



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Carmen Margarita Hernández Ortiz
Coordinadora General de Extensión y Difusión Cultural

Daniela Yoffe Zonana
Coordinadora de Artes Escénicas y Literatura

Luvina

Silvia Eugenia Castillero
scastillero@luvina.com.mx
Directora

Víctor Ortiz Partida
vortiz@luvina.com.mx
Editor

Iván Soto Camba
isoto@luvina.com.mx
Editor

Xitlalí Rodríguez Mendoza
xrodriguez@luvina.com.mx
Corrección

Andrés Gómez Servín
Diseño

Paola Llamas Dinero
Edición del sitio web

Griselda Olmedo Torres
golmedo@luvina.com.mx
Administración

Luis Armenta Malpica | Jorge Esquinca | Verónica Grossi
Josu Landa | Baudelio Lara | Ernesto Lumbreras
Antonio Ortuño | León Plascencia Ñol | Laura Solórzano
Sergio Téllez-Pon
Consejo editorial

José Balza | Adolfo Castañón | François-Michel Durazzo
José María Espinasa | José Homero | Christina Lembrecht
Jaime Moreno Villarreal | Luis Panini | Francisco Payó González
Vicente Quirarte | Patricia Torres San Martín
Carmen Villoro
Consejo consultivo

Programa Luvina Joven

Talleres de lectura y creación literaria
en el nivel de educación media superior

Paola Llamas Dinero
luvinajoven@luvina.com.mx

Luvina, año 29, núm. 118, primavera de 2025 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 1695, piso 6,
colonia Belenes, 45100, Zapopan, Jalisco, México.
Teléfono 33 3044-4050

www.luvina.com.mx, scastillero@luvina.com.mx

Editor responsable: **Silvia Eugenio Castillero**

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:
04-2006-112713455400-102 e ISSN 1665-1340,
proporcionados por el Instituto Nacional del Derecho de
Autor. Licitud de título 10984 y Licitud de contenido 7630,
ambos otorgados por la Comisión Calificadora de
Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría
de Gobernación.

Impreso en los talleres de Libros en Demanda, Periférico
Norte 940, colonia Lomas de Zapopan, 45130, Zapopan,
Jalisco, México.

Este número se terminó de imprimir el 20 de marzo
de 2025 con un tiraje de 800 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no
necesariamente reflejan la postura del editor de
la publicación. Queda estrictamente prohibida la
reproducción total o parcial de los contenidos
e imágenes de la publicación sin previa autorización
de la Universidad de Guadalajara.

Mixedmedia.press
Diagramación

Comercializadora GBN
Distribución
Teléfono 55 5618-8551
comercializadragbn@yahoo.com.mx
comercializadragbn@gmail.com

Tania Candiani
Imagen de portada

Christian Castañeda
@xianofthedeath
Ilustraciones

www.luvina.com.mx
fb: /RevistaLuvina
ig: @luvinaudg



La música es una expresión tan extraordinaria que pensar en su origen es llegar a los albores de la humanidad. Se ha demostrado que la música y el lenguaje se hallan estrechamente vinculados como sistema cognitivo y neural, en cuanto ambos trabajan con sonidos y significados. Otros remontan su origen a un sistema de comunicación anterior al ejercicio musical y al habla. Lo cierto es que la música está arraigada a las actividades humanas

fundamentales como el lenguaje. No existe civilización alguna sin cantos, danzas y la invención de instrumentos musicales. Desde la Prehistoria hay evidencias de arpas, flautas y raspadores. Para el hombre primitivo había dos señales que marcaban la separación entre vida y muerte: el movimiento y el sonido; los ritos se desarrollaban en esta doble clave. No obstante, para que haya música es necesario un ordenamiento y una repetición uniforme y voluntaria de sonidos, dentro de estructuras rítmicas y melódicas.

Roger Bartra afirma que la música logra, en quienes la escuchan, conmover los sentimientos, excitar las emociones y concitar los afectos. Para Susanne Langer, la evidente ligazón entre las emociones y la música significa que esta implica un vínculo de representación de los sentimientos y los afectos, y sobre todo que hay en la música un componente simbólico que permite que las emociones sean representadas de una forma peculiar por las secuencias y combinaciones de sonidos. Es por ello que la música logra revelar estados de ánimo y sentires que no pueden ser expresados tan bien mediante el lenguaje u otros sistemas simbólicos.

La música, tejida a la entraña de los seres humanos, surge polifónica en una estructura de formas, estilos y géneros, a través de determinados instrumentos. Ya sea sinfónica, popular, una ópera o un drama lírico; un tango o una habanera, guaracha o bolero, integra un encadenamiento de armonías, contrapuntos, fugas, ritmos y percusiones dotados de caracteres propios y dimensión estética.

En este número, **Luvina** publica una colección de piezas que abordan —desde la literatura— el lenguaje musical, más inefable y volátil que el literario. ■

Luvina 118

Pista de baile	7	Poemas	98
Roxana Crisólogo		Luis Fernando Rangel	
Genética, gramática y música. La <i>tetraktys</i> pitagórica	10	Escoge una canción	101
Guillermo Zapata		Jorge Contreras	
En noventa y ocho por ciento de las dimensiones	18	San Cristóbal 16	110
la música es un truco barato		David Anuar	
Luis Eduardo García		La caída de Vladimir León Vázquez	112
Arre Batinga	20	Roberto Ramírez Flores	
JIS		Poemas	123
La mejor canción	21	Rubén Gil Quiñónez	
Jorge Esquinca		Liszt: el músico del porvenir	124
Poemas	22	Pablo Montoya	
Inti García Santamaría		Poemas	133
esfimología de una marcha sobre piedras y cantes	25	Carmen Leñero	
Jimena German		Bailar la escritura del cuerpo	137
Apenas unas palabras para oír	34	Lucía María	
Julio Estrada		Disidencia	146
Poemas	38	Javier Velázquez Ayala	
Atahualpa Espinosa Magaña		El compositor de orillas	148
Jerry Naranjo recibe una llamada	42	Denis Durón Dávila	
Eduardo Padilla		Dixkontrol	153
Buenísima	46	Lizzie Castro	
Berta García Faet		Recuerdo de Lázaro Berman: la dulce voz de la modestia	156
Para dos pájaros: algunas preguntas	51	Raúl Olvera Mijares	
sobre John y Alice Coltrane		<i>Cavalleria Rusticana - Intermezzo</i>	164
Dante Saucedo		Martín García López	
La música electrónica	59	La meca del rock and roll	166
Lázaro Izael		Nicolas Kouzouyan	
Una bella guitarra Gibson de color verde	61	Poemas	173
Armando Contreras		Ralitsa Dimitrova	
El Texano	69	Una espiral trazada con el dedo	
Daniel Wence Partida		o el laberinto circular de un tigre azul	175
Poema	72	Lino Monanegi	
Florence Price		Sobre Pegamento y solvente de Alejandra Arreola	182
De un inmigrante a una locutora	73	Tilsa Otta	
Gustavo Cuautli		Cala Rossa	184
Los siete libros blancos	76	Crista Aun	
Mario Heredia		La música de las estrellas	187
Poemas	85	Verónica Grossi	
Hiên Trang		Nada que salvar [fragmentos]	190
Pero una de esas lluvias es imaginada por la otra	89	Juan Fernando Covarrubias	
Luis Jorge Aguilera		Espirales de ADN	195
La gran salida	93	Silvia Eugenia Castellero	
Abril Posas		Los orígenes de la música y la identidad en América Latina	199
		José Manuel Torres Funes	
		Castillo ensaya a Mahler	210
		Juan José Doñán	

	LUVINA JOVEN	
	Morfina	223
Hiram Osiris González Carmona		
	ARTE	
	Tania Candiani	XIII
El gran puente de los sonidos		
	PÁRAMO	
	Cortejo de mujeres románticas	225
María Negroni		
	Cinco discos recientes	226
Iván Ortega		
	Almodóvar y Luisgé: los pueblos de España	228
Sergio Téllez-Pon		
	El tronco y las ramas	231
Ernesto Lumberas		
	El habitante provisional del enigma	233
Luis Vicente de Aguinaga		
	Poemas para otakus	236
Cindy Hatch		
	La Armada Invencible, la rabiosa electricidad de la nostalgia	240
Verónica López García		
	Edificios deshabitados	241
Edna Montes		
	Donde no hubo sutura	242
Abril Medina		
	Atenas 317 o un hombre corriendo en llamas a través de la casa	244
Baudelio Lara		
	Mujer poeta	250
Victoria Marín Fallas		
	Música y enfermedad	254
Alfredo Sánchez Gutiérrez		
	Intimidad y geografía	257
Carmen Leñero		
	Los pequeños discursos de la inmensa Hilda Hilst	261
Xitlalitl Rodríguez Mendoza		
	Mesa de novedades	265
	Usos y abusos de la música en el cine	267
Hugo Hernández Valdivia		
	Tania Candiani	269

Roxana Crisólogo

Pista de baile

Me la pasé bailando toda la noche
 Me la pasé extendida en el universo aterciopelado del techo
 como una estrella
 ovillo lo que rescato de la luz
 y lo lanzo como bombas de pimienta a los ojos
 de los que no creen que este techo se desplomará
 yo creo que todo de alguna manera se desplomará
 y me buscarán entre los ruidos y los escombros
 para estudiar mi peso
 mi paso por la pista de baile

Se ha vuelto un gran negocio abrir pistas de baile
 y limitar su entrada
 Pienso en lo que no piensan los que hunden sus manos en sus cinturas
 para deslizarse hacia abajo o hacia arriba
 En los giros de las puertas que empujan a más solitarios
 a despellejarse frente a desconocidos
 El alarido sintetizador de la guitarra que distorsiona para aclarar
 La música que es un techo que se aferra
 a su almacén a su cordura
 Las palabras susurradas a medio camino de algo que se olvidó decir
 cruzando la calle la vida

Como todo lo que gira a la derecha y más a la derecha
 y no vuelve el rostro
 hasta echarnos de aquí

Lima, Perú, 1966. Su libro más reciente es *Dónde dejar tanto ruido* (Cinosargo Ediciones, 2024).

El que sale apurado de este trance toma lo primero que vuela
un simple vaso de Tecnopor y se pierde en la gran ciudad
sigue al *delivery* con el pedido equivocado por la gran ciudad
Sube al metro que es un dragón
se monta a sí mismo en una armadura
Emerge de un río de cables descolgado de un anuncio
con torres de Dubái

De dónde sale tanta gente se pregunta el dragón
y de dónde salen tantas torres quién las trajo
Qué hay debajo de las torres
Esqueletos Columnas
¿Qué hay encima?
Me habla el subsuelo

Cierro la conversación

Siglos y metas en rojo bajo un aspa porque la pintura
—según el arquitecto— se regó
y la cola del dragón se confunde y ahora golpea a todos por igual
sólo se ven los territorios liberados
techos rodeados de torres
En los planos de los arquitectos los techos son la nueva tierra
saben qué es lo que se hundirá primero
están aquí para hacernos espacio

Pero yo no tengo tiempo para discutir por eso escribo
Saco de su escondite la comida muerta que olvidé en la refri
y la devuelvo a la vida
Aún más a la derecha los que se cuidan de gente que como yo
baila para desprestigiar a los que no pueden hacerlo

Bíceps músculos dice llévate tu música a otro lado
llévate tu maldito trasero que sube y baja ✨



Genética, gramática y música

La *tetraktys* pitagórica

Guillermo Zapata

*Para los hombres del
Renacimiento la proporción, la
armonía, era el fundamento de todo.*

Dios algunas veces geometriza.
Platón

Entre un millón de vocablos en inglés la palabra que aparece con mayor frecuencia es *the*: 69,971 veces; la segunda palabra es *of*: 36,411 veces; la desviación de la mitad de repeticiones que hay en esta última cifra con respecto de la primera es menor a uno por ciento; la siguiente es *and*, que aparece 25,852 veces. La relación anterior es cierta para cualquier colección de palabras. Todos los artículos escritos en inglés, las obras de

Coatzacoalcos, Veracruz, 1965. Este capítulo pertenece al libro inédito *Las claves armónicas del universo*.

Shakespeare, Marlowe, William Blake, Jane Austen, Dickens, Mary Shelley, Poe, Bram Stoker y demás, inevitablemente la contienen. Esta progresión inversa es válida para la mayoría de los idiomas y se conoce como la ley de Zipf, por su descubridor George Kingsley Zipf, quien demostró que en la aparición de las palabras escritas o habladas hay frecuencias precisas. Siguiendo los parámetros de esta ley tenemos que la segunda palabra aparece exactamente la mitad de veces que la primera, la tercera se repite la tercera parte que la primera, y así, se da la secuencia 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7, 1/8...

En el uso de nuestros lenguajes existen patrones matemáticos, frecuencias que están por encima de lo que pudiéramos planear.

Si trazamos un diagrama con la secuencia numérica de Zipf obtenemos como resultado una semiparábola:¹ los sonidos armónicos derivados de una nota musical forman el mismo diagrama.

Las palabras son sonidos que conducen al entendimiento y por lo tanto a la comunicación fina: cualquier sonido es una sucesión de frecuencias percusivas matemáticamente precisas o imprecisas, armónicas o inarmónicas. Estos sonidos tienen la capacidad de provocar reacciones psicológicas y fisiológicas en el ser humano.

Las palabras más frecuentes de una lengua, aunque están a la vista, son consideradas como invisibles porque pasan desapercibidas para el lector o el oyente. Lo mismo sucede con los sonidos armónicos de una nota: son satélites que existen, pero no son percibidos (escuchados) de manera consciente —sólo las personas con oído absoluto pueden detectar algunos—, sin embargo estos nos permiten acceder al «ADN» de la nota fundamental que los generó.

La palabra y la música son prueba y fundamento de nuestra vertiginosa evolución biológico-cultural, donde las palabras y sonidos «invisibles» constituyen los puntos de apoyo que soportan a las estructuras verbales, sonoras y escritas.

Cuando utilizamos las formas escritas recurrimos al archivo de la memoria y en consecuencia creamos una réplica mental de las frecuencias sonoras correspondientes: esta cualidad hizo que Beethoven pudiera continuar componiendo después de perder el sentido del oído.

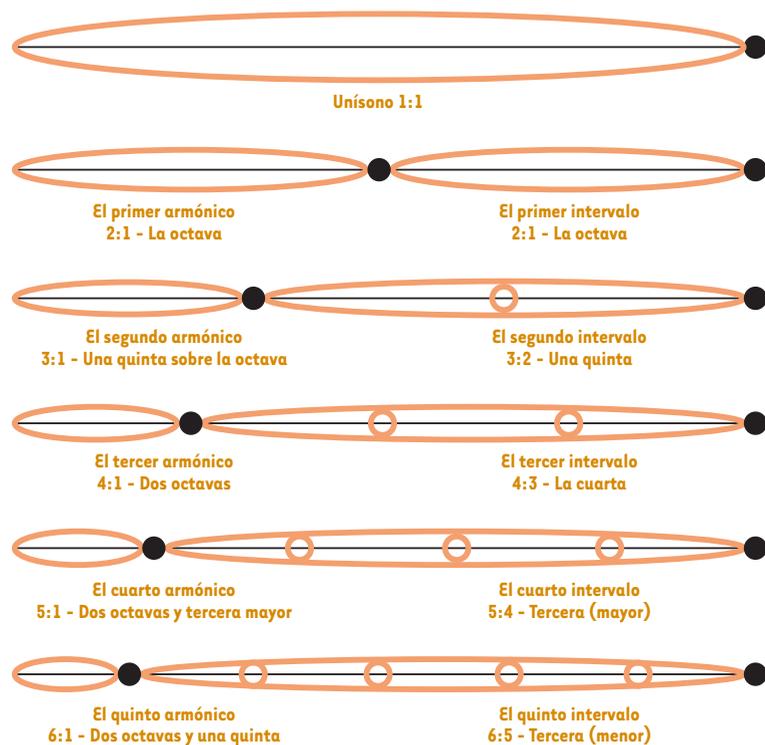
La genética está asociada con la estructura de las palabras.

Los resultados obtenidos por expertos de la Universidad de Zúrich —quienes estudiaron familias de lenguas que ciertos pueblos han

¹ El término «palabra» proviene del latín *parabola*.

empleado durante más de diez mil años— dados a conocer por la revista *Science Advances* son reveladores. Peter Ranacher, uno de los autores, dice: «Descubrimos correlaciones significativas entre la genética y la gramática». Esta información nos lleva a la nada lejana posibilidad de que en la voz esté vibrando la historia genética, el mapa del ADN armónico de cada uno de nosotros con sus intrínsecas disonancias.

Si observamos el siguiente esquema veremos del lado izquierdo la semiparábola generada por el sonido de una nota musical —mismo diagrama que crea el uso de la voz humana—.² Si continuamos examinando advertiremos los círculos del lado derecho —estos muestran la aparición de los intervalos musicales—; notaremos que el resultado es muy similar a la *tetraktys* pitagórica.



Tetraktys: triángulo de la sociedad secreta que creara Pitágoras en el siglo VI a. n. e.

² *Los sonidos del lenguaje*, Juana Gil Fernández.

La *tetraktys* estaba asociada a la armonía de los números y del sonido, era considerada *la clave de todas las armonías que gobiernan el mundo*. Su forma geométrica tenía sentido místico. Los números 1, 2, 3 y 4 eran generadores de todos los demás. Desde cualquiera de sus lados por este triángulo³ se llega al primer punto: el uno, la unidad, base del conocimiento pitagórico. En un viaje por el conocimiento humano la *tetraktys* nos lleva al principio, al primer elemento, al principal combustible de las estrellas: el hidrógeno. El hidrógeno, de número atómico uno, tiene como símbolo químico a la letra H, la cual, a su vez, corresponde a la nota musical si.

