queremos clasificar nos mete en un apuro al momento de querer encajarlo en una categoría única. Un ejemplo de ello es la clasificación de libros que se hace en las bibliotecas del mundo. De acuerdo con la nomenclatura Dewey, utilizada por las grandes bibliotecas contemporáneas, los temas que abordan los libros se clasifican con un número acompañado de decimales, que ayudan al buscador a encontrar el libro que está buscando. Así, los números que van antes del 100 atienden a «generalidades»; del 100 al 200 son aquellos de orden filosófico y psicológico; en el 300, las ciencias sociales, y en el 700 las artes.

Sin embargo, *Una habitación propia*, de Virginia Wolf, generalmente

tiene el código 828, que corresponde al género de la literatura inglesa. Ahora bien, si analizamos el contenido del libro, podemos encontrar en él un tratado histórico sobre la herencia femenina en la literatura inglesa, un ensayo político sobre el rol de las mujeres en la sociedad y los límites que les han sido impuestos, o bien una novela que retrata la psicología de una mujer obstinada por entender la condición femenina. Claramente, el número 828 no es suficiente para clasificar esa obra.

III

En una época en que las obsesiones compulsivas están tan aceptadas, patologizadas y ordenadas —e incluso son admiradas—, no es de extrañar que las categorías rígidas y binarias se conviertan en un refugio para sostener nuestra comprensión de la realidad. Pero la realidad y el tiempo existen y avanzan pese a nuestra obsesión por construir categorías rígidas que apacigüen la ansiedad que nos da no tener el control de todo. Y en este frenesí, el concepto «género» ha quedado vinculado casi en su totalidad a la dimensión sexual de la sociedad.

El género se ha convertido en un tsunami de categorías

y clasificaciones que nacen cada día para intentar clasificar las identidades de las personas y así administrar ordenadamente las relaciones sociales. Masculino, femenino, homosexual, heterosexual, no binario, cisgénero, transgénero, bisexual, pansexual, asexual, se han convertido en moldes rígidos para clasificar a las personas, haciendo énfasis en las fronteras y las diferencias, eliminando y barriendo toda posibilidad de verdadera diversidad. Porque lo común es que la identidad de las personas atienda a más de una categoría, por la naturaleza plural y diversa de la condición humana. Las categorías género y orientación sexual se entrelazan creando combinaciones infinitas, a manera de un fractal sin fin que nos presenta un caos ordenado, una de las máximas contradicciones conceptuales que se puedan construir.

De ahí la imposibilidad de construir categorías excluyentes al momento de describir, clasificar y ordenar nuestro entendimiento de la condición humana. La polivalencia o el multigénero se convierten en lo común, en ese elemento compartido de las identidades humanas; la excepción es la regla.

Un individuo puede ser no binario, asexual y transgénero a la vez. Y esta combinación de categorías, más que un impedimento para entender la realidad, debería ser la llave para reconocer que la categoría y la clasificación dependen más del observador que del observado, y ahí la categoría se encuentra con las dependencias y los límites a los que el acto de observar está sujeto en todo momento.

IV

En japonés existen diferentes maneras de enumerar objetos y situaciones en función de sus características. Algunas de las categorías más comunes son: objetos planos —como hojas de papel y camisas—, materiales impresos —como periódicos y revistas—, objetos pequeños redondos —como manzanas y naranjas—, niveles en una construcción, pescados y mariscos pequeños, noches, países, marcos, y así hasta llegar a una lista interminable de situaciones asociadas a una manera puntual de contabilizar. Una lista interminable, como interminable es la necesidad de crear categorías y etiquetas que nos ayuden a ordenar nuestro entendimiento de la realidad |

EL CINE, UN ARTE MULTIGÉNERO Y TOTAL



Hugo Hernández Valdivia

En su célebre libro *Notas sobre el cinematógrafo*, Robert Bresson hizo una distinción fundamental —porque, en efecto, elucida el fundamento— entre *cinéma* y *cinématographe*. El primero, que ya ha incorporado el sonido, se sustenta en los recursos del teatro, con actores que entonan parlamentos, gesticulan y realizan coreografías ensayadas; con una puesta en escena elaborada, se vale «de la cámara para *reproducir*». El segundo, que tiene la ambición de ser un arte auténtico, emplea «modelos» en lugar de actores y utiliza la cámara «para *crear*». Porque el cinematógrafo es una escritura, anota Bresson en mayúsculas, que se lleva a cabo «con imágenes en movimiento y con sonidos»; y en una película de cinematógrafo «la expresión se obtiene merced a las relaciones de imágenes y sonidos, y no de una mímica, de gestos y entonaciones de voz». Es decir, su elemento esencial es el montaje y no

la actuación (habría que explicarle a Hollywood y a tanto «crítico de cine» que no ve más allá de los actores). Por supuesto que la concepción del cine según Bresson hoy en día es prácticamente marginal, se diría que es una apuesta romántica de lo que pudo ser y no fue, tan alejada como aquel destino que señalaba Jean-Luc Godard: que el cine nació para pensar. En todo caso, para no ser puristas y de cara a lo que el cine hoy en día es, cabría hablar menos de esencialidades que de posibilidades o elecciones (y aunque son escasos, algunos autores, como David Mamet, actualmente siguen haciendo del montaje su herramienta fundamental).