En el ámbito humano todo es metafórico y, como bien sabemos, no existe la metáfora exacta: «Las matemáticas son una teoría de la justificación», nos dice la matemática y pianista británica Eugenia Cheng.⁴

La ancestral idea del universo como un sonido, como una letra, está en consonancia con el hecho de que, en geometría, a la altura del triángulo se le llame *h*, que su ortocentro sea expresado con la misma letra, y que dicha letra aparezca dos veces en el Tetragramaton:⁵ en el siglo XVIII, en el fresco titulado *Adoración del nombre de Dios* —pintado en el techo de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza, España—, en el centro del triángulo, que a su vez está en medio de un círculo, el pintor Francisco de Goya colocó el Tetragramaton.

En distintos lugares encontramos la visión pitagórica.

El método de Kochanski utiliza al triángulo equilátero para buscar, a través de la belleza geométrica, una aproximación al pi. También constructores medievales, en la iglesia gótica de Santa María la Mayor, de Valderrobres, Teruel, en España, conformaron a la *tetraktys* con pequeños triángulos equiláteros; y en el Panteón de Agripa, en Roma, se aprecia al triángulo confirmando en el conjunto la visión pitagórica del predominio de la armonía sobre el caos.

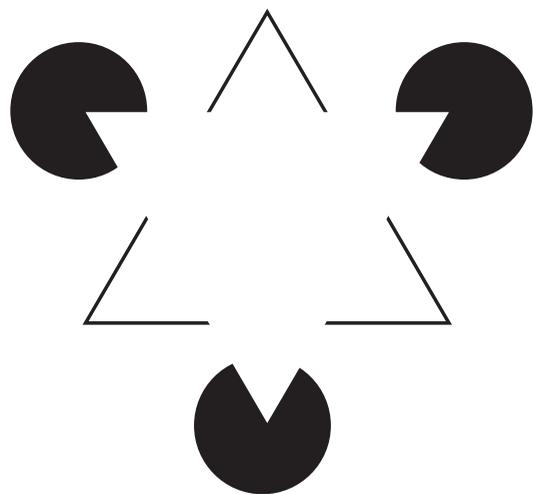
Dos triángulos equiláteros superpuestos conforman el «sello de Salomón» o «Escudo de David»: el concepto de la superposición de los triángulos proviene del poema bíblico *Cantar de los Cantares*,⁶ en donde se hace referencia al vínculo de Dios con la humanidad; por tal razón un triángulo apunta hacia arriba y el otro, hacia abajo. Esta idea encuentra consonancia en el Triángulo de Kanizsa que crea la ilusión óptica de que hay otro triángulo en su figura.

³ En el cristal de Wigner, conformado por electrones de dos hojas, se puede observar el triángulo equilátero.

⁴ *El arte de la lógica (en un mundo ilógico)*, Eugenia Cheng, Jara Diotima, trad., Grano de Sal, 2019.

⁵ Para calcular la altura (*h*) de un triángulo, automáticamente se crea un ángulo alfa a partir del observador. El ortocentro es el punto donde se cortan las tres rectas que contienen a las tres alturas de un triángulo.

⁶ «Yo soy de mi amado y mi amado es mío». *Cantar de los Cantares*, 6:3.

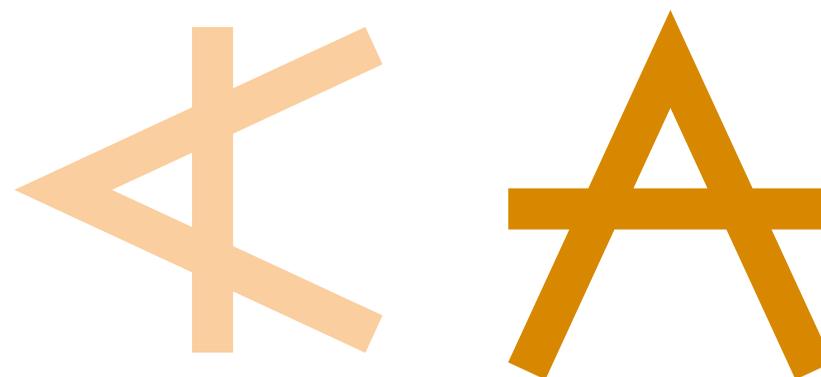


La misma disposición del par de triángulos superpuestos apareció durante el proceso de fotografía de una partícula cuántica en un «estado extracorporal», realizado por científicos del Laboratorio Nacional Lawrence Berkeley de Estados Unidos.

El triángulo equilátero es el único polígono que no se deforma cuando se le aplica una fuerza, por este motivo ha sido considerado por milenios como símbolo de perfección, sabiduría y armonía; es parte de las pirámides y de nuestros procesos arquitectónicos.

Todo está en nuestros lenguajes: la letra A tiene su origen en el alfabeto fenicio y la procedencia de este pictograma se encuentra en la antigua escritura hierática egipcia de uno de los símbolos de mayor importancia en la Antigüedad, el toro o buey. Los fenicios modificaron el trazo situando la vista sobre la cabeza del animal: un día el toro en busca de conocimiento bajó la testa con la intención de embestir al universo y, al hacerlo, se transfiguró en su propio signo; ya parado sobre dos piernas, tomó finalmente la forma de un ser humano cuyo torso y cabeza quedaron en la parte superior orientada la testa hacia el «uno», hacia el infinito.

Desde entonces la letra A no deja de apuntar al cenit, palabra cuya etimología viene del árabe *samt ur-ra's* «dirección de la cabeza» o «camino encima de la cabeza».



Para que el impacto escenográfico de la muerte del Cristo fuera absoluto, para que todo se convirtiera en penumbra, se necesitaba el contraste de la «hora sexta», hora que corresponde al medio día⁷ —A es la nota la y el acorde de la mayor es considerado tradicionalmente como el «medio día»—. Durante esas tres horas de penumbra los testigos del acontecimiento quedaron sumergidos entre la luz y la oscuridad.

Al contravenir la segunda ley de la termodinámica que nos dice que el desorden o la entropía aumenta siempre con el tiempo, la armonía emanada del sistema humano muestra indicios de tender a lo opuesto. Así, la sucesión de sonidos —notas armónicas— transcurren progresivamente en el tiempo y el espacio sin realizar, después del primer impulso, ninguna inversión adicional de energía para que ese orden continúe avanzando: «La segunda ley de la termodinámica no es absoluta. La entropía puede decrecer, o lo que es lo mismo, el orden puede aumentar de forma natural, aunque esto es algo extremadamente improbable» (Stephen Hawking). Si en un sistema la entropía define el grado de desorden, en consecuencia la armonía define el grado y las formas del orden: el ser humano logró reflejar en las frecuencias de su voz el mismo milagro que formó el orden en el universo, un bajo nivel de entropía.

⁷ «Cuando vino la hora sexta, hubo tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora novena», Marcos 15: 33.

En el lenguaje, las palabras de cualquier idioma al ser pronunciadas reflejan el orden antes mencionado con la misma precisión, porque nadie —a menos que lo haga con un propósito específico o de búsqueda artística— en su sano juicio cuenta la cantidad de veces que va a repetir una palabra.

Al ser la palabra pensamiento, esta armonía, con sus disonancias permea todo el quehacer humano.

Tenemos neuronas piramidales en la corteza cerebral, la amígdala y el hipocampo; estas neuronas son las surtidoras primarias de excitación en la corteza prefrontal y el sistema piramidal de los mamíferos.

La capacidad creativa está en las frecuencias sonoras de nuestra voz, la evolución vertiginosa es producto de nuestro poder de autocreación.

Pitágoras pudo ver algo que está en nuestro ADN y en nuestro ser: la armonía del universo.

Octavio Paz, en su último libro de poemas *Árbol adentro*, percibe ese orden milagroso que habita en las palabras:

Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea. ✦



Luis Eduardo García

En noventa y ocho
por ciento de las
dimensiones la música
es un truco barato

A Eduardo Padilla

I

Puede hacer que lo distinto
se una

que las imágenes simples
lastimen:

un pez muerto es ahora
la pérdida del amor

o la infancia
demasiado lejana.

II

La tensión proviene de aquel piano.

III

Presiona «mute»
y sólo es la hierba
meciéndose.

IV

Densa, asfixiante
como un cielo
demasiado bajo.

V

Es inhumana
pero sabe todo de nosotros.

VI

Escucha.
En dos minutos
golpearás tu cabeza
contra un árbol. En tres
quemarás las cortinas.

Simón dice
que ya puedes dejar de llorar. ✖



La mejor canción

Jorge Esquinca

Habíamos caminado largo rato, luego encontramos la casa. Una casa vacía, deshabitada. Altos muros despintados y caído el techo en algunos tramos. Vi el cielo muy azul, unas nubes. Él vestía un traje oscuro, camisa blanca y corbata, como en las fotografías. Veníamos hablando, ya no me acuerdo de qué. Tal vez algo sobre una canción. Una canción antigua, como aquellas que se oyen en sus libros. *Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar...* Al salir al jardín en ruinas nos pegó de lleno el sol. Mire, me dijo, y señaló con la mano. Levanté la cara y miré en la dirección que me indicaba, escuché el rumor de un río. Hacía calor, el jardín se perdía de vista, lejos. Me gusta su manera de hablar, maestro, me dice «mire», para que yo escuche. Avanzábamos sobre un pasto amarillo, entre la hierba seca. El alma del niño es un vaso de agua, añadió, como perdido en sus pensamientos. Debe ser por su transparencia, comenté, un agua limpia... Mejor no analice, ponga atención, escuche. Por las noches, me animé a decirle luego de un silencio, a solas en casa oigo el sonido del viento entre las frondas, es música de agua... ¿Y entiende lo que dice? Me interrumpió. No, maestro, pero calma la sed. Entonces esa es la mejor canción, dijo, y desapareció. ✦

Ciudad de México, 1957. Su libro más reciente es *El huso de Andrómeda* (Medusa / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2024).

Inti García Santamaría

FERIA NACIONAL DE LA CULTURA RURAL

En la feria del libro
de la universidad donde se estudia agronomía,
entre stands con cubos Rubik,
figuras de arcilla para pintar
y recetarios tradicionales,
descubro un tomo de *Loros de México*,
en cuya portada aparece
el loro cabeza amarilla,
que en pocos años
podría estar tan extinto
como el *Ankylosaurus* que ilustra
El gran libro de los dinosaurios,
también en venta.

LANGOSTINO

Alguien debió estimarte mucho,
antiguo poblador de Palenque,
para haber colocado en tu entierro
esta hermosa pipa de cerámica
en forma de langostino de río,
que doce siglos después
desentierran los arqueólogos.

PALOMAR MOUNTAIN

Que el estudiante aprenda la métrica escolar,
pero también conozca
el arrebató,
sin otro metrónomo que el percutir
del carpintero de nuca roja,
esta tarde
en que nadie esperaba
su aparición,
su carmen y su carmín
en el poema. ✦

Nezahualcóyotl, Estado de México, 1983. Su libro más reciente es *Azúcar impalpable* (Dharma Books, 2022).



esfigmología de una marcha sobre piedras y cantes

Jimena German

. el pulso

en su *Canon de la medicina* Ibn Sina escribió que el pulso posee una naturaleza musical propia. en su estado ideal tiene, por tanto, ritmo y cadencia como parte de un sonido e impulso interno armonioso. al considerar y detallar extensamente la importancia en la duración de cada latido, su periodicidad entre uno y otro, y su fuerza, hablaba de un compás, con sus debidos intervalos y silencios. específicamente, un compás de cuatro tiempos. expansión, pausa, contracción, pausa.

en el siglo once ya se sabía que el pulso es la conducción del oxígeno por medio de los vasos sanguíneos, la conducción —o interrupción— de la vida. con este dato Ibn Sina inicia su apartado *Sobre el pulso* cuando aborda síntomas y signos, y explica formas, momentos y puntos del cuerpo en

Tlaxcala, 1994. Doctoranda en el Departamento de Estudios Semíticos de la Universidad de Granada. Escribe una tesis doctoral sobre los aportes del mundo árabe clásico a la historia de la salud mental.

donde es más fácil tomar el pulso, de preferencia cuando la persona está en un estado libre de ira, exaltación y reacciones exacerbadas, para evitar confusiones en la interpretación de un signo alterado. lo correcto era tomarlo en el estado más calmado posible: la estabilidad anímica en sí siendo evaluada para la toma de este signo vital frente a la sospecha de cualquier otro padecimiento; y procede a extenderse en más consideraciones en torno a la edad, complejidad, sexo, embarazo, incluso oficio de la persona enferma.

sobre esto pensé anoche, recapitulando lecturas recientes, mientras la naturaleza musical de mi pulso, del de todas las personas a mi alrededor, oscilaba caóticamente por ser nuestros cuerpos otra masa más de esta ciudad sobre la cual el sonido, sus ondas ya mudas, podían estamparse o rebotar. pensé que esas ondas eran a la vez el pulso, la no-naturaleza musical, de una ciudad en brasas.

amanecemos con videos escalofriantes. dicen que fueron ochenta y seis bombas sólo esa noche, bombas de cientos de kilos sobre una misma zona, sobre pocos edificios. no vi el humo. en parte porque intentando dormir no quise asomarme por las ventanas que mantenemos abiertas desde hace semanas para evitar que estallen, en parte porque nos rodean edificios más altos y una colina. pero pensé que podríamos tomar el pulso a cada barrio, si acaso para monitorear síntomas ahora que la cura parece tan distante.

entre ruidos y temblores nos caíamos de cansancio y a bostezos, y cuando alguien lograba dormir y entrar en etapa inicial del sueño, otro estallido despertaba. y cuando logramos, algunas, dormir, el pulso de la guerra, artificio musical, se coló en nuestro intento de descanso y era la música en mi interior una bomba más, pequeñita, alterada. un ritmo nuevo moviendo mi cuerpo.

amanecemos exhaustas, y el papá de Ú tarareaba preparando café. no canta, tararea. a veces silba y yo observo sus manos enormes con dedos gruesos que confirman cuánto entiende la tierra. tarareaba como niño. tiene más de setenta años pero últimamente se comporta como niño. y le dice a su hija cada día *mañana que vuelva a casa, te traigo más...* hablando de frutas o postres o aceite de su cosecha. pero no puede, no sabemos si podrá volver a casa, si habrá casa. y él sigue repitiéndonos *mañana que vuelva, traigo más, mañana que vuelva.*

desde hace un año escribo como ejercitándome. aumenta la condición en un word o en un chat de whatsapp conmigo misma, según dónde esté. me siento a escribir más que nunca antes, lo hago en horas en las que sé que dispondré de suficiente electricidad para cargar lo que haga falta. escribo como ejercitándome, hasta que el hambre me recuerda lo vital. se me olvida desayunar comer cenar a veces. escribo también para preguntar *¿estás «bien»?* a varias, así, con comillas, seguido de un *mantente a salvo* siempre inservible. o al revés. respondo a lo mismo, también entrecomillado, desde que el protocolario lugar común del *cómo estás* es casi una ofensa. se reemplazó por un *¿cómo dormiste? ¿dormiste?*

escribo para ejercitarme para noséqué, y en uno de esos ejercicios reuní canciones que se hicieron bizma. son canciones que en cierta esperanza ignorante me acercan al deseo del papá de Ú, me hacen afirmar que tendrá casa a la que volver. reuní canciones compañeras, canciones-archivo, canciones urgentes para las que me falta vocabulario con el que traducirle la intención de cada una de ellas. si las cosas no fueran tan enojosas, si quedara más tiempo para otras cosas que no fueran andarse desesperando y abominar del mundo, si pudiera yo cruzar un mar con mi vecina, mi colega, o sus padres y sus hijas, estaríamos de camino, o tal vez no sería siquiera una opción alejarnos ni estaría yo deseando contarle al papá de Ú cosas de esta música ni le ofrecería hacer el café cada mañana ni nos conoceríamos.

después de anoche quisiera compartirle a él que sabe mejor que nosotras del poste al que todas estamos atadas, que llevo escuchando en bucle que si todos tiramos, caerá, *i molt de temps no pot durar, segur que tomba, tomba, tomba, ben corcada està ja.* pero mi árabe crece lento, y mi creatividad resulta poca para decir con mímica que *l'estaca tomba, tomba.* que en estos días he entendido con más claridad el amor a un pedazo de tierra, una determinación que parece anticuada de lo distante que nos resulta a ciertos cuerpos o en ciertos espacios. se amueblan al gusto casa y cabeza. una partida hacia el polvo, niños y pan, y un libro para ti y a tu hijo y a las hijas de tus hijos. pasa un año sobre el siguiente, con el rostro todavía empolvado. cae un año sobre el siguiente, y su diálogo se extiende con un tono salvaje como una yegua y la boca como una campana desenfundada por el silencio atrapado en las habitaciones.

yo nunca imaginé estar hoy aquí, ahora.

compañeras poetas, tomando en cuenta los últimos sucesos en la poesía, sucesos que desconozco por completo, quisiera preguntar qué adjetivos usar para hacer un poema no sentimental, fuera de toda vanguardia o evidente panfleto. desconozco los últimos sucesos en la poesía y en toda manifestación creativa, en todo lenguaje nombrado artístico, pero conozco bien, de primera mano, un solo suceso, ayer último. fue un suceso como una nota redonda. nunca imaginé estar allí, escuchando y esperando las implicaciones de este duelo que extrañamente alcanzó a resonar en mí.

ayer, veintiocho de septiembre, y hoy, y quizá mañana, vemos una procesión eterna que marcha sobre piedras evitando el sol, cargando ídolos sobre hombros que no tienen fuerzas.

muere ☹.

punto. en cualquier noticia, en cualquier encabezado, en cualquier pie de foto que no ignore lo urgente, un punto tajante. muere ☹.

muerto no: asesinado. eso explica los temblores y estallidos que nos drenaron la energía aquella noche, las incontables *casualties* —no por monto sino por combustionada existencia— debido a la bestialidad de la «operación». se extrajo un órgano ¿vital? no quirúrgicamente. se abandonaron edificios enteros a contrarreloj, cual río desbordado fluyendo impaciente hacia el mar. y allí desembocaron miles, durmiendo sobre el malecón. *el furor de los fascistas, rumbalarumbalarumbambá, lo descarga su aviación, ay, Carmela, ay, Carmela...*

difunto no: mártir.

no me malinterpreten, pongamos los sucesos en contexto cuando el pulso acelerado de una ciudad se detiene, porque se detuvo. cuando el artificio musical nos dejó respirar, nos llenó de una calma engañosa, nos dejó dormir a pesar de la sumada incertidumbre. sensaciones nuevas refugiándonos, buscando calor. salgo del dolor con decisiones que no son impuestas.

compañeras de música, esto no es Playa Girón pero ☹ también fue hombre de poca niñez. los padres y madres de ☹ y millones crecieron rescatados por la sombra de un árbol y sus ramas. ☹ y millones crecieron amparados por la sombra del mismo árbol con más y más extensas ramas. y ayer lo talaron. entraron las dos en un estado de negación que me resultó de una ternura infantil, digno de compasión. se les notaba en la cara ese miedo con el que no se sabe hacia dónde, hacia quién mirar. de repente, millones, a puro sol rodeados de concreto, sin sombra y sin «sombra».

dicen que cuando canta el gallo negro es que ya se acaba el día. ayer cantó desentonando. y se acabó el día. eran las seis y media de la tarde y

todo tembló y se escucharon cuatro explosiones, a las que sucedieron decenas más hasta la madrugada y la mañana y el mediodía siguientes. tomando en cuenta lo implacable que es la verdad, urge preguntar qué decir. se extrajo un órgano casi vital. que escriban, pues, la historia, su historia. que les dejen llorar. ideologías aparte, se extrajo un órgano y nadie sabe cómo se reestablecerá este pulso ni la música que mantendrá esta naturaleza hoy aún más impredecible.

. las piedras

escribo desde lo que provocó mi propia arritmia. hablo desde un duelo que llega a tocarme sin saber muy bien por qué o sabiendo de sobra su esencia congénita. escribo desde una identidad fragmentada, como la taza de cerámica que pegamos torpemente y yo esa mañana, faltando trozos, dejándole cicatrices que parecían de bala. desde una identidad basada no en la memoria inculcada, sino en la ausencia de. hablo desde mi búsqueda solitaria en medio de un caos entre quienes me entienden a medias en su lengua natal, con quienes me expreso a medias en un idioma impuesto, pero en medio de una catástrofe absoluta.

esa búsqueda es la misma que me ha llevado a investigar sobre Chicho Sánchez Ferlosio o Issam Hajali o Lluís Llach; o más datos de Playa Girón o de la banda sonora de الغر ان لبيانو. confieso que me avergüenza caer en el lugar común de buscar información sobre «canciones revolucionarias», y en ello echo en falta nombres femeninos. confieso que me avergüenza que no se me vengan a la mente poetisas que se pronunciaron frente a alguna invasión que no fuera la de su propio cuerpo. habría que ponerle música a los versos de Soha Bechara.

despierto tras no haber dormido para investigar cinco discos y un siglo. cuatro de ellos grabados en clandestinidad, exilio o censurados. algunas de sus portadas resonantes entre sí. especulo sobre resonancias también históricas según cercanías numéricas, hay que entretenerse. tres guerras civiles y cuatro músicos de tres países de tres continentes de un mismo siglo. el hijo de uno de los fundadores de la falange española y coautor del *cara al sol*, convirtiéndose en canónico cantautor antifranquista. me pregunto qué escribiría Chicho ahora que despertó tanto de un letargo ahora que, rumbo natural, brotan también aterradoras olas, más por jóvenes que por sectarias.

¿cómo sería el cantar que él cantaba ahora que las torturas salieron de las celdas y las cárceles y los interrogatorios, y suceden en calles y entre ruinas y es posible verlas casi en tiempo real pantallitas táctiles y deslizarse? volví, de nuevo, a su *Gallo Rojo* —a esa versión maravillosa de Silvia Pérez Cruz y Raúl Refree—, y de un espiral salté a otro. a Ana Damir *El Motakallim* (أنا ضمير المتكلم) o casi doce minutos de folk-rock en árabe, mi espiral más duradero, diría enfermizo. me sorprende que lo conozcan tan poco. y traduzco con una lentitud insuperable lo que canta. son versos de Samih el-Qasim, quien nació en Palestina en 1939.

Chicho Sánchez Ferlosio nació en Madrid en 1940, España estrenaba dictadura. quince años después nació Issam Hajali, en Beirut. a diferencia de Chicho, Issam vivió la guerra civil de su país. vivió la guerra, vivió el exilio y vivió el retorno. como solista grabó nada más siete canciones en un cassette que Habibi Funk Records rescató y digitalizó décadas después. las grabó exiliado, en París, en el setenta y siete. al siguiente día volvió a Beirut: la guerra había empezado dos años antes, se extendió hasta el noventa y desde entonces Hajali permanece allí, dicen, vendiendo joyas en el barrio armenio. escuchando otra vez bombas. mientras, Silvio Rodríguez sigue inconforme frente a Cuba y Lluís Llach aún marcha en las calles de Valencia. ¿nos estaremos adaptando como pez fuera del agua?, como auguró F antes de matarse, en una de sus tantas líneas escritas para ningún acorde, revolucionarias para apenas unas cuantas de nosotras.

¿nos estamos adaptando
como pez
fuera del agua?

. los cantes

todo es de color. hay flores que refugian como la música. se llenan de flores las banquetas derruidas por tantas cosas según qué barrio, pero derruidas. existe, rodeándolas, un gris que insiste en quedarse. muros de un gris que no era gris, nubes que nacen grises, cuerpos con el gris impuesto cual lluvia a la intemperie. pero todo es de color. aunque sea una amplia gama de grises. a lado del blanco de las gardenias o el jazmín, el morado de las jacarandas el fucsia de las bugambilias el amarillo de flores que no recuerdo nombrar. el verde bonanza. *todo es de color*. y el color es una «sensación producida por los rayos luminosos que impresionan».

¿habrá escuchado *Informe para Costa Rica* Neto Villalobos antes de rodar *الغران ليبانو* con Mounia Akl, o ha pisado Niño de Elche Palestina? ¿habrá llegado Orobroy a alguna otra diáspora? ¿habrá escuchado Camarón a Feiruz, o al revés? busqué más cosas, y resulta que Lole Montoya llegó a cantar en árabe, y que también en los setenta se grabaron *Nuevo día*, de ella y Manuel Molina; *La leyenda del tiempo*, de Camarón de la Isla, y *Despegando*, de Enrique Morente, por nombrar sólo ejemplos emblemáticos.

toda búsqueda, todo intento de entretenimiento, me conduce al mismo sitio en tanto espiral: a melismas en andaluz, al compás de amalgama, al compás de doce tiempos. me es inevitable desembocar ahí, en el flamenco, pese a la diversidad musical infinita de la que tanto, tanto ignoro, y que tanto me obsesiona. me es inevitable por no perder de vista lo implicado en el flamenco: ritmos voces trazos que fueron contaminándose lentamente, en el sentido más literal de la palabra, hasta parir aquello que contradice a tantas figuras en la historia del género. al flamenco lo parió la impureza, y se cree que la palabra es una posible derivación de los términos árabes *falah*, que significa campesino, y *menkouub*, que refiere a una persona desafortunada, desposeída, afligida.

a las huellas de amazigh, negros, judíos, musulmanes y moriscos, se sumó la diáspora gitana, que ya había recorrido durante más de diez siglos medio mundo. saliendo de la India, los clanes gitanos se asentaron en Oriente Medio, Norte de África y todo Europa. parte de esa diáspora convivió directamente, y mucho antes de llegar a la península ibérica, con mundos arabizados. y aunque el imperio español marcara diferencias de clase y raza, y estableciera por orden legal la expulsión o represión de minorías específicas, la música nunca ha sido asunto impermeable. y lo que en el siglo dieciocho empezó a identificarse como *flamenco* tenía inevitablemente ecos, también, de América. surgieron así los cantes «de ida y vuelta». y a ello se añadieron, se siguen añadiendo, más y más ritmos.

Paco de Lucía y una orquesta grabando en directo el Concierto de Aranjuez. Dorantes de gira con un trío de música turca, después de haber creado un himno en caló. Arcángel cantando con un coro de voces búlgaras, precisamente honrando la fusión en fondo y forma, versionando a Morente, Camarón y la Lole, honrando a Lorca; y el rock inundándolo todo en cualquier lado en el mismo momento. y unos y otras usando un lenguaje aflamencado para nombrar el horror, para atesorar la dignidad y la vida.

escucho bombas pero escucho esas letras. más que nada ni nadie, los flamencos me enseñaron a escuchar con calma. *vamo' a ehcushá*. así es

como callan los viejos a cualquiera que no parezca saber apreciar el cante. así, con punto final. y entonces hay que callarse, poner atención a cada respiro. escucho bombas y escucho esas voces.

por eso me ha sido inevitable desembocar aquí, en el flamenco como refugio. especialmente en Morente, en su *Estrella*. dicen que exploraba con una sensibilidad incomparable. si no pisó el Levante Mediterráneo, yo lo llevé. se mudó conmigo. lo reproduje hasta el cansancio. demasiadas horas compitieron nuestras voces con las de otras armas. y la suya se metió muy dentro de mi pecho, entre nubes negras que engañan y acechan, como una *fuerza para vivir en este mundo de confusiones, de misiles y de motores*.

salí de un país en brasas y su música, como la de Morente, me acompaña. escucho a Hajali y escucho ruidos que me hacen dudar si algo en el cielo transita. esfigmología de mi propia marcha, naturaleza musical resquebrajada y el zumbido de un dron inexistente bordeando ventanas cerradas donde no hace falta abrirlas. escribo ejercitándome para estar lejos. alimento el chat conmigo misma mientras cruzo un puente de hierro sobre el que salté por crujir sus columnas al pasar un coche. me es ya imposible mirar un cielo soberano sin remitirme a los ruidos del que no lo es. e intento acostumbrarme a un lugar donde el pulso mantiene su ritmo lejos de cualquier metástasis. ✘

para .la marcha y .los cantes tomo fragmentos de *Canciones de la Resistencia Española* (1963), *Les seves primeres cançons* [*Sus primeras canciones*] (1968), *Días y flores* (1975), *Mouaasalaat ila Jasad al-Arad* / مواصلات إلى جسد الأرض [*Viaje al cuerpo de la tierra*] (1977), *A contratiempo* (1978) y *Sol naciente* (2018). recojo esas canciones y más que me acompañaron en días y noches de estallidos en esta playlist: <https://shorturl.at/Py95L>



Apenas unas palabras para oír

Julio Estrada

Al nacer mi hijo Julián me fascinó tanto su oreja, tan pequeña y bien formada, que quise fotografiarla. Dos meses después viajé a los cursos de Darmstadt, donde le planteé a varios colegas compositores de distintos países y estilos hacer una obra colectiva. La idea consistía en pegar las páginas de cada partitura individual en los muros de salones y corredores, de modo que los intérpretes las leyeran y las tocaran al paso libremente como si estuvieran en un laberinto —aún me influía el aire revoltoso cultural chino que había vivido en el París del 68—. Unos veinte compositores quisieron participar con alguna obra o con algunas páginas a su antojo, lo que me hizo ver más de cerca el desastre musical al que me aproximaba, de modo que intentando anticiparme a la escucha de aquella marea sonora decidí no añadir una partitura mía sino sólo dedicarme a imaginar cómo afrontaría el caos. Se me ocurrió entonces escribirle al oído de cada oyente una serie de frases breves —traducidas todas del español al inglés, francés y alemán— que sólo sugerían cómo escuchar. El azar sí y también la apertura de la obra, aunque de una forma en la que cobrase sentido el guiar a otro en abstracto a través de la experiencia privada de cada escucha, era para mí el asunto central. La diseminación del concierto tuvo lugar la última semana de los cursos, con la participación de músicos ejecutantes, técnicos de sonido y público. En la ceremonia final de los cursos tuve la sorpresa de enterarme de que mi proyecto había

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.

recibido el premio de composición de los cursos, el codiciado Kranischer Preis, para compartirlo con quien había instalado los micrófonos y las bocinas. A pesar de lo mucho que habrían disfrutado de la presea mi naciente familia y mi incipiente economía, me rehusé a recibirla, ya que entendía cómo otros veinte también pudieron ser premiados y que mi propia obra se daba en el terreno de la «música ficción» —algo que comencé a desarrollar a partir de entonces— distaba de sonar a partitura, al ser su meta la escucha solitaria de una suerte de solo para cada individuo.

Titulé la versión inicial de mis breves frases «Íntima, para uno o dos oídos», que leí en Londres dos semanas más tarde junto con varios jóvenes dentro del festival International Carnival of Experimental Sound (ICES). Donde conocí a John Cage, al que tanto se le debía haber resaltado el silencio como objeto de escucha, razón de más para dedicarle la obra, aunque al tratarle me pareció más un filósofo jugueteón que un músico, de modo que la dedicatoria quedó suspendida en el aire del título definitivo, «S(ó)lo para uno», publicada a fines de ese año por el Experimental Music Catalog. De regreso a México se me ocurrió publicar las frases como una baraja, cada frase en una tarjeta, con lo cual el oyente formaría su propio orden, edición actual.¹ Dos años después le pedí a mi amigo Juan Feher, quien había hecho la foto de la orejita de Julián, hacer la foto de un huevo e insertar ahí la imagen de la oreja, denominando aquello «Oído en embrión» para sacarlo como cartel. Una a una las frases corren por algún canal curvo de la oreja, para lo cual utilicé calcomanías de letras en tono vino tinto; la factura final fue hecha en la Imprenta Madero, donde el siempre gentil Vicente Rojo me sugirió los tonos en gris claro con un fondo sutil de círculos concéntricos. Las frases de dicho cartel fueron mi modesta materia prima para postular en ese año a la beca del Centro Mexicano de Escritores ayudado por Hugo Hiriart, gran amigo desde niño a viejo, aunque no recibí sino la promesa de un par de jurados de otorgármela al año siguiente y de oír, varios años después, un recio «yo voté por usted». «¿Por qué?», dije sorprendido. «...Escribió sobre el sonido». («S(ó)lo para uno», 1972.)

En la presente versión cumplo con una tarea pendiente hace décadas: en contraste con la libre lectura de cada frase, reúno las frases en grupos para crear un orden que le dé mayor sentido musical a la idea, ahora mediante un formato cercano al del diseño de un poema.² ✕

¹ Julio Estrada, *juliusedimus* (1972-2016).

² En sus distintas versiones, la obra ha tenido varios títulos: «Íntima, para 1 o 2 oídos», «S(ó)lo para uno» y «Oído en embrión».

SO(Ó)LO PARA UNO (2024)

exagera el silencio en tu mente
escucha nacer en su sitio cada sonido
envuelve en ellos cada susurro que te rodee

oye lo que vive en tu oído
busca ahí dentro un antiguo balbuceo
explora tus silencios y dales nombres
imagina el eco de eso que escuchaste

imagina ahora cómo suena el futuro
busca su inicio y escúchalo en reversa
encierra en tu historia aquello que oíste
confunde el tiempo de lo que se oiga
rastrea sus ecos en la caracola de tu oído

oye qué se mueve en tu mente
encima los rumores que escuches
canturrea ese bullicio con vértigo
intenta escucharlo como un espejo
replica lentamente lo que has oído
abandónalo al final de tu laberinto

escúchate en lo recóndito
descubre ahí el fluir
haz ondular en tu entorno aquel bisbiseo
mantén entre voz y oído la raíz de tu rumor
sisea esos ruidos escuchando afuera su cantar
vuela hacia donde te lleve la escucha
oye a tu alrededor y ve lo que no ves

intuye el sonar de algún algo
intenta oírle lo más silencioso
adivina la escucha de sus voces
imagina oír las en su color
escúchalas henchidas de luz
siente cómo suenan al vacío
ensaya ahora ya no oír nada
ensordece como un dolor

rompe en instantes un ruido y escúchalo de nuevo
oye entre sus silencios aquello que aún suena

no dejes de oír hasta hallarle el canto al oído ✕



Atahualpa Espinosa Magaña

**EL OBJETO DE TODA DEFINICIÓN, AUN SI ESTA ES PRECISA, O JUSTAMENTE
POR ELLO, SE ESCAPA TAN PRONTO SE LE DEFINE, PARA VOLVERSE OTRA COSA**

es decir,
sonidos acomodados en secuencia deliberada
aunque a veces se improvisa
o se toman del entorno, sin intervenir en ellos
a pesar del principio de incertidumbre
pero ya llegaremos a eso

secuencia deliberada, decíamos
no necesariamente fija
a menos de ser una grabación
(y hoy generalmente lo es)
siempre descubierta
en vez de creada
uno de los primeros yacimientos
tan obvio, sístole diástole
que recibió nombre musical
ventrículos y aurículas no propiamente percusivos
serían de viento si no fueran de sangre

también, lo que más odia Pascal Quignard
melofobia, invocada por desolación o pose
pobre don Pascal
punto menos que odiar el aire
más que odiar al sol
(fácil, esto último, mientras exista la sombra
el opuesto de la música es imaginario)
siempre ahí
aunque no llegamos a eso
a ella

Zamora, Michoacán, 1980. Su libro más reciente es *Rivulus de plata* (Niño Down, 2023; edición digital con diseño e ilustraciones de Astrid Stoopen y el autor, 2024), puede descargarse de forma gratuita en atahualpa7.wordpress.com

FESTIVAL

Fuimos al festival de música y había luces. Nos bañamos en la luz de la cerveza y acariciamos la luz de las pantallas, mecidos en la marea de la multitud. Quisiera reseñar mi juventud antes de que termine.