Sirva esta introducción para ilustrar cómo el cine, como lo conocemos y consumimos, es un arte que muy pronto incorporó otros géneros e hizo suyos elementos que no le eran propios. Porque no sólo «naturalizó» recursos teatrales (en los que ya se cuentan algunos que provienen de otras artes),

también se alimentó de la arquitectura y la música, de la pintura y la literatura. A esta última la acogió como base de su narrativa, y uno puede constatar con facilidad cómo las películas que alimentan la cartelera comercial actual se parecen bastante, en la estructura y el desarrollo, a la novela canónica del siglo XIX. Esto no es un asunto baladí, pues más allá de lo formal, al cine se le frecuenta y se le considera como un proveedor de historias. Y, a partir de la narrativa y el tono que la permea, sus productos se clasifican en diferentes géneros.

El asunto de los géneros cinematográficos habría que tomarlo con cierta flexibilidad y con relativa seriedad. Es cierto que nos ofrecen coordenadas que no son despreciables, pero tampoco son esenciales ni determinantes. Así lo sugiere que, en más de una ocasión, y cuando aún existían los videoclubes, se dijera que los géneros cinematográficos servían básicamente para definir en cuál pasillo o estantería habría de colocarse tal o cual película. En todo caso, y por más que algunos académicos dediquen sus empeños (más o menos ociosos, como una buena parte de la producción académica, dicho sea de paso), los

géneros cinematográficos son pertinentes para generar expectativas sobre lo que veremos en una película. Nos dan pistas sobre el acercamiento o el tipo de tratamiento y desarrollo que tendrán los eventos, sobre el curso de las historias y las reacciones que habrán de provocar.

Los géneros cinematográficos que se han postulado provienen en su mayoría (naturalmente, se diría) del teatro y de la literatura. La variedad es amplia y normalmente cada género se define por características propias. No obstante, es difícil encontrar películas que se ubiquen estrictamente en uno, pues a menudo se echa mano de uno u otro en pasajes determinados. Es decir, prácticamente en todas las películas es posible detectar rasgos de hibridez o tránsitos de un género a otro, y no es raro, por ejemplo, que en una cinta de acción se puedan rastrear huellas del cine de aventuras, del drama (o melodrama) y de la comedia. Además, existen géneros híbridos o multigéneros desde su concepción, como la comedia negra, que va y viene con gusto de la tragedia a la comedia y aborda con ligereza algunas situaciones en las que normalmente habita la gravedad. Actualmente las

películas protagonizadas por superhéroes han dado forma a una mezcla que a veces resulta afortunada: la épica cómica. Lejos de las epopeyas densas y solemnes de la antigüedad literaria, en estas películas (que corren por cuenta de dos «estudios» con orígenes en la novela gráfica: DC Comics y ese imperio de mil tentáculos que hoy es Marvel) se busca imprimir humor a la gesta del héroe. Éste, en más de una película, es un bufón con capa, tiene poderes sobrenaturales (porque en estas cintas se confunde la magia y la hechicería con cuestiones de orden científico) y alterna los chistes con las peleas; y no es raro que las batallas en las que se involucra resulten hilarantes. (No recuerdo ningún rasgo humorístico en la construcción de los héroes míticos; Homero tenía claro que la risa estaba en otro departamento; Aquiles es un monolito de gravedad en comparación con el chistosito Iron Man).

Moverse entre un género y otro demanda cualidades artesanales y artísticas sustantivas, y no todos los realizadores las poseen. No es raro, así, ver películas que pretenden sin éxito transitar del drama o el melodrama a la comedia, o amalgamar ambos géneros. Recuerdo la proyección de *Elvira, te daría*

la vida pero la estoy usando (2014), del mexicano Manolo Caro: en el pasaje más denso de la cinta, cuando la protagonista descubre la infidelidad de su marido y vemos que sufre bastante, algunos espectadores soltaron la carcajada; otros quedaron desconcertados. Al final, el episodio me parece confuso y me dejó en la indiferencia: no tengo idea de cuál es la función de ese pasaje ni cuál era la intención del realizador.