Fuimos al festival de música y el ruido apenas nos dejaba hablar. Había también carpas en las que no sucedía el festival, aunque por otra parte sí, de alguna manera. En una de ellas, la chica de ojos láser nos invitó al asiento de dentista. No sufras más, se perforan tímpanos gratis, decía el cartel.

Fuimos al festival de música y había también tacto, cuerpos de gloria intoxicada y suaves colisiones. La gente se reunía como espectáculo, aunque hubiera un pretexto desechable para reunirse. Cuánta persona a la que hubiera querido preguntar qué persona era. Trémulos mis dedos y sudor en la frente, el dios del festival bajó a decirme: ¿Quieres hablar con ella? ¿Ella quién, la multitud? Y la multitud me tomó en sus brazos y señaló el cenit de mi cráneo. ¿Ahí está mi luz? Eres tuya y eres nuestra y somos tu recuerdo. Hágase la luz, pero no el sonido. El sonido siempre fue, a menos de haber sido silencio y el silencio es lo mismo.

Fuimos al festival de música, luego de acechar los boletos durante meses, las flechas listas para dispararse al segundo que se abrió el resquicio, aquella madrugada. El poder de mi cartera conoció a su rival de rapiña compulsiva, hidra de cien mil cabezas. Hipoteca que vale la experiencia, el cuerpo tiene varios órganos no esenciales, ya sea enteros o partes de.

Fuimos al festival de música. Atravesamos sus túneles al aire libre, a ras de tierra, que llevaban del fin de la noche al inicio de la noche, sin laguna intermedia. Túneles a ras de la meseta, de una orilla a otra y ahora podía cruzarse en sentido inverso, y en inverso del inverso, sin envejecer. Mirando desde el festival, la cerradura que divide las dos marchas del tiempo, los árboles se desplazan y mueren en segundos, la ciudad se biodegrada, la sequía desmorona el fundamento de toda vida, fuera del festival. La botella chica de agua valía medio salario mínimo y a la salida no había más que una calle desolada.

Fuimos al festival de música y fue casi tan bello como el silencio.

CRÉDITOS

Voz: Por lo que respecta a la interior, generalmente espectral, con frecuencia admonitoria.

Producción: Multifactorial y minuciosa o tal vez no, espontánea. No es relevante.

Nota: La mitad de las pistas incluye un sample en bucle de una canción seleccionada aleatoriamente, siempre alargado más allá de lo tolerable. Puede silenciarse con fármacos.

Sello: La mirada esquiva.

Ingeniero de audio: ¿Podría explicarme de dónde vienen esos fantasmas aurales?

Composición: Mixta. Se privilegia el carbono, con un protagonismo creciente de los microplásticos.

Violines: Ahorita no, gracias.

Letras: Nudo gordiano entre inmanencia y trascendencia, aunque más bien enfermedad.

Mezcla de audio: Incidental, con una capa añadida por la memoria. A veces, varias.

Sintetizadores: Mitocondriales, en su acepción física y fatiga existencial en la acepción otra.

Duración: Lleva el cursor hasta el último punto. (Nadie queda en paz luego de este dato).

Nota 2: El surco lleva a la muerte. Sabemos que lo sabe, así como sabe que el surco es lo único que sucede mientras sucede, a la vez que nada más sucede cuando este deja de suceder. ✘



Jerry Naranjo recibe una llamada

Eduardo Padilla

A continuación el autor conversa con Jerry Naranjo, personaje ficticio y protagonista del largometraje *Gizmo*, recién estrenado en el Festival Internacional de Cine de Morelia. Naranjo es la creación de tres autores: Eduardo Padilla, Everardo Felipe (los guionistas) y el actor que lo encarna, Julián Herbert. A lo largo de la conversación, Padilla amalgama su identidad con la de otro personaje ficticio que existe dentro del film, el (meta)escritor hermético Koo 23. Naranjo, en cambio, resiste los embates e insinuaciones de Padilla atrincherándose dentro de sí mismo.

—¿Es usted Jerry Naranjo?

—¿Quién pregunta?

—¿Es usted el señor Jerry Naranjo, policía ministerial?

—¿Quién quiere saber?

—Soy Lalo Padilla. Yo y Lolo escribimos *Gizmo*.

—No te voy a comprar nada.

—No estoy vendiendo nada. Sólo quiero hablar de *Gizmo*.

—¿Cuál *Gizmo*?

—Es la película que escribí con Lolo. Usted es el héroe.

—Ya voy a colgar.

—No puede colgar, Jerry. Usted es mi personaje, usted hace lo que yo digo.

—¿Qué estoy haciendo ahora?

—Está hablando conmigo.

—¿Qué más?

—No lo sé.

—Ah, bueno.

Vancouver, Canadá, 1976. Su libro más reciente es *Zwicky* (Cinosargo, 2021).

—Usted es ficción, Jerry. Usted sólo existe en la película.

—¿Cuál película?

—*Gizmo*.

—¿Estamos ahorita en la película?

—No.

—¿Entonces?

—Lo importante es que usted existe porque yo lo inventé.

—Ah, chingá.

—Lo siento, Jerry.

—¿Sabes qué pasó hace diez años?

—...

—Llevé a mi papá al asilo. Y me dijo lo mismo que tú. Usted existe porque yo lo inventé. ¿Y sabes qué hice yo?

—Yo sólo sé lo que usted hace en la película.

—Lo bajé del coche y lo dejé en el asilo. Y nunca lo volví a ver.

—Vamos a empezar de nuevo. Hablemos de música.

—¿Cómo de nuevo?

—Para ser más específico, hablemos de la música de *Gizmo*. En la primera escena usted aparece recostado en un sofá en alguna especie de ritual terapéutico. Sus ojos están cubiertos por dos rodajas de pepino. En el fondo suena un saxofón horrible y una guitarra fragmentada.

—¿Cómo sabes de los pepinos?

—¿Está usted meditando, Jerry, al inicio del filme?

—¿Cómo sabes de los pepinos, puñetas?

—¿Por qué escucha ruido para meditar, Jerry?

—No es ruido, pendejo, es jazz noise.

—¿Le gusta ese jazz noise?

—Me ayuda a limpiar la mente.

—¿No es difícil meditar con ruido de fondo?

—Yo no medito. Yo limpio la mente.

—¿No es lo mismo?

—Meditar es quitarle el polvo a la mesa con un trapo. Lo que yo hago es quitar fierros de yonke con una excavadora.

—¿Así meditan los policías?

—No entiendes nada, tú.

—Hablemos de Olmos, su compañero... ¿también usaba el jazz noise para limpiar la mente?

—...





—Entiendo que la desaparición de Olmos es un tema sensible.
—Mira, carnal... no sé de dónde estás sacando la información...
—La inventé toda. Yo y Lolo. Olmos desapareció dentro del tanque de aislamiento porque nosotros así lo escribimos.
—¿Cómo sabes del tanque?
—Jerry...
—Hablaste con Nariz... o el pendejo del Irving.
—Jerry. Tú sabes que en el fondo digo la verdad.
—Nada es verdad, pendejo. Todo es sueño.
—Pensamos igual, Jerry. Tus palabras son las mías.
—¿Y a ti quién te inventó?
—No lo sé.
—Otro puñetas. Otra voz de pito a media noche.
—¿Lo ves, Jerry? Hablas como poeta. ¿Crees que hay muchos poetas, en la policía?
—A ver pues, si sabes tanto... ¿qué música oía Olmos?
—Olmos amaba la cumbia. La cumbia del Sonido Monstruo. La oía mientras se masturbaba viendo pornografía gay alienígena.
—...
—¿No sabías que Olmos es gay, Jerry?
—¿Es gay?... Está vivo, entonces.
—Relativamente.
—A ver, pues... dime dónde está Olmos.
—Olmos está muy lejos. Pero también, está bastante cerca.
—Puro pinche juego.
—Jugar es mi prerrogativa, Jerry. Dios y el Diablo juegan juntos. Lo demás es vacío.
—Deja de mamar y dime dónde está Olmos.
—Olmos está en todas partes. Pero tú no quieres verlo.
—Ya voy a colgar.

—No vas a colgar. No hemos hablado de la cajita musical que guardas desde la infancia y que escuchas diario, sin razón aparente... la que encontraste repetida, idéntica, la misma caja, en casa de Joe el Ranchero.
—Ya pues.
—¿Has oído hablar del *quantum entanglement*, Jerry? *Spooky action at a distance*?
—Ya entendí, ey.
—¿Has oído las notas de esa guitarra viscosa, la membrana de ectoplasma que flota detrás de ti, que gravita a tus espaldas cuando piensas en las cuestiones profundas, Jerry?
—Soy un personaje, vale.
—Jerry...
—Me aburres, vato. Ya ni partirme la cara quiero.
—Amigo... mi cara ya está partida. Cada segundo que pasa mi cara se fracciona. ¿No aprendiste nada? La chica frente al espejo roto, Naranja, la escribimos para ti, para que pudieras entender y escuchar, por un instante, el nombre secreto del mundo, el nombre secreto del Diablo y de todas las cosas. No es Gizmo, Jerry, Gizmo es sólo el nombre que le puso...
—Un niño menso, ey.
—Apesta a caño y cuando uno le toma las fotos...
—Ey, se convierte en piedra. Ya sé. Genial. Qué buenos diálogos, wey. Espero les den un premio.
—Oye... ¿te cuesta mucho mostrar un poco de entusiasmo? Te escribí una peli, te di el protagónico. Te estoy haciendo una entrevista a medianoche, o sea, yo también tengo vida, carnal, tengo varios proyectos...
—Si querías un amigo que te aplaudiera tus monerías, me hubieras escrito más amigable.
—Qué pinche ojete malagradecido eres, wey, todavía que te hago ver todo estoico y así es como me pagas...
—Bye, nerd. Buenas noches. ✖

Berta García Faet

Buenísima

tener novio
está buena la idea pero mal ejecutada

tener marido
está buena la idea pero mal ejecutada

tener tres hijos
está buena la idea pero mal ejecutada

tener un gatito
y darle de comer helado de mandarina frito
como en japon
está buena la idea pero mal ejecutada

estar soltera
está buena la idea pero mal ejecutada

estar sola, ser independiente, ser autosuficiente,
estar «a lo que estás», ser «quien eres de verdad»,
en principio está buena la idea pero mal ejecutada

sacarte el carnet de capitán de barco
está buena la idea pero mal ejecutada

tener padres
está buena la idea pero mal ejecutada

tener cinco hermanas y dividir las tareas del castillo
según necesidades y capacidades

tener amigos
el comunismo

tener un pasado
está buena la idea pero mal ejecutada

Valencia, España, 1988. Su libro más reciente es *Corazonada* (La Bella Varsovia, 2023).

tener una bicicleta para los viajes largos
y una desmontable para los viajes cortos
elegir

abortar

ser una niña

tener cincuenta años

jugar con plastilina en tu mente

está buena la idea pero mal ejecutada

tener dos pinzas peludas

tener ocho patas marchadoras

vivir en un río

ser pasional como un cangrejo

está buena la idea pero mal ejecutada

tener vulva

está buena la idea pero muy muy mal ejecutada

morirte algún día

rezarle a un pistacho

sexo lesbiano

comer sólo pera

está buena la idea eh? pero mal ejecutada

boicotear los tacones

llevar zapato plano

está buena la idea y la ejecutas fenomenal

ser un objeto

está buena la idea pero mal ejecutada

ser un sujeto que cuando le apetece se hace el objeto

coqueto

está buena la idea eh? pero mal ejecutada porque te puedes confundir

heredar virtudes dinero

patrones jefes

belleza traumas

y jarrones chinos

está buena la idea pero mal ejecutada

ser divertida alegre ligera fácil sencilla

está buena la idea pero mal ejecutada

tener aura
cazarla no en una foto sino en un óleo
honrar la memoria
frotar color con sonido
está buena la idea pero mal ejecutada

cantar bien
no protestar si te mandan a coger leña
que te masajeen la espalda
no tener vergüenza al defecar
está buena la idea pero mal ejecutada

saber cosas
está buena la idea eh? pero mal ejecutada

no ser teóloga
cocer pasta al dente
está buena la idea pero mal ejecutada

devolver (incluso contestar en directo) las llamadas al móvil
está buena la idea pero mal ejecutada

liberarte
está buena la idea, pero cómo?

hacer cosas
cosas interesantes
romper cosas
romper ideas
está buena la idea pero mal ejecutada

mandarles un wasap a todos tus contactos
incluidos fontaneros caseros directoras de banco gestoras de tu infinito
[patrimonio]

tías primos amigos de amigas anfitriones ocasionales madrastras
que diga: por qué y a quién odias?
decir que es para una instalación museística en argentina
está buena la idea pero mal ejecutada

poner huchas de cerdito en la sala de estar de una casa imaginaria
pedirles a los asistentes que escupan dentro
pensando en ocasiones en las que les hubiera gustado escupir
a alguien a la cara
cuando ya haya bastante gente y saliva, que entre un cura y escupa
y luego, con la saliva de la hucha más llena, que me bautice

seré un caracol santo
el resto de huchas se han de cerrar y quedar ahí en la sala
por siempre jamás para la posteridad
junto a pequeños martillos
para que quien quiera los abra
los desnude
al ritmo de su sed
el rencor es un tesoro
la violencia una lentitud
la culpa una huella dactilar que me vuelve sagrada y sucia
está buena la idea pero mal ejecutada

no mentir
está buena la idea pero mal ejecutada

decir la verdad
no ser un rectángulo
ser, al cabo, un puñado de ceniza
está buena la idea pero mal ejecutada

pensar antes, durante o después de hablar
no hacer daño ni sin querer ni adrede
«menos hablar y más hacer»
está buena la idea pero mal ejecutada

ser artista
merecer el amor de los enfermos mentales
está buena la idea eh? pero mal ejecutada

ser una persona
inolvidable
está buena la idea pero mal ejecutada

vivir en un barco y recorrer los océanos
parar en lugares sólo para repostar
trabajar
en lo que sea y con lo ganado
navegar
está buena la idea pero hay margen de mejora
no tienes ni el carnet de coche y te lías distinguiendo
izquierda-derecha
norte-sur
babor-estribor
hola-adiós

ser naturaleza
 ser cultura
 ser una iglesia azul y dorada
 está buena la idea pero mal ejecutada

fer una prosa en román paladino
 en qual suele el pueblo fablar a su veçino
 está buena la idea pero mal ejecutada

no pelearte con el dolor
 aceptar que eres Suya
 y que él es Tuyo
 está buena la idea pero mal ejecutada

ser una persona
 está buena la idea eh? pero mal ejecutada ✦

Para dos pájaros: algunas preguntas sobre John y Alice Coltrane

Dante Saucedo

En enero de 1962 Alice todavía se apellidaba McLeod, aún no había cumplido veinticinco años y ya había vivido y trabajado en París y Nueva York como pianista de varios conjuntos de jazz. Unos meses antes había regresado a Detroit, su ciudad natal, y seguía de cerca a los músicos locales y todo lo que llegaba desde otras ciudades. El dos de enero de ese año, Alice y su amigo Bennie Maupin escucharon en vivo por primera vez a John Coltrane. Sus expectativas eran altas. Habían pasado las últimas semanas escuchando *Africa/Brass* y habían quedado completamente impactados. Maupin recuerda: «nadie había hecho una grabación así, con esa intensidad, con esos sonidos de animales».

Alice y Maupin no fueron los únicos en escuchar ciertas criaturas en esa grabación. Don DeMichael, editor de la revista *Down Beat*, entrevistó ese mismo año a John Coltrane y a Eric Dolphy, quien había hecho los arreglos para el disco. El periodista los enfrentó con todas las posiciones de sus críticos: para ellos, DeMichael incluido, la música que hacían era percibida como un ataque frontal a la tradición. Dirigiéndose a Dolphy, y a propósito de ciertos sonidos extraños que había escuchado en una presentación en vivo, le espetó: «¿imitar a los pájaros es válido en el jazz?».

Ciudad de México, 1990. Su publicación más reciente es en el libro colectivo *El corrido también es parte del paisaje* (Preciosa Sangre, 2024).

Si Dolphy emulaba a las aves, ¿a quién imitaba John Coltrane?

Aunque comenzó a tocar profesionalmente en los años cuarenta, Coltrane había pasado desapercibido hasta que, en 1956, se unió como único saxofonista a la banda de Miles Davis. Desde entonces, y hasta su muerte en 1967, Coltrane tuvo dos tipos de críticos: los que lo consideraban un genio, un visionario o un santo, y quienes veían en él al destructor de la gran música popular norteamericana. Sobre todo a partir de su paso por la banda de Thelonious Monk en 1957, sus improvisaciones eran escuchadas como ensayos prolongados, juegos, estafas frente al público. En una grabación en vivo de 1961 en Francia, se distinguen perfectamente los abucheos del público parisino —seguramente bien educado, atento y refinado.

Durante esos años, sus detractores solían decir que su sonido imitaba los gritos y llantos humanos, e incluso sus más fervientes defensores tuvieron que ceder en alguna ocasión. El poeta, dramaturgo y crítico musical Amiri Baraka —conocido entonces todavía como LeRoi Jones— tropezó con una descripción tan precisa como incomprensible cuando intentaba reconocer los errores de Coltrane. Baraka cuenta que, en 1959, cuando el saxofonista ya era el líder de su propio cuarteto, asistió a una serie de conciertos en un bar de Nueva York. Una noche, Coltrane tocó durante un solo la melodía principal de «Confirmation» una y otra vez, por varios minutos. «Y aunque fue una cosa maravillosa de ver y escuchar, también me produjo un poco de miedo. Fue como ver a un hombre adulto tratando de aprender a hablar».