Sin embargo, hay ejemplos más afortunados, en autores que son más ambiciosos que pretensiosos (la pretensión es una ambición que «no cuaja»). Invariablemente vienen a la mente autores en cuyas películas se presentan pasajes que rompen con los parámetros de la ficción y los géneros convencionales. Es el caso del norteamericano Terrence Malick, quien, cámara mediante, imprime amplias dosis de poesía al relato: su apuesta va más allá de «contar una historia». De esta voluntad da cuenta la maravillosa *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), en la que es perceptible un aliento simbólico y espiritual, y no sólo rompe con las leyes de la física y asistimos a la levitación de uno de los personajes principales, sino que se

rompe con la causalidad de la narrativa tradicional y se abre un interludio de corte histórico para recordar cómo fue el origen de la vida en la Tierra. Otro autor que sin falta salta a la vista en estos terrenos es el ruso Andrei Tarkovski. En *Stalker* (1979) rompe con la cuarta pared (es decir, hace evidente la presencia de la cámara) y uno de los personajes principales nos cuenta sus desavenencias a los que estamos de este lado de la pantalla. *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) inicia con un prólogo que presenta un acto de hipnosis; más adelante también somos testigos de una levitación y escuchamos declamaciones de poemas de Arseni Tarkovski, padre del realizador (cuya huella está en toda la obra de su hijo). En el cine documental encontramos ejemplos de otros tránsitos genéricos. El lituano Jonas Mekas experimentó con materiales provenientes de la realidad y concibió diarios y reflexiones que van de la cotidianidad a la abstracción; el alemán Werner Herzog aprovecha cada entrega para transitar por los terrenos de la crónica, la aventura e, invariablemente, culmina con un ensayo de corte filosófico.

Las prácticas multigenéricas son menos

ostensibles en el cine que en la literatura. Milan Kundera nos da pistas de cómo funcionan estos terrenos: en la última entrega de *Los sonámbulos*, del austriaco Hermann Broch, comenta el escritor de origen checo, se presenta una yuxtaposición de narración novelesca, relato intimista, reportaje, relato poético y ensayo filosófico. Y concluye que «la integración de los géneros no novelescos en la polifonía de la novela constituye la innovación revolucionaria» de Broch. Se podría decir que, en la práctica, el cine es multigénero desde la segunda mitad de los años veinte del siglo anterior, es decir, desde que aprendió a hablar gracias a la incorporación del sonido. Lo cual, creo, es una virtud. Porque el asunto de los géneros no termina por ser *el asunto*, y por ello no concentra en sí la atención, sino que se convierte en una posibilidad para la construcción narrativa y el desarrollo temático. Parafraseando a Kundera, quien ubica en la novela según Broch un afán de totalidad ante la «excesiva división del trabajo y la especialización desenfrenada», el cine es «una de las últimas posiciones desde la cual el hombre puede aún mantener relaciones con la vida en su conjunto» |

SERGIO ARAHT LA POESÍA OPACA, REVELADA EN RAYUELA

○
Javier Ramírez

La poesía Blackout —o poesía opaca— es un género derivado del dadaísmo y el surrealismo, accesible a quienes, con imaginación y deseos de crear, se aventuren por este terreno en el que se combinan el diseño y el descubrimiento de ideas poéticas, ocultas en diversos textos ya publicados.

Si para realizar un poema dadaísta se requiere, según las instrucciones de Tristan Tzara, un periódico y unas tijeras para recortar distintas palabras impresas, meterlas en una bolsa, irlas sacando al azar y pegarlas en una hoja, una tras otra, por orden de aparición, para crear un

poema opaco se necesita de preferencia un libro famoso y un marcador negro, con el cual se ocultan líneas o párrafos enteros y se dejan visibles las palabras que se elijan, para crear oraciones o frases con cierto grado de coherencia y sentido poético.

Sergio Araht, con su experiencia como diseñador gráfico y con su fina sensibilidad estética, presenta una serie de piezas a partir de la intervención de páginas de *Rayuela*, la célebre novela de Julio Cortázar, en las que pone de manifiesto, una vez más, su renovado interés en la búsqueda de vertientes

creativas que le representen un reto y un cierto grado de dificultad.

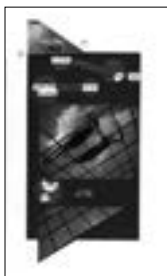
En esta exposición, además de los poemas revelados mediante las palabras seleccionadas, el artista agrega letras, colores e imágenes que se corresponden con el texto resultante, lo cual añade otra lectura a cada obra. Con ello, Araht va más allá de la poesía opaca como tal y elabora piezas que pueden contemplarse sólo como creaciones plásticas sin más.

En estos trabajos resalta la manera como Sergio Araht va estableciendo una serie de correspondencias y relaciones entre el texto de Cortázar y otros artistas, como Paul Klee y Piet Mondrian, así como con otras disciplinas artísticas.