¿Logró Coltrane aprender a hablar de nuevo?

Hay varios consensos en su biografía. Uno de ellos es que era sorprendentemente tímido, lacónico y reservado. El contraste entre ese silencio y la potencia deslumbrante de su música se convirtió en uno de los primeros lugares comunes de su historia. Poco a poco, su vida comenzó a narrarse como hagiografía: la ruta de un santo que dejó la heroína y el alcohol gracias a una revelación celestial y luego dedicó el resto de sus días a comparar y agradecer a Dios por el don musical que le había otorgado.

A estas alturas, la historia suena ridícula porque nos parece común y predecible. Y sin duda lo es, por una sencilla razón: es fundamentalmente cierta. Pero de los santos no importa la vida, sino los milagros. A casi sesenta años de su muerte, la inmensidad de estudios y detalles biográficos sobre

Coltrane son más bien un obstáculo que es preciso salvar. Detrás, sólo queda el esfuerzo por percibir todo lo que puede ser escuchado en su música, más allá de la beatitud y la belleza.

Terry Callier, un compositor de folk, blues y soul, se atrevió a señalar el costado oscuro y doloroso que la música de John Coltrane es capaz de revelar. Como Baraka, Callier narra una presentación en vivo del cuarteto: «yo no estaba preparado para la intensidad con la que estos tipos se lanzaron a su música. No había visto a nadie hacer eso antes, y me produjo miedo. Me hizo darme cuenta de que todo lo que hay en la vida estaba en esa música: lo hermoso y lo horrendo, lo sagrado y lo impío. No todos quieren tocar esos lugares porque siempre hay cosas que debemos olvidar para vivir con nosotros mismos. Esa música no te dejaba guardar ningún secreto».

¿No tener ningún secreto significa lo mismo que decirlo todo?

En un texto sobre la «ceguera» del poema, Mario Montalbetti muestra la distancia que separa lo que puede verse —un árbol, una silla, un músico enorme sobre un escenario— de aquello que sólo puede ser dicho —el silencio, la negatividad, la ausencia—. Un poema vale la pena, dice Montalbetti, cuando se olvida de señalar lo que podemos ver y se concentra en lo que solamente puede ser dicho. Se trata, casi, de la celebración de una impotencia: «el poema es tal vez el único uso del lenguaje que asume la condición de su propia ceguera».

Aunque resulta cómodo utilizar ciertas metáforas y comparaciones, a menudo olvidamos que la música no es una lengua: no puede nunca decir nada. Por eso no es descabellado transformar la frase de Montalbetti. La música no solamente es ciega, es tal vez el único uso del sonido que asume la condición de su propia mudez. Puesto que no puede decir nada, la música nos enfrenta con un imperativo por suerte más sencillo: debemos, solamente, *escuchar*.

Pero hay aún otra diferencia. En el mismo texto, Montalbetti apunta que aquello que sólo puede ser dicho no es un objeto o un tema, sino simplemente el «proceso de creación de la nada hacia el mundo». Lo que convierte al sonido en algo completamente único es que avanza también en el sentido opuesto de ese camino: retorna de inmediato hacia la nada, vuelve irremediadamente a perderse en el silencio del mundo. No es tampoco una cuestión de contenidos: la música es quizá el único tipo de creación que, formalmente, tiene más que ver con su desaparición que con su

presencia. Las partituras y las grabaciones son apenas coartadas que nos ayudan a creer que existe algo más allá del simple acto de la escucha.

Como cualquier otra, esa cercanía con el vacío puede producir cierto grado de desesperación en quienes la atestiguan. A finales de los años cincuenta, la pianista clásica Zita Carno perseguía todas las presentaciones de Coltrane a las que le era posible asistir. Llegaba a los bares de Nueva York con un lápiz bien afilado y un montón de hojas pautadas. Con una habilidad sorprendente, se dedicaba a transcribir en vivo todas las improvisaciones de Coltrane. Él mismo comprobó su precisión alguna vez. Pero quizá porque ella misma era música, se dio cuenta, sin saber, de la preciosa fugacidad de su homenaje: según el biógrafo más obsesivo de Coltrane, Carno perdió el cuaderno con sus transcripciones durante una mudanza.

¿Cuánta música ha quedado sin registro y cuánta sobrevive?

Durante una conferencia de prensa en Tokio, meses antes de que la muerte lo sorprendiera a los cuarenta años, Coltrane tuvo que responder una pregunta aparentemente sencilla. Un periodista japonés, quiso saber cuál era su música favorita. El saxofonista, medio confundido, respondió: «¿De la que yo he hecho? No lo sé. No lo sé. Te puedo decir esto: mucha de mi mejor música no ha sido grabada».

En efecto, no existe ningún registro de los meses que Coltrane tocó con Monk en el Five Spot de Nueva York, ni de los ensambles informales que hizo con Cecil Taylor después de su catastrófica sesión de 1958; no sabemos si cambió su sonido cuando, sin metadona de por medio, estaba dejando la heroína; no tenemos registro de cientos de horas de improvisaciones en vivo, ni podemos saber cómo fue el último concierto que ofreció, en mayo de 1967, cuando el cáncer ya le devoraba el hígado.

Pero sobrevive:

- Alabama*, la elegía que escribió en 1963, después de que un grupo de supremacistas blancos hiciera explotar una iglesia en Birmingham y asesinara a cuatro niñas afroamericanas.
- Decenas de versiones de «Naima», una balada perfecta y casi desnuda que compuso para su primera esposa.
- Offering*, la grabación de un concierto en la universidad de Temple, Filadelfia, en el que Coltrane se quita el saxofón de la boca y comienza a usar su propia voz mientras golpea su pecho, como si quisiera usar todo el cuerpo para no decir nada.

- Horas de improvisación desatada, pasajes de calma e introspección, salmos, meditaciones, estudios sobre problemas armónicos y exploraciones de escalas y ritmos no occidentales: *Giant Steps, Olé, My Favorite Things, Live at the Village Vanguard, Ascension, Cosmic Music*.
- Y sobrevive por encima de todo, *A Love Supreme*, su obra maestra, sobre la que cualquier palabra parece una traición.

¿Qué significa traicionar un fragmento de sonido?

En mayo de 1962, Alice McLeod viajó con la banda de Terry Gibbs a Nueva York. Durante varios días abrieron para el cuarteto de Coltrane en el club Birdland. Ese fue el primer contacto entre John y Alice. De ese primer encuentro, ella recordaba sobre todo el silencio. En una entrevista de 2001, Alice cuenta que, entre cada set, John permanecía sentado, sin decir una palabra: «era un silencio poderoso, pero no te hacía sentir aislada, sino parte de él. Era un tipo de silencio que no querías interrumpir».

Para evitar problemas con la ley civil estadounidense, John y Alice se casaron en Ciudad Juárez, Chihuahua, en 1966. Ese mismo año, ella se incorporó formalmente al conjunto de John, inaugurando su periodo más intensamente experimental. Cuando el saxofonista murió, ella mantuvo el apellido Coltrane y no dejó de hacer música: entre 1968 y 1973 publicó siete álbumes cargados de religiosidad. Esos años coincidieron con un proceso que Alice nombraría con un término sánscrito que describe la ascesis espiritual y corporal en la tradición hinduista: *tapas*. En 1971 publicó, bajo la influencia de su gurú personal, su primera obra maestra: *Journey in Satchidananda*. Para la mayoría de oyentes y críticos, Alice parecía ser nada más y nada menos que la heredera de Coltrane.

Pero un año después, en 1972, publicó *Infinity*, una grabación que la enfrentó con críticos, músicos y fanáticos. Hoy, esa pieza puede ser escuchada como uno de sus grandes gestos creativos. Alice tomó cuatro grabaciones inéditas de John hechas en 1965 y 1966; en dos, ella había sido la pianista original. A partir de esas piezas, Alice escribió y sobrepuso arreglos para un ensamble de cuerdas y pasajes para órgano eléctrico y para el arpa de concierto que ya dominaba. El resultado es un ensamblaje intenso y aparentemente frágil, un equilibrio inesperado en el que el arreglo de Alice —armónicamente sencillo pero suave, paciente y perceptivo— transforma por completo el sonido de John hasta darle un sentido que nunca tuvo en vida.

Es imposible decidir si la pieza de Alice fue una intervención, una apropiación o un homenaje. Es posible que fuera más bien un epitafio, un réquiem tardío o una despedida. En su momento, pocos lo entendieron así: para la mayoría se trató simplemente de una traición. El baterista Rashied Ali, que había participado en dos de las piezas originales, intentó mofarse de ella pero, sin darse cuenta, reconoció la magnitud de su trabajo: dijo que la regrabación de Alice equivalía nada menos que a «reescribir la Biblia».

¿Cuántas cosas más reescribió Alice Coltrane?

Desde 1972 y hasta su muerte en 2007, Alice no hizo más que profundizar esa singular forma de iconoclasia que descubrió con *Infinity*. Dejó su casa en Queens y se mudó a California. Allí adoptó el título monástico *swamimi* y el último de sus nombres: Turiyasangitananda. Reconvertida una vez más, fundó un centro de filosofía y prácticas religiosas en la tradición vedántica hinduista. Las sesiones colectivas de canto y rezos que ella misma dirigía comenzaron a permear toda su música.

Ese aparente salto hacia lo más lejano fue también un repliegue hacia sus propias fuentes: Alice había comenzado a tocar el piano a los siete años en una iglesia bautista. En una grabación publicada en 1977, los estudiantes de su centro espiritual cantan en sánscrito sobre los acordes y las estructuras del góspel más clásico y festivo. En cuatro de las cinco piezas, Alice se limita a acompañar discretamente con un órgano. En la última, sin embargo, no puede frenar la pulsión por desviarse una vez más. *Om Nameh Sivaya* es una improvisación de 19 minutos donde, acompañada solamente por una batería, explora las posibilidades más intensas y sombrías de las escalas pentatónicas propias del blues.

En 1978 Alice dejó de publicar con disqueras oficiales. Entre 1982 y 1995 grabó cuatro cassettes que distribuyó sólo entre sus alumnos y seguidores. En todos ellos canta sola o acompañada por un coro. Detrás, por encima, alrededor, una capa espesa de órganos, cuerdas y sintetizadores lo cubre todo. El resultado es una atmósfera sin cortes a la que ningún nombre le es propio. No hay espacio para baterías, metales, armonías complejas o improvisaciones prolongadas; sólo quedan la voz y algunas máquinas futuristas dibujando acordes. Quizá más que reescribir, Alice terminó por borrarlo todo.

En 2021 se reeditó por primera vez uno de los cassettes tardíos de Alice: *Turiya Sings*, publicado originalmente en 1982. La nueva versión eliminó

los sintetizadores y las cuerdas, limpió la mezcla, y dejó solamente la voz y el órgano eléctrico. Ravi, uno de sus hijos, explicó su decisión: «esta versión mantiene la pureza y la esencia de su visión espiritual y musical. Esta claridad lleva los cantos a un lugar aún más elevado».

Como sucedió con John, la biografía se impuso sobre la grabación. Es difícil entender la intervención de Ravi como una prolongación de la iconoclasia creativa que Alice ejerció sobre su propia historia y su propia tradición. Se trata, más bien, de un gesto de rigurosa canonización, del peligro que Susan Sontag advirtió en uno de sus primeros ensayos: sacrificar las incomodidades y los retos de la *escucha* por la seguridad de la *interpretación*.

¿Qué significa imitar a los pájaros?

En 2025 concluirán las festividades del Year of Alice: un esfuerzo inédito por celebrar su vida y su legado. En febrero se reeditará por primera vez su biografía espiritual, *Monument Eternal*, y una exposición con el mismo nombre está agendada en el Hammer Museum de Los Ángeles. La inmensa alegría de ver el reconocimiento a su historia y su trabajo es tan grande como el deseo de que su música —incluso la más extraña, la más incómoda— sea escuchada con el cuidado y la atención con que ella la creó.

Es posible que, durante los años por venir, continúen apareciendo grabaciones inéditas de John, de Alice, o de los dos juntos. Probablemente no sabremos nunca qué fue registrado y cuánta música explotó durante un instante para luego volver a refugiarse en el silencio. La historia de ambos habita ya la misma región extraña que su música: esa franja de existencia invisible e indecible que sólo puede develarse por medio de la escucha.

Para quienes intentamos acercarnos allí, la rarísima pregunta que hizo Don DeMicheal puede servir como una indicación involuntaria. No hace falta sonar como ciertos animales, como Dios, o como el llanto de un humano. Todo eso ya existe, y no hace falta repetirlo. Por eso, imitar a un ave no significa emular su timbre, sino replicar su gesto: proferir un instante indescifrable de sonido en medio del silencio. En esas circunstancias, imitar a ciertos animales no solamente es un ejercicio válido, sino imperativo. Los pájaros cantan aun después de sobrevolar un mundo en ruinas: nosotros sólo debemos escucharlos. ✦



Lázaro Izael

La música electrónica

*El amor es un toro mecánico
del que nadie se baja nunca
con elegancia*

Valeria Tentoni

Quería hacer de este poema
un juego de luz
que me quemara las manos
partiera con la luz del cielo y se estrellara
en una banqueta sobre las hojas
pudiera confundir el rojo
de tu cabello teñido
en ese corte por encima de los hombros
que llevabas en el 2000 y la música electrónica
la música electrónica que sonaba como un campo electromagnético
como una lámpara proyectada contra la pared
una pantalla colgada de los hilos y los cuerpos de todos
eran parte de la luz
era como un carrusel dorado
y tu cabello una onda de mar
hacia tanto frío y nosotros frente al agua que nos mojaba la ropa
la música sí
sí sí sí
se detenía
tú girabas tu cabello y la cabeza
mientras Yenifer y Carlos
inflaban su vestido
como un salvavidas redondo
una dona que imagino color verde
bajo la tela transparente del vestido
era un camino de luz lo que nos mantenía despiertos
y las pupilas no
no no no
se detenían

Saltillo, Coahuila, 1997. Su libro más reciente es *Matunuck, 1950* (Árbol que nace torcido, 2024).

teníamos la noche entera
 y las luces de la ciudad respiraban por nosotros
 las casas tenían grandes ventanales
 que también respiraban por nosotros
 tú nos tomaste una foto
 y ella exhalaba por nosotros
 el baile continuaba,
 y Carlos nos decía somos muy afortunados
 mientras pasaba su barba alrededor de mi mandíbula
 y yo: somos bendecidos
 y la música sí
 mientras él tenía que aguantar el equilibrio
 queríamos ser un grupo post norteño punk
 que pudiera hacer de esta música un movimiento escalonado
 tú no lo entendías
 y las pupilas sí
 que era nuestra primera vez
 y como era la primera estábamos confiados
 teníamos fe en nuestros talones y en esas manos invisibles que

[indudablemente a uno lo salvan

o le revelan algo de su nombre por encima de los ojos
 saltar al agua
 que el aire soplara otra vez en remolino
 y tú sigieras moviendo tu cabello
 por encima de los hombros
 nadie lo podía creer
 la música
 el agua
 y las pupilas no
 tú bailando en el centro de las luces
o en el amor cerrando tus ojos distraídos
 yo pensando que esto es aún real
 por la manera en que siempre me acompañan
 tu cabello era rojo dorado
 sólo tú un carrusel
 todos girábamos
 por lo que hacías con tu cabello
 o seguíamos bailando
 y las luces nos proyectaban en los cerros
 los planetas
 el movimiento de todos estaba contenido
 y tú me recordabas al oído
 que de este lado nunca salgo bien ✘

Una bella guitarra Gibson de color verde

Entrevista a Jaime Moreno Villarreal

Armando Contreras

Armando Contreras practica la ingeniería de grabación para sus propias composiciones y para los amigos que se lo solicitan. Tiene a su cargo la coordinación del Archivo Eugenio Toussaint, en la Ciudad de México.

Jaime Moreno Villarreal mantiene con Carmen Leñero el canal *Luna pirata* en YouTube, donde a la fecha han subido más de ochenta canciones de su producción.

ARMANDO CONTRERAS Cuando empezaste a componer, ¿qué tanto estabas de acuerdo, o no, en que el rock tenía que cantarse en inglés, que era su «lenguaje natural»?

JAIME MORENO VILLARREAL Sí, todavía decían algunos que tenía que ser en inglés. Alguna vez escribí un ensayo donde hablaba de la dificultad de escribir letras de rock en español si se adoptaba el modelo de la lengua inglesa, que tiene mucho vocabulario monosilábico, y cuya acentuación es predominantemente aguda. Muchos finales de verso en inglés son agudos, lo que queda claro al escuchar rock. Adaptar ese modelo al español hubiera exigido hacer este tipo de versificación aguda: «El rock / todo mundo a bailar / todo mundo en la prisión / corrieron a bailar el rock». Para hacer rock en español había que dar espacio a las graves y esdrújulas en los finales de verso, expandir la frase musical. Y así se ha hecho. Pero siempre un final agudo de verso en español es un buen apoyo, porque suena a rock.

Ciudad de México, 1954. Su libro más reciente es *Un piano fuera de sí* (Ediciones Piquito de Gallo, 2022), en colaboración con la artista visual Gilda Castillo.

AC Me parece que algunas de tus composiciones echan raíces en el Norte de nuestro país. ¿Cómo influyen en tu material las culturas del Norte?

JMV De niño pasaba las vacaciones de verano e invierno con la familia materna, especialmente en Matamoros y Reynosa, ciudades fronterizas, con escapadas al otro lado casi a diario. La música norteña me marcó. Varias canciones mías se refieren a ambos lados de la frontera, aunque no tengan formato de canción norteña, y tiendan más hacia la música country. Con mi abuelo me sumergí en la vida del campo, de los trabajadores agrícolas, cuya expresión se apartaba mucho del castellano que yo hablaba en la Ciudad de México. Los dialectos del Norte son extremadamente ricos, y en esa época lo eran más porque toda la franja estaba aún aislada de los medios de comunicación del centro. Como sabemos, los medios homogeneizan el habla, pero eso no había ocurrido todavía. Como no había allí repetidoras de los canales de Telesistema Mexicano, la única televisión accesible eran dos canales gringos, la NBC y la CBS, para quien pudiera entenderlos. Sólo había estaciones de radio locales que difundían el habla norteña, plena de sabrosos anacronismos, proverbios, acentos regionales y todo un vocabulario propio, si bien a veces influido por el inglés, en general de raigambre antigua. Una delicia de lenguaje, como la que ejercitó con enorme talento Daniel Sada en sus novelas.

AC Tú estudiaste la carrera de Letras Hispánicas en la UNAM. ¿Qué aporta tu conocimiento de la literatura a tu música?

JMV Fue útil cursar la carrera, cosa que por lo demás no es imprescindible para un escritor. Me dio a conocer la historia de la lengua y literatura hispánicas, y fue una buena introducción a la lingüística pero, sobre todo, pude conocer a un grupo de gente con quienes compartía intereses y búsquedas. En cuanto al rock, de inmediato trabé amistades que hacían poesía y música en plena consonancia. En una reunión de estudiantes, de esas en que va rolando una guitarra, escuché cantar a Fabio Morábito la adaptación que hizo del *Romance del Conde Arnaldos*, y cuando la guitarra pasó a mis manos le respondí con mi adaptación del *Romance del prisionero*. Surgió una amistad tan literaria como musical. Y por esos rumbos conocí o volví a ver a otros poetas que estaban haciendo música: Carmen Leñero, Alberto Blanco, Luis Cortés Bargalló, Jorge González de León, Ricardo Yáñez, Alain Derbez, Gastón Alejandro Martínez, Evodio Escalante... Recuerdo que David Huerta me regaló un

cancionero de los Beatles con cifrados para guitarra, ¡gran detalle! Por entonces, Difusión Cultural de la UNAM publicó en dos entregas antológicas *La poesía en el rock*, una preparada por Juan Villoro y otra, por Rafael Vargas, en la colección Material de Lectura. La poesía y el rock iban francamente de la mano.

AC Al momento de componer, ¿qué aparece primero, la letra o la música, o surgen juntas?, ¿qué pesa más en tu composición?

JMV Ha habido casos, unos cuantos, en que música y letra surgieron simultáneamente. Son canciones que me dejaron muy satisfecho. Pero en los últimos años, mi modo de proceder es ir creando una melodía que relleno de balbuceos ininteligibles, en un puro sinsentido. Ya que está armada la pieza musical con sus secciones, que suelen ser dos o tres, voy ordeñándole a los balbuceos una letra razonable.

AC Vayamos a la versificación. ¿El verso de una canción equivale al verso de un poema?

JMV Es una vieja discusión. Considero que un poema tiene su propia música, variable según el oído del lector y su dicción tanto mental como oral, y que imponerle una melodía al poema es limitarlo. Dicho esto, desde luego que puede utilizarse un poema como letra. Hacerlo canción es darle una particular lectura. En contraste, no considero que automáticamente una buena letra sea un poema. Son cosas diversas, aunque muy emparentadas. Un buen poema puede mudarse en una buena canción. Ahí está Serrat, *chapeau!* Para mí, al componer hay que ocuparse de hacer versos como asunto cumplidamente musical, pero con calidad literaria. La frase prosódica debe caber en una frase melódica, cosa que atañe a los dominios del verso como unidad, métrica, ritmo, rima, aliteraciones, etcétera. No hay nada tan chocante como un verso que al cantarse luce mal adaptado a la línea melódica. Hay que procurar que los acentos del verso coincidan con los de la melodía, y que en lo posible la frase musical y la gramatical tengan la misma medida. Si esto no se logra al cien por ciento, hay correctivos bien aceptados para que la frase gramatical dure más musicalmente, como el melisma...

AC El melisma y el retardo...

JMV Exacto.

AC ¿Piensas en términos narrativos al ir construyendo la canción?

JMV La canción puede o no contar una historia, es decir, puede ser narrativa o puramente lírica. Fíjate que algo que a veces me guía tenazmente es el título. Ocurre que el título puede surgir antes que la pieza, y eso desata mi imaginación. Ese título sobredetermina lo que vendrá, y lo importante es que dé pie a una letra que sin existir ya se siente. En otras ocasiones, lo que surge primero es el coro. Me pasa al caminar por la ciudad, de repente está en mis pasos, tiene que ver con el movimiento y el ritmo. Del coro se derivarán las estrofas.

AC Un amigo músico me decía que sus maestros habían sido los negros, refiriéndose así a los acetatos. En aquel entonces, la llegada de discos importados tardaba muchísimo, y hacerse de joyas discográficas no era fácil. ¿Cuál fue tu relación con los negros?

JMV Una relación muy productiva, pues yo sacaba de ahí las canciones para tocar en la guitarra. Pero déjame contarte sobre un acetato que marcó un interés que subsiste en mí. Tendría yo unos 16 años cuando llegó a mis manos *Can't buy a thrill*, el primer álbum de Steely Dan. Me gustó mucho. El texto de la contratapa auguraba que el grupo sería trascendental para la música norteamericana. Creo que me aprendí ese guion, y con cada nuevo álbum de Steely Dan fui comprobando, en efecto, su trascendencia, ya no digamos para la música norteamericana (no falló el pronóstico), sino para mi personal manera de hacer música. Por entonces yo comenzaba a tocar el piano. Las piezas de Steely Dan me dieron clases de armonía. Walter Becker y Donald Fagen sabían *armonizar las letras con la música*, y hacían con ello grandes piezas. Pero en mi aprendizaje no todo fueron *los negros*. En el terreno pianístico, quiero evocar al maestro Manuel Peña, a quien tú conociste pues los tres vivíamos en la Campestre Churubusco, y él era tu vecino, ¿cierto? Manuel me instruyó en los rudimentos de la armonía como él la entendía, con dosis de bossa nova, bolero y jazz, cosa que siempre le agradeceré.

AC Podríamos evocar igualmente la memoria de don Jorge Pérez Herrera, el maestro que, si no me equivoco, le abrió a Manuel Peña los oídos a esa armonía pianística. Pero pasemos ahora a la lira eléctrica. Ahora trabajas más con guitarras que con teclados. Hablemos de la primera guitarra eléctrica que adquiriste. ¿Cuál es y cómo llegaste a ella?



JMV Ah, esa es una historia. Cuando quise retomar la guitarra para componer, hallé en Mercado Libre una muy bella Gibson Les Paul de color verde. Hice cita con el vendedor, un Dr. Garmendia, para ir a verla a su casa. Llegué a un edificio que parecía blindado en medio de la nada, frente a un antiguo parque industrial. Lo esperé largo rato. Garmendia, un individuo extremadamente obeso, llegó en un carrito Nissan Micra lleno literalmente hasta el tope de la cabina de envases vacíos de refrescos, de los de a dos litros, arrojados sobre los asientos. Me dio entrada al sótano oscurísimo donde, en medio del estacionamiento, se alzaba su casa. Casi entre tinieblas, entré. Parecía una leonera, con la mesa llena de platos sucios y mucha ropa tirada en el piso. Me ofreció una silla, al tiempo que sacó de su chamarra una pesada pistola automática color plata que depositó sobre la mesa. No supe si me quería impresionar, violar y matar, en ese orden. ¿Era realmente un médico? A un costado, en la sala, había un sillón grande de piel frente a una gran pantalla que ocupaba casi todo el muro de fondo, y en las paredes colgaban decenas de platos de Disneylandia, con todos los personajes: Tribilín, Campanita, Dumbo, Rico McPato... Garmendia se internó entre el tiradero de ropa que colmaba el pasillo. Dejó la pistola en la mesa, ¿qué hago yo ahí con ella? Regresó con la Gibson en un estuche de piel y un pequeño amplificador. Alardeó sobre su propio talento, diciéndome que tocaba en un grupo de rock progresivo que interpretaba exclusivamente música de la Premiata Forneria Marconi. Pulsé la guitarra. No pude afinarla,

pues tenía el mástil un poco torcido. Sonó horrible en el amplificador, que era como de juguete. Muy intranquilo y viendo el momento de largarme, le dije al doctor que su guitarra me había encantado y que me la quería llevar cuanto antes. Me mostró la factura original de la Gibson, de la Casa Veerkamp, con fecha de veinte años atrás, y me contó que trabajaba en cuestiones forenses para la Policía Judicial. Le repetí que me parecía muy buena, que se la compraba de inmediato y que tenía que irme. Pero él, con ganas de hacer amigos, me dijo que había comprado la guitarra para su hija, quien nunca la había tocado. Y sí, me di cuenta de que la guitarra estaba nueva y si estaba torcida era porque nunca le habían destensado las cuerdas. Me preguntó si me gustaban las canciones de Roberto Cantoral y cuáles recordaba. Bueno, me acordaba de «El reloj», «La barca» y «El triste», pero me tengo que ir ya, doctor. Me pidió que le cantara «El triste». Me tengo que ir, doctor. ¿No quieres ver una Fender Stratocaster roja que también tengo en venta? Puse el fajo de dinero sobre la mesa. Bueno, ya te tienes que ir. Y conté con dedos ágiles los billetes. Colocó la guitarra en su estuche, lo cerró, me dio la llavecita y una tarjeta con su nombre y especialidad. Garmendia, Urgentólogo. Aquí están mis teléfonos. Si alguna vez tienes un problema con la fuerza pública, cualquier problema, yo te ayudo, llámame. Nunca supe más de Garmendia, o más bien no he tenido ocasión de llamarle. A los pocos días, llevé la Gibson con un laudero que corrigió la torcedura. La conservo en su estuche de piel, nunca la toco y tampoco le he destensado las cuerdas.

AC ¿En serio, nunca la tocaste?

JMV La uso poco, aunque me encanta. Con ella comencé a ejercitarme en el slide y las afinaciones alternas.

AC Las afinaciones alternas son muy características del rock anglosajón. ¿Cómo fue que te interesaste en explorarlas?

JMV Me había dado cuenta muy pronto, allá por la secundaria y la prepa, que no podía trasladar fácilmente a mi guitarra de acompañamiento lo que estaba oyendo en el disco. Me pasaba con las canciones de Joni Mitchell y David Crosby, por ejemplo, cuyos arpeggios no brotaban naturalmente de la afinación estándar. Había truco en ello. Con el uso de la guitarra eléctrica entendí que la podía reafinar de otros modos, subiendo o bajando la tonalidad de algunas cuerdas, para lograr paisajes armónicos inusuales. Yo uso algunas de las afinaciones alternas más

sencillas, como la *open G* o sol abierto, ideal para el blues, y la *double drop D* (que baja un tono la prima y la sexta cuerdas, de mi a re), afinación muy rockera, con sus variantes. Saqué provecho de esta última al asimilar el uso que le dan Keith Richards y Neil Young.

AC Volviendo a las letras, ¿cuál es la medida de versificación que usas más?

JMV Versos de siete, ocho, nueve, diez, once sílabas y más. Ahora me inclino más por la polimetría en una sola pieza. Si me restringiera al octosílabo o al endecasílabo, que son comunes en la canción popular y en la comercial, perdería la soltura que campea en la composición de frases musicales más libres. Una letra métricamente muy regular puede sonar un poquitín rígida. Siempre que se mantenga la pauta rítmica en las variantes del fraseo, me parece que la polimetría fluye muy bien en las canciones.

AC ¿Eso está en el territorio de la cadencia?

JMV Sí.

AC ¿Y este paralelismo en términos de cadencia entre lo musical y la lírica, por qué caminos se entrelaza?

JMV Si se logra la concordancia acentual plena la canción se vuelve más inteligible para el escucha, que puede seguir estrofa por estrofa hasta el final. Ese seguimiento es la cadencia, tanto en los acordes que van cayendo hasta resolverse, como en el sentido textual que se cumple en un desenlace o remate. Pero hay un factor de importancia que uno debe tener en cuenta. Toda canción apela a conquistar el oído, y muchas veces gana el aprecio por sus cualidades musicales sin importar lo que dice. Se puede disfrutar muchísimo una canción sin enterarse de qué va.

AC Podrías no enterarte jamás de qué habla y amarla toda tu vida...

JMV Exacto. En cuanto al entendimiento de su lírica, una canción muy bien elaborada puede ser un fracaso. Tu maravillosa letra puede no decirle nada al común de los mortales, que podrá ser más atraído por un riff, por un armado armónico, por un solo de guitarra muy sobresaliente o por la figura de la chica que canta.

AC Entre las canciones tuyas, «Arroyo seco» me gusta especialmente, y en cuanto a su letra te diré que ¡entiendo todo!

JMV Bueno, tú fuiste el ingeniero en esa grabación, así que la conoces bien. Es narrativa y tiene la estructura de un blues de doce compases, un poco

estilizado para que se oiga como canción ranchera. Su tema es espinoso: las extorsiones y violencias a las que se somete a fin de año a los migrantes mexicanos que vuelven por tierra a sus poblaciones de origen para pasar la Navidad y el Año Nuevo. En verdad no me preocupa hacer letras que sean totalmente accesibles. Alguna canción mía la concebí en la estela del surrealismo, otra canción tiene un aspecto dolorosísimo: está dedicada a Javier Sicilia —otro amigo de las aulas universitarias—, con motivo del terrible asesinato de su hijo. Hay otra que le escribí a Betsy Pecanins, a petición suya y a partir de la descripción de las operaciones de columna vertebral que sufrió desde que era muy niña. No son canciones fácilmente digeribles, pero a mi juicio están bien concebidas y realizadas.

AC Ya enfilando rumbo el final, ¿puedes mencionarme algún compositor que te agrade especialmente?

JMV Para mí, Joni Mitchell es la mejor, hace obras de arte.

AC Qué bueno que la mencionas. Pienso en algunos músicos del más alto nivel que se sintieron atraídos a participar en sus proyectos, como **Wayne Shorter, Herbie Hancock y Jaco Pastorius... Fue un imán para los jazzistas.**

JMV Sí, aunque ella no fuera jazzista, e incluso me pregunto si lo que hace es rock. Un dato curioso: Joni Mitchell compuso el himno celebratorio del festival de Woodstock sin haber asistido. Su genio captó por medio de la letra ese acontecimiento como nadie. ✦

El Texano

Daniel Wence Partida

*Me disfracé de gabacho
y me pinté el pelo güero
y como no hablaba inglés
que me retachan de nuevo.*

Jorge Lerma

El Texano siempre andaba bien vestido. Con los pantalones de charro entallados y sus camisas de seda, un día con caballos dibujados, otro con grecas como de paliacate y otros, los más solemnes, con apenas algún motivo de rodeo en el cuello y en los puños. «Los artistas tenemos que andar impecables», explicaba al público que solía interceptarlo y rodearlo para pedirle que cantara canciones del Piporro, las Jilguerillas, Vicente Fernández, Juan Gabriel o los Tigres del Norte; pura de Radio Gallito. Sus favoritas eran las canciones tristes, no de esa tristeza vulgar que surge de las rupturas amorosas, sino una más honda, más compleja y, por lo tanto, más sublime: la tristeza de haber estado tan cerca de los grandes escenarios y no haberlo logrado finalmente, por culpa de la deportación o la pobreza.

El Texano se codeó con grandes estrellas. Platicó con Chente, se emborrachó con Juanga, le abrió un palenque a Chalino y hasta coqueteó con Beatriz Adriana y Graciela Beltrán. Pero le fue siempre fiel a doña Cecilia y su único anhelo era llevársela a vivir a Texas junto con su hija Toña cuando, gracias a su fama y riqueza, consiguiera la *green card*.

A nosotros nos gustaba verlo. Tal vez nos resultaba atractiva esa mezcla de triunfo y fracaso que había en su voz y en sus relatos, porque ninguno de nosotros había llegado a la frontera cantando de camión en camión, de tren en tren, ni habíamos logrado cruzar y ser deportados para cantar de a de veras las canciones más tristes del repertorio triste de la música regional de nuestra época. No éramos más que unos chamacos

Zamora, Michoacán, 1984. Su libro más reciente es *Cantarra* (Editorial Universidad de Guanajuato, 2024).

caguengues que pretendían entristecerse cuando alguna canción arrebatada nos sorprendía en la radio. Pero él era un viajero, un juglar vernáculo con la voz perfecta para sumarse a las grandes ligas. Algunos se reían cuando, borracho, no lograba articular para narrarnos los emocionantes pasajes de su vida, pero en el fondo todos deseábamos haber vivido aunque fuera una pequeña parte del trajín que nos traía con sus palabras y con su performance.

A nosotros, que desconocíamos todo más allá del pueblo, nos embelesaban los relatos de migrantes que habían cruzado el Bravo, que habían sobrevivido cuarenta o más días en el desierto sin que hubiera poema épico alguno para honrar su travesía. Nosotros, incapaces de medir el viaje de aquel héroe nuestro, compartíamos en silencio su tristeza y sus deseos. Nos asombrábamos con las leyendas de esos personajes que surgen «desde abajo» —como dicen los noticieros sensacionalistas—, desde el olvido, la precariedad, el dolor y las faltas.

Por ese entonces habíamos ya santificado a Juan Gabriel y a Marco Antonio Solís y deseábamos profundamente que el Texano llegara igual de lejos que nuestros paisanos. Por fin saldríamos en la televisión y el mundo sabría de la existencia del pueblo. Cuando los medios de comunicación vinieran a buscar al Texano para hacerle un reportaje, saldríamos con cartulinas a apoyarlo y, cuando nos entrevistaran, daríamos cuenta de su talento y hablaríamos de lo cercanos que éramos a él, de las veces que le ofrecimos agua o le pusimos una moneda en su tejana, o las veces que amenizó las horas libres en la escuela, cuando el profesor de matemáticas llegaba borracho y se olvidaba de nosotros. Ya nadie se olvidaría de nosotros, porque el ascenso del Texano sería el ascenso de todos. Por eso soñábamos con él, sus sueños.

Porque el Texano solía involucrarnos en sus fantasías. Nos decía que cuando fuera famoso como Chente no se olvidaría del rancho y que en sus conciertos nos mandaría saludos. Especialmente a nosotros, los que cantábamos con él y le aplaudíamos y le pedíamos que nos contara de nuevo, una y otra vez, el tragicómico episodio de su deportación. Ahora pienso en el dolor que le ocasionaba repetirlo, porque entiendo, también, que allí se frustraron sus posibilidades.

—Yo vivía en Houston —nos contaba, recargado en un mezquite, con una pantorrilla cruzada sobre la otra y la punta de su botín clavada en la tierra—, cuando se dio la *amistía* del presidente Reagan. Vivíamos todos amontonaos los que nos fuimos chavalos en los setenta. Me casé de a tiro chico y no teníamos ni ónde vivir en el rancho con la Cecilia. Luego nació

Toña y se puso más dura la cosa. No había tanta fresa como orita y las cuadrillas andaban muy reñidas. En ese entonces ya sabía que yo era chingón pal canto y quería algo más. Pobre de mi Ceci, tanta paciencia me tiene. Fue el 86. Ya llevábamos casi ocho años y teníamos derecho, pero uno es bruto. A mí siempre me gustó el trago y el desmadre —agregaba, dando un largo sorbo a su pachita de Presidente, al tiempo que se le enagüetaban los ojos—. Hallé una cantinilla en la que me dejaban cantar con un tocadiscos, pero diario, diario que cantaba, terminaba bien bombo. Cuántas veces me agarré a madrazos con algún rancharo güero que quería que le cantara *country* —pronunciaba esta palabra en un exagerado gringo, para burlarse.

El Texano suponía que la noche de su deportación alguno de esos güeros se hartó de sus desmanes y llamó a la *border patrol*. De todos modos, con los beneficios de la amnistía se recrudecieron los operativos contra inmigrantes y lo echaron fuera antes de que pudiera recibir el beneficio de los papeles legales. Y eso que cumplía con los requisitos. Para él, esos fines de semana de cantar en la cantina eran el inicio de su carrera. Volvió al pueblo con toda la pena de no poder llevarse a Cecilia y a Toña a una casa propia.

Yo era de los que creían que un día podríamos asistir a uno de sus conciertos o a algún palenque, y que cuando nos mandara saludos podría gritarle, desde abajo «¡Ese es mi Texano!», y que lloraría con él cuando cantara su favorita, la de «y me pinté el pelo güero», y que vería en su éxito algunas posibilidades para el mío.

No sé si el Texano vive todavía. Dicen que no. Dicen que volvió a cruzar para el otro lado. Dicen que Cecilia y Toña se fueron del pueblo cuando él faltó. Pero nadie sabe a dónde ni con quién. No hay un registro claro de su paradero. A mí me gusta imaginar que el necio se metió de nuevo al Norte y allá canta en restaurantes mexicanos, en barras y en bailes y que un cazatalentos está por descubrirlo, como pasa en las películas de güeros. Que pronto lo veremos en las redes sociales como el nuevo fenómeno del regional, un éxito tardío, como el de algunos escritores y cantantes que, tras dedicarse en su juventud a trabajos rudos y llevar una vida sencilla, aparecen de pronto como una leyenda en su edad madura.

Y si acaso ya no estuviera entre nosotros, que en cielo de Texas haga duetos con Selena. En cualquiera de los casos, nosotros, su público, tarde o temprano lo vamos a rodear para que nos cante o nos cuente las minucias de su trajín. ✖

Florence Price

VERSIÓN DEL INGLÉS DE FRANÇOISE ROY

Originaria del estado de Arkansas, Price, de soltera Florence Beatrice Smith (1887-1953) fue una compositora de música clásica, pianista, organista y profesora de música estadounidense pionera de muchas formas, tanto por lo prolífica que fue su obra, como por haber sido la primera mujer afroamericana en ser reconocida como compositora sinfónica y ser también la primera autora de una composición interpretada por una orquesta importante. Docenas de sus partituras, incluyendo dos conciertos para violín y su cuarta sinfonía, estuvieron en riesgo de perderse para siempre, ya que fueron encontradas en 2009 en una casa abandonada de un suburbio de St. Anne, Illinois.

¿Será que pusiste
 las letras sonoras del pentagrama
 en el sobre equivocado, Florence,
 porque inconscientemente
 querías que se las llevara el viento?
 Aquel aire no era el viento de la flauta o del oboe,
 sino el vendaval que despeina la memoria.
 ¿Qué ángel del resguardo y hada madrina del solfeo
 te custodiaron, Florence, para que los compases,
 las semicorcheas y las anotaciones del tempo
 no se esfumaran para siempre
 en la telaraña del olvido,
 la almadraba de la desmemoria?
 Te agradecen tus oyentes del siglo XXI
 que blandieras con tal brío los racimos de notas,
 una honda en la frente del papel
 para que juntas, y locamente ordenadas por tu oído,
 formaran entre sí tu cuarta sinfonía,
 esa que una mano blanca sacó de las ruinas.
 ¿Qué pasado de faenas detenido en el oprobio
 aún suena en las salas de concierto,
 sin importar que tú no pudieras,
 en vida, sentarte en el mismo sillón
 que un hombre blanco? ✦

De un inmigrante a una locutora

Gustavo Cuautli

Locutora Tany

PRESENTE

Todos los años cuando comienza otoño, yo espero primer día nublado y frío, como fue pasado martes 29 de septiembre. Espero que usted tampoco olvida ese día. Todo era adecuado: previsión meteorológica de teléfono celular, cielo nublado por ventana, sobre todo, vientecito rico. Aire que se mete por huesos como pocas veces. Muy alegre, puse abrigo y salí. Subí taxi que pedí antes y en camino, recordé que 1968, cuando llegué Ciudad de México estuve sorprendido que casi todos días del año fueron muy calurosos para alguien acostumbrado a clima siberiano. Quisiera que usted imagine temperatura media anual de 1.7 grados centígrados. Tal vez usted no comprenda, pero yo acostumbré muy rápidamente a Ciudad de México.

Días como martes 29, brumoso y con cielo gris, siempre es más bonito para mí. Yo amo días fríos porque recuerdan años de juventud en Novosibirsk: campos de pinos entre niebla de camino para escuela, lagos congelados, y cisnes jugando en nieve. Sobre todo, señora Tany, sensación de llegar a casa y gozar con familia junto a fuego acogedor para beber sbiten calentito.

Guadalajara, Jalisco, 1966. Su cuento «Como si fuera yo», recibió mención honorífica en el XXXI Certamen Literario Juana Santacruz, organizado por el Ateneo Español de México.

Pasó que martes 29 yo platicaba con chofer de taxi, señor amable y simpático, y rumbo a parque vi muchas personas paseando perros y otros que hacen deporte. Debo decir que vi felices. Taxista preguntó si quería escuchar estación de radio especial, yo dije que era bien así. Chofer tenía en radio canciones juveniles pero inofensivas. Yo no podía pedir a chofer para que sintonizara estación Vesti FM, de Novosibirsk, que yo escucho en noches por internet para conocer noticias de patria.

Cuando canción finalizó, usted habló con voz deteriorada por exceso de tabaco en cuerdas vocales. No puse atención a palabras hasta que usted dijo: «Por cierto que el clima de hoy, está como que pal perro, ¿no?». Después dijo: «Qué lástima que está nublado, qué día tan feo, ojalá pronto salga el sol, qué tristeza», etcétera. Luego finalizó emisión y dijo: «Se despide de ustedes su amiga Tany». En principio no encontré relación entre condición atmosférica y perros. Pregunté a taxista por significado; él explicó que usted quiso decir que clima era horrible.

Sus palabras me ofendieron.

En ese momento no quise saber nombre de programa ni de estación radiofónica. Llegué confundido a parqucito. ¿Por qué dijo eso?

Yo quiero preguntar.

¿Quiere usted decir que imágenes de infancia son tristes y pal perro?, ¿bonitos recuerdos de amigos rusos, polacos y ucranianos que viven en Ciudad de México son todos feos?

Quiero decir, señora Tany, que países fríos no son tristes porque usted así piensa. O probablemente tiene razón y después de cincuenta y dos años (más de edad de usted), no comprendí jamás pensamiento correcto de este hermoso lugar que ahora es mi patria, y personas como usted tienen suficiente autoridad moral para dictar sentencias que todo mundo debe creer. Espero que no.

Nunca podrá imaginar alegría que representa para siberianos, después de meses helados, abrir ventana y encontrar día diferente: quiero decir topar con primavera; deshielo de montañas y ríos llenos de agua que bajan por cerros y traen primeros brotes verdes, y florecitas y pájaros cantando. No, señora Tany. Usted no sabe nada ni jamás podrá saber. Tal vez encontrarse con día distinto al común denominador sería para usted: «como que pal perro, ¿no?». ¿Dónde enseñaron a usted modales?

Imaginemos que usted, señora Tany, vive en Siberia con misma edad que yo tengo, y un día que promete ser templadito y con sol, como a usted parece gustar mucho, sale de casa contenta a paseo y, en trayecto escucha

desagradable locutor siberiano que dice: «Por cierto que el clima de hoy, está como que pal perro, ¿no?». Y después impertinente comunicador dice: «Qué lástima que tenemos sol, qué tristeza de día, que ojalá que pronto se nubla». ¿Pensaría usted que recuerdos de hermoso México son una porquería? No se inquiete, eso no sucederá nunca, señora Tany, porque siberianos no odiamos días distintos, y usted jamás estará en Novosibirsk, donde yo quisiera mandar foto suya para que no dejen entrar.

Afortunadamente, cuando regresé a departamento, ya había tranquilizado y busqué en Google: «locutora Tany, Ciudad México». Tenía curiosidad para saber cómo es usted. Encontré video de YouTube donde usted aparece con título: «Las mejores bromas entre locutores». Allí estaba misma voz desagradable de fumadora de veinticuatro horas. Confirmé teoría: mujer con goma de mascar que ríe con palabrotas de compañeros locutores y sabe muchos insultos no debe ser tomada en serio. Aunque usted tenga cara bonita y sonrisa como mayoría de mexicanas, y puede convencer mucha gente que escucha radio.

Así es. Fui afortunado de encontrar imagen y comprobar que ni usted, ni las frases suyas valen la pena. De lo contrario, hoy seguiría pensando que viejo siberiano entendió mal palabritas de locutora inteligente. Ya no investigaré nombre de programa ni estación de radio que tuvo desgracia cuando encontró a usted y contrató.

Google resolvió duda.

Tampoco diré que en misma ciudad donde usted vive, hay anciano emigrante que detesta bromas. Mejor no enviaré carta.

Vladimir Vasíliev ✎

Los siete libros blancos

Mario Heredia

Me recuerdan a una historia que cuenta Camus sobre un hombre en un campo de concentración. Había tallado un teclado con un clavo en un pedazo de madera. Y allí se quedaba sentado, tocando el piano. Esa música estaba hecha enteramente de silencio.

Louis Simpson

1

Todos coinciden en que fueron siete los libros blancos y que estaban llenos de música que pocos tuvieron la gracia de escuchar. Dicen que la tinta era violácea y las notas, parecidas a pequeñas y nerviosas patas de insectos. Dicen que se notaba un cambio radical en el tamaño y la cantidad de notas de los primeros libros en comparación con los últimos, los cuales casi no tenían signos, pero ¿quién realmente pudo revisar todas esas partituras? ¿Quién pudo emocionarse con esta música?

Lo que sí es un hecho es que se llamaba Daniel y aún no amanecía cuando abrió los ojos, esos ojos del color del agua donde iban a nadar los niños de esa pequeña ciudad en donde había nacido y a donde estaba a punto de regresar, a la misma casa. Poco a poco fue apareciendo frente a su ventana, sobre la pared gris, una lagartija. Estaba inmóvil. De pronto movió la cabeza, se desplazó unos centímetros y volvió a su fijeza. El animal estaba, solamente; no le podía importar ser o no ser lo que era. Daniel cerró los ojos, podía estar así también, sólo estar, tan inmóvil. Pesaba más de ciento cuarenta kilos y le gustaban los hombres, además estaba a punto de perder el pie izquierdo a la altura del tobillo.

Orizaba, Veracruz, 1961. Su libro más reciente es *La necesidad de las cosas de allá* (Atípica Editorial, 2023).

Había vendido todos los muebles del departamento, sólo se había quedado con un colchón, su ropa y el piano de cola; un maravilloso estorbo en aquella sala tan pequeña. Su vecina le había organizado una venta de garaje. La gente lo abrumó. Se encerró en su recámara con una botella de ron y esperó a que Griselda le avisara que estaban de nuevo solos. Silenciosa, la estancia era un prodigio con el piano al centro, solo, tres platos despostillados en una esquina, un viejo paraguas y los siete libros blancos. Sobre la tapa del piano descansaba un vaso de color verde que recibía un rayo de luz de la tarde que luego lanzaba transformado en un río de savia sobre la pared. Su amiga salió de la cocina: ¿Nos vamos? Sí, contestó, no hay más que hacer.

2

Daniel había tenido su momento de fama. Había tocado a dos pianos, a los dieciocho años, «La Valse» de Ravel. Raymundo de la Cruz había sido su compañero. Sus padres y su hermano habían ido desde Orizaba para escucharlo. Aquel prodigio que entonces sólo era un muchacho mofletudo, con sus rizos castaños y sus ojos verdes, se había dejado llevar por sus dedos hacia el silencio más estruendoso, había invadido su estómago una nostalgia futura, un instante vivido por toda la humanidad desde siempre, y todo gracias a Raymundo y a Ravel, la dificultad en la interpretación no existía ya, no había razonamiento. Eran dos seres minúsculos sobre el teclado. Y ese segundo cuando todo se detuvo, ese infinito en el que fácilmente se podría vivir, fue destruido por los aplausos. Se habían levantado para dar las gracias y él, exhausto, había rozado la mano de su amigo. Luego vino el accidente de los De la Cruz, la muerte de Raymundo. Isabel, la joven viuda y también pianista se había roto las dos manos. Daniel dejó el conservatorio y se dedicó a encontrar en el silencio otro tipo de lenguaje y una barrera para estar lejos de los hombres. En aquella soledad empezó a componer con gran dedicación la música que conformaría cada uno de los siete libros blancos.

3

El silencio no es parte de la música, le había dicho su maestro de armonía. Pero él nunca lo creyó. A partir de la muerte de Raymundo había cerrado el piano, pero la música no se iba, seguía ahí, precisamente en el silencio, persiguiéndolo a donde iba, haciéndolo soñar con esas manos enormes que le acariciaban la cintura con la misma fuerza con la que atacaban los

acordes de aquel vals que no dejaba de girar. He ahí la necesidad de componer, pero sólo como una fuga, como el placer solitario. Las dos grandes promesas, Isabel y Raymundo de la Cruz, tan enamorados, tan jóvenes, cómo había sucedido esto. Nadie pensó en él, en Daniel Rentería, el joven pianista, el nuevo prodigio que acababa de enmudecer y que no dejaba de subir de peso. Un escritor ciego y loco una vez dijo que lo terrible de quedar ciego no era la oscuridad, sino la luz perpetua. Algo parecido sentía Daniel al no poder encontrar el silencio.

4

Estaba frente a esa casa donde ya no vivía nadie, esperando a que su hermano le trajera las llaves. Levantó la cabeza, volteó a derecha e izquierda. Seguía siendo muy grande, como la recordaba. Había viajado en el autobús, en dos lugares, el tres y el cuatro, para no pasar la vergüenza que lo había hecho no volver a viajar. Señor, yo no quepo ahí, cómo quiere que me siente. Había pasado tres de las cuatro horas odiando a toda esa gente que, a su alrededor y con su respectivo par de audífonos, pegada a ese estúpido aparato, se sentía perfecta y feliz. Hasta que el muchacho del asiento cinco le ofreció un chocolate y le habló de Dios. Carlos había bajado aquellas montañas sin dejar de sonreír. La niebla empezó a descender, sintió la humedad en su rostro. A lo lejos escuchó el triste sonido del carro de camotes, ese mismo sonido de hacía treinta años atrás, cuando era un niño y regresaba de su clase con la señorita Abud. Esa tarde habían ensayado «La Marcha Militar» de Schubert a cuatro manos. A tus papás les va a encantar escucharte en el próximo recital. Y él, feliz, había salido a la calle tarareando la melodía y moviendo sus dedos. Sus compañeros de la escuela tendrían que ir, que vieran lo bueno que era. Había abierto la puerta, buscado el disco. Había esperado pero sus papás no llegaron, nunca llegaron. La melodía se había ido alejando y se había quedado dormido.

5

La secretaria, la misma cara larga y seca que recordaba. Su hermano se disculpaba, pero estaba muy ocupado. Daniel no hizo ni siquiera el esfuerzo de levantarse de los escalones, sólo estiró la mano. Dice el licenciado que sólo tiene que conectar el switch de la entrada para que haya luz, que él tratará de venir a verlo en la noche. Daniel abrió la puerta y se encontró primero con el olor, ese mismo olor que ni el pinol con el que se notaba que habían limpiado la casa lograba ahuyentar. Arrastró las dos maletas y

las dejó en el recibidor, cerró la puerta con llave y suspiró. Los muebles de la sala estaban cubiertos con sábanas, también el piano, su piano, como un muerto, como muchos muertos en una enorme sala de velación. Jaló el banco y levantó el lienzo, quiso sentarse, pero se arrepintió. De pie abrió la tapa y puso las manos sobre el teclado, pero sólo de imaginar el sonido áspero se le erizó la piel y se alejó unos pasos... Debe estar desafinado, ya llegará el mío. Este piano había pertenecido a un niño que luchaba con los ejercicios del Hanon horas enteras, y luego con «Les Niais de Sologne» de Rameau. Ahí estaba, con su rostro pegado a la partitura y sus dedos siguiendo el pentagrama. Quiso acariciarlo, pero le dio miedo que desapareciera esa infancia eterna.

6

Los gatos tienen mejor oído para la música que los perros, le decía su maestra de piano cuando se sentaba a escucharlo con su gato siamés sobre las piernas. Si no ensayas a diario los dedos se atrofian, el piano es muy celoso. Pero él nunca había dejado de tocar, sólo que nunca lo había vuelto a hacer en público. A su piano de cola, que en realidad era de un cuarto de cola de segunda mano que le había regalado su papá, le había entretejido en toda el arpa unos lienzos de terciopelo para que el sonido se quedara dentro. Que sólo sus manos escucharan la música. Subió la escalera cargando las maletas con gran esfuerzo, su pie le dolía. Abrió la recámara de sus padres, todo estaba igual, olía igual y la colcha de la cama no tenía una sola arruga como siempre debía estar. Bajó la mirada y sonrió, el teléfono rojo, gran modernidad de los años sesenta, seguía en el mismo lugar acumulando polvo. Entró y se dejó caer exhausto en la cama que hizo una especie de quejido. Todos en su familia habían sido gordos, siempre, pero todos se habían cuidado de no terminar como la tatarabuela, a la que habían tenido que sacar con grúa de un segundo piso de aquella casona de Parma. Todos, menos él, con sus ciento cuarenta kilos. Aparte del amor a la comida, la tatarabuela le había heredado la música, si en verdad hubiera sido Eleonora Grossi, la Amneris que en 1873 apareció con una corona de oro macizo, mientras Verdi dirigía el estreno de *Aida* en El Cairo. Decidió no volver a subir al segundo piso, mandaría bajar la recámara de sus padres a la sala. No tengo por qué subir, pensó, mientras miraba la vieja puerta de su habitación que permanecería cerrada desde hacía mucho tiempo. Tras esa puerta, el sonido de la vieja grabadora aún se escuchaba.

Después de descansar un rato y soñar con el canto de los astros, encendió la luz y bajó a la cocina. Escuchó cada uno de sus pasos como si fuera un metrónomo que marcara el ritmo del cosmos, un ritmo viejo, de seres cansados, formidables. Cruzó el antecomedor y se quedó mirando el jardín envuelto en niebla, de pronto aparecía una rosa; de pronto, una orquídea, un iris o una abeja. Su hermano no lo había descuidado, su hermano era un buen hombre que le había dejado esa casa para acallar algunas culpas, lo sabía, siempre había culpas y resentimientos entre los hermanos, pero también mucho cariño, un amor irracional, más fuerte que entre las parejas. Al encender la luz de la cocina escuchó un ruido y vio correr una sombra. Encogió los hombros. Abrió el refrigerador y sacó un litro de leche, le quitó la tapa y la olió. Estaba buena. Todo estaba bueno, había jamón, queso, pan, verduras y muchas cervezas. Sonrió. Su hermano, el gran anfitrión. La última vez que había visto a Isabel, la viuda de Raymundo había sido en el supermercado, en el área de legumbres. Estaba vieja, tenía grandes ojeras y apestaba a alcohol. Aquella mujer tan vanidosa se cubría con una blusa sucia y una falda deslucida. Ella no escondió su asombro al ver aquella obesidad, pero no dijo nada. Hablaron de cosas sin importancia, no hablaron ni de música ni del pianista muerto, lo único que hubiera sido importante, luego ella dijo: Trabajo de cocinera en una casa de huéspedes aquí cerca. Y él se había despedido rápidamente y había llorado todo el camino de regreso.

En la mañana se levantó con gran esfuerzo, metió con cuidado los pies en las pantuflas que había encontrado en el clóset, y abrió las cortinas; tenía aún la voz de aquel muchacho del autobús metida dentro. Ahí estaba el pico blanco, el cielo azul plumbago, el silencio y el viento frío. Abrió la llave del lavabo, el agua estaba helada, el mal tiempo se había ido con la noche. A Raymundo y a él les gustaba tocar algunos vales de Brahms a cuatro manos que Isabel no soportaba. Era una forma de sentirse unidos sin tener que esconderse. Raymundo y él se habían conocido en el conservatorio, Raymundo de veintidós años, ya casado. Daniel de apenas dieciocho, vivía en el departamento de la familia donde había vivido también su hermano mientras estudiaba. Supe que tocas muy bien, le había dicho Raymundo. Y sin saber por qué, Daniel se había avergonzado y había cambiado el tema. Habían ensayado muchas horas, habían discutido y

se habían abrazado muchas horas. Llamó a la empresa de mudanzas para preguntar por el piano, le dijeron que llegaría en tres días. Su hermano lo fue a visitar esa tarde, se saludaron de mano, bebieron un vaso de whisky y hablaron poco.

Su pie estaba más hinchado y oscuro, gracias a los calmantes el dolor se mantenía alejado. Pero también el pie se alejaba. Es inicio de gangrena, le había dicho el doctor cuando lo había ido a ver en México. Aún se puede salvar. ¿Yo, doctor? Ese había sido el motivo principal para regresar a Orizaba, su cuerpo se empezaba a pudrir. Desde que abandonó el conservatorio, se había dedicado a dar clases en dos escuelas secundarias durante más de quince años. El maestro de música tenía varios apodos nada originales: la Ballena, la Bomba, el Hipopótamo. Durante ese tiempo no había hecho amistad con ningún maestro, ni había participado en ningún evento fuera de sus clases. Un hombre extraño, sabía que todos comentaban. Sólo un muchacho lo había tomado en cuenta. Una mirada cómplice puede crear cosas terribles. Se llamaba Luis y cantaba como los ángeles. Era tan delgado, tan alto y con una cara tan extraña que, por un momento, Daniel se olvidó de su edad y de su condición. Comenzó a acercarse y a hablarle de música, y Luis lo escuchaba con atención, le había prestado un libro y, como si hubiera sido un descuido, había metido una fotografía donde los pianistas Daniel Rentería y Raymundo de la Cruz daban las gracias con los pianos de fondo. Una tarde, al salir de clases se atrevió a invitarlo a su departamento y el muchacho, con los ojos muy abiertos, se negó. Hubo una llamada de atención de parte del director. Fue la última vez que se miraron. Al final del semestre, Daniel había dejado la escuela y se había encerrado en su departamento. Fue entonces que comenzó a componer y a dejar escrita aquella música en siete libros blancos. A los baños de vapor se habituó por un tiempo, pagaba mucho.

Sonó el teléfono, dudó en contestar, la llamada podía ser de la compañía de mudanzas. Pero no, resultó ser Esteban, amigo de la secundaria que se había enterado por su hermano que Daniel estaba de vuelta en Orizaba. Daniel se había portado muy hosco, grosero, se había negado a verlo. Quedaron de llamarse en algunas semanas, pero él no volvió a contestar el teléfono. Su pie estaba más oscuro, como esa carne que sacaban a diario del refrigerador y

colgaban sobre el mostrador de la carnicería. Las moscas hacían un zumbido que podía traducirse, por su ritmo, en una marcha bélica, como aquellos helicópteros volando indestructibles sobre Vietnam en la película de Coppola. La música podía ser cruel, como todo lo que creaban los seres humanos: la religión, la familia, la pintura, las escuelas, el alcohol y los espejos. Salió al patio y se tumbó en una silla de mimbre que ya había probado que soportaba perfectamente su peso sin un quejido, sin esos cracs. Ahí, el sonido del chorro del agua se fue convirtiendo en uno de sus pocos placeres, un sonido monótono y ligero, humilde, intraducible, amigable. Su hermano le pidió que se comprara un celular, pero él se negó. Un año después le amputaron el pie. Regresó del hospital con una pequeña caja, la enterró en una ceremonia sencilla y solitaria en la parte más alejada del jardín. Una fuerte tormenta acompañó a sus dedos mientras tocaba la sonata número trece de Beethoven en su piano mudo.

11

El pie ya no estaba, una muleta había sustituido a la andadera. Había bajado setenta y dos kilos, se miraba en el espejo como un viejo arrugado y canoso. Sonaron las campanas del Carmen, del Calvario y la Concordia. Aquellas campanas que no habían dejado de tocar mientras se libraba la batalla entre franceses y mexicanos en el Cerro del Borrego hacía más de dos siglos. Raymundo siempre hablaba de historia después de hacer el amor. Él guardaba silencio mientras sus dedos se enredaban en los vellos del pecho de su amigo. Entonces la música no sólo era una esperanza, era el único camino posible. Bach había escrito su música para los hombres, por eso la escuchaban cuando no estaba Isabel, era uno de sus tantos secretos. Cuando se acostumbró a caminar con la muleta, empezó a asistir a la misa de siete en Los Dolores. Le gustaban los cantos sencillos y desafinados, llenos de pesar y de miedo; también asistía a algunas comidas que organizaba su hermano. A veces caminaba sin rumbo, bajo los puentes, entre la niebla, se detenía frente a las rejas de las pocas casas porfirianas que quedaban en pie y observaba los jardines silenciosos, ya dormidos. A veces tomaba un camión y se perdía en la sierra, entre el olor de los indios y de los pinos. Después se encerraba en esa caja de música descompuesta. En eso se había convertido su casa.

12

Lo único importante que te enseña una religión es a estar dispuesto a cambiar, aun cuando no creas en Dios, le dijo aquel viejo jesuita. Sólo hay que estar atento a las señales, todos tenemos algo que hacer en este mundo. Daniel sonrió. En el fondo siempre había creído en Dios, un Dios a su imagen y semejanza. Aunque cambió de voz y se llenó de vellos, nunca había dejado de ser un niño, siempre se lo decía Raymundo cuando se bañaban juntos a escondidas de Isabel. Sentado hasta adelante, gozaba del olor de las flores, de los cantos y de los muchachos que ayudaban al padre, también le gustaba sentarse en el parque a cierta distancia a ver a los niños jugar fútbol, todos desconocidos, sin una historia, pero más reales entonces. La mujer que iba dos veces por semana a arreglar la casa se enfermó y mandó a su sobrino, se llamaba Efrén y era muy feo. A los pocos días el muchacho abrió la puerta del cuarto de Daniel y el sonido de la grabadora cesó. Hizo que lo ayudara a subir. Aquí dormía cuando tenía tu edad, le dijo. Y Efrén limpió con gran cuidado todo lo que había dentro. Daniel encendió la grabadora y el sonido fue diferente, la música volvió a cobrar su juventud. Las campanas cantaron el Ángelus, Daniel y Efrén salieron al patio, se sentaron uno frente a otro. Efrén sirvió los vasos y brindaron en silencio.

13

Tocó el timbre. La puerta hizo mucho ruido al abrirse. La señorita Abud era una anciana que no podía hablar, solamente lo observaba. Su hermana le dijo que había sufrido una embolia hacía más de seis años. Usted me daba clases de piano. Ella movió los ojos de un lado a otro. Dígame qué es un artista. Entonces movió su mano derecha, desesperada y torpe, le pusieron una pluma y un papel, pero sólo dibujó una línea tan muda como su garganta. Habían pasado casi dos años de que había llegado a Orizaba; Efrén se había quedado a vivir con él, arreglaba la casa, le hacía de comer y a veces dormían juntos. Raymundo descansaba todo el tiempo en su limbo, sólo a veces se le aparecía para recordarle aquellas tardes que pasaron dentro de su auto en el Desierto de los Leones, los vidrios empañados y el concierto que Radio UNAM trasmitía en vivo desde la Sala Nezahualcóyotl, o para recordarle la textura de su piel y el color de sus ojos. Daniel envejecía con más rapidez, también la casa y la ciudad envejecían. Efrén no preguntaba nada, sólo le indicaba los kilos que había perdido esa semana después de que se subía en la vieja báscula del baño.

La mañana del diecisiete de febrero, Efrén quitó los trozos de terciopelo del arpa del piano y Daniel desempolvó los siete libros blancos. Un sonido extraño resonó por todas las habitaciones durante todo el día. Efrén no cocinó ni arregló la casa, se mantuvo inmóvil, de pie, frente al piano. Mucha gente que pasaba por la calle se quedó escuchando. Era el momento. Quizá es esto, murmuró Daniel. Efrén acondicionó la estancia como una pequeña sala de conciertos y la gente entró con gran respeto en aquella casa que pensaba abandonada desde siempre. En silencio tomaban sus asientos y luego escuchaban esa música que no entendían, hasta que poco a poco iban reconociendo esos sonidos como algo muy suyo: como el sonido del agua que corría por las tuberías, pero que no era el sonido del agua, como las puertas que se azotaban con la surada, pero que no eran las puertas ni el grito del viento, como la respiración de los recién nacidos, el lejano transitar de los trenes, los relámpagos que nunca habían existido, las voces de los muertos. Se corrió la voz y Efrén tuvo que hacer unos pequeños boletos para que sólo treinta personas pudieran entrar cada tarde. Daniel y el piano permanecían en la oscuridad, tocaba y luego esperaba a que la gente abandonara la casa para salir a la luz. Efrén sonreía y le preparaba de cenar. Daniel también sonreía, ya pesaba cincuenta y siete kilos y la ropa se le caía aún con los arreglos que su criado le hacía. Su hermano lo visitó y le preguntó por esos recitales. Daniel le dijo que nunca cobraría la entrada, que, si quería venir a escucharlo con su familia, esperara su turno. Su amigo Esteban y otros conocidos, al enterarse, fueron a visitarlo, escucharon sin entender, se emocionaron, pero no lograron hablar con él. Luego se olvidaron de su existencia.

Daniel Rentería murió el siete de abril. Según sus instrucciones, Efrén lo vistió con su mejor ropa y le maquilló la cara, fue cremado y sus cenizas esparcidas en el río que cruza la ciudad. Mucha gente estuvo en el velorio, mucha gente desconocida. Efrén quemó los siete libros blancos en el patio, luego cerró la casa y todo quedó en silencio. Fue a entregar las llaves al hermano de Daniel y desapareció. Por un tiempo, sólo por un breve tiempo, la gente habló de aquella extraña música como algo superior, algo de Dios, pero imposible de mantener en la memoria. ✖

Hiền Trang

VERSIÓN DEL INGLÉS DE DAVID ANUAR

NUNCA ESCRIBO POESÍA

La poesía es como un apéndice
o en vietnamita, *ruột thừa*, «el intestino redundante»,
un órgano sin función alguna,
cuando se inflama sólo causa dolor y desdicha.

Nunca escribo poesía.

La poesía, para mí, es como pastelillos de banana frita,
puedo devorarlos como Cronos devoró a su hijo,
¿pero pueden dejar algo
que no sean espinillas reventando en mi cara y en mi pecho?

Nunca escribo poesía.

La poesía, para mí, es como las palabras invisibles
que Chow Mo-wan susurró en el hueco
de la escena final de esa sobrevalorada y sentimental película
de Wong Kar-wai, él enterró las sílabas recién nacidas
en el antiguo templo de Angkor Wat, y no dejó que nadie,
ni su amante o el monje camboyano, les echara un vistazo.

Hanoi, Vietnam, 1993. Su libro más reciente es la novela *Chopin Biền Mát* [*Chopin desaparece*] (Nhà Xuất Bản Trẻ, 2022). Esta es la primera vez que textos suyos son traducidos y publicados en español a partir de una traducción que ella misma hizo de sus poemas del vietnamita al inglés.

Nunca escribo poesía.

Pero cuando hoy me dijiste que había devorado tu corazón
todo lo que pude pensar fue: «¿qué puedo decir yo?»,
en mi país la gente nunca dice «te amo»,
sólo balbucean: «la luna es tan brillante hoy»,
y aquí estamos, solos en la playa de noche
bajo un cielo lleno de estrellas, pero la luna no estaba
en ninguna parte, un día de luna nueva
¿qué podía decirte yo?

Salvo escribir este poema sin luna para ti.

TÔI KHÔNG BAO GIỜ VIẾT THƠ

Bởi thơ cũng như ruột thừa, / đã là thừa thì cần gì phải có, / cái bộ phận chẳng để làm gì, / ngoài một ngày bất chợt gậy lên cơn viêm sưng tấy. // Tôi không bao giờ viết thơ. / Bởi với tôi thơ chẳng khác gì bánh chuối. / nhưng nó có đem lại gì tốt đẹp cho tôi đâu, / ngoài bệnh nóng trong người? // Tôi không bao giờ viết thơ. / Thơ, với tôi, là những từ ngữ vô hình / Châu Mộ Văn thâm thi vào hố nhỏ / trong đoạn kết buồn của bộ phim sến súa, / Tâm trạng khi yêu. / Châu giấu kín những âm tiết sơ sinh / trong đèn cổ Áo-co, chẳng để ai, / dù tình nhân, dù vị thiên sư câm lặng, / may may thấy cái bóng ngôn từ. // Tôi không bao giờ viết thơ. / Nhưng hôm nay khi anh nói với tôi / rằng trái tim anh đã bị tôi ngấu nghiến, / tôi còn biết nói gì đây, / tiếng nước tôi, người ta không nói: / «Em yêu anh», người ta chỉ nói: / «Trăng hôm nay sáng quá!» / Và đêm nay, trên bãi biển một mình, / trời không trăng dù sao lấp lánh, / một ngày trăng non, / tôi biết nói gì đây? // Tôi chỉ có thể viết cho anh / một bài thơ, không trăng.

FANTASMA PERFUMADO

Mis