En suma, esta exposición ofrece a los espectadores la posibilidad de acercarse a



Página 27:
Sin título (70), 2021.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / tinta china, vinil autoadherible y *collage*, 23.5 cm x 15 cm



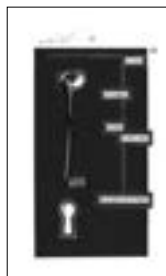
Página 45:
Sin título (112), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / plumas y bolígrafos de gel y *collage*, 23.5 cm x 15 cm



Página 63:
Sin título (39), 2021.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / plumones, plumas y bolígrafos de gel y *collage*, 23.5 cm x 15 cm



Página 82:
Sin título (133), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / *gouache*, 23.5 cm x 15 cm



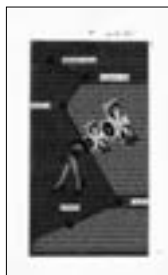
Página 97:
Sin título (151), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / plumas y bolígrafos de gel y *collage*, 23.5 cm x 15 cm

Rayuela de otra manera, como sugirió el propio Cortázar. Aun cuando la novela en sí desaparece o pasa a otro plano, de ella brotan páginas convertidas en obras que contienen su propio sentido y múltiples significados

SERGIO ARAHT (Guadalajara, 1971). Diseñador gráfico y gestor cultural que ha explorado también el grabado, el arte objeto, la fotografía, la pintura y la poesía visual. Egresado de la Universidad de Guadalajara, cuenta con exposiciones individuales y colectivas en diversas ciudades del país y en Cuba, Argentina, Uruguay, Brasil, Italia, Holanda, España, Malasia, Francia y Estados Unidos. Siempre con una perspectiva de compromiso y crítica

social, mantiene un interés por la vulnerabilidad humana, la exploración intrasubjetiva y la experimentación como motor creativo. *Una Rayuela y noventa revelaciones* (Museo Raúl Anguiano, Guadalajara, 2022) es su muestra más reciente.

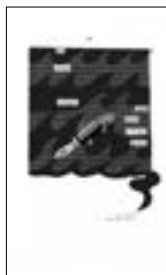
Las piezas fueron elaboradas con la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar, edición conmemorativa del 50 aniversario (Alfaguara).



Página 119:
Sin título (23), 2021.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / tinta china, plumas y bolígrafos de gel y *collage*, 23.5 cm x 15 cm



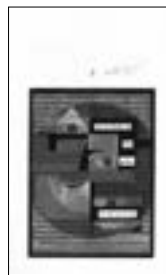
Página 133:
Sin título (480), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / tinta china, plumas y bolígrafos de gel, pintura *gouache* y *collage*, 23.5 cm x 15 cm



Página 148:
Sin título (49), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / plumones y bolígrafos de gel y dibujo digital en papel adherible, 23.5 cm x 15 cm



Página 163:
Sin título (5), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / pluma y plumón fosforescente, 23.5 cm x 15 cm



Página 191:
Sin título (2), 2020.
Hoja en *offset* de *Rayuela* / tinta china, plumas y bolígrafos de gel, lápiz y *collage*, 23.5 cm x 15 cm

CONVOCATORIA PERMANENTE

ornitorrincoatachado.uaemex.mx
revista_ornitorrinco@uaemex.mx

EL ORNITORRINCO TACHADO

REVISTA DE ARTES VISUALES

FECHAS DE PUBLICACIÓN: MAYO Y NOVIEMBRE

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN •
ENSAYO ACADÉMICO •
ENSAYO VISUAL •
DOSSIER •
RESEÑA •

LAPALABRA

Y EL HOMBRE REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA



NÚMERO 60

abril-junio, 2022

Centenario de Jorge López Páez
Minidossier:

- Jorge López Páez (siento mérito)
- León Guillermo Gutiérrez
- Vicente Quintan
- José María Espinosa
- Jorge Antonio Muñoz Figueroa
- José Luis Martínez Morales

Dossier e interiores

Lu'Bianic: Francisco Toledo y la fotografía

Jacinta Toribio Torres: *Itlamatitilli*: las mujeres en la formación de la niñez de Tepenahuac, Veracruz

Gabriela Salazar: *Muerte en Venecia*: del texto a la pantalla

Iván Solano: Transmutaciones de la Tierra y el Cielo: arte chino

Carlos Manuel Cruz Meza: Octavio, Paz de los sepulcros



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

número

89

20

DOSSIER:

**Voces afro en el teatro
iberoamericano**

PERFIL:

Antonio Zúñiga

ESTRENO DE PAPEL:

Excepto un pájaro, de Valeria Fabbri

ENCUÉNTRALA EN LA LIBRERÍA PASO DE GATO

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

libreriapaso.degato01@gmail.com • 55 5981 6993

www.pasodegato.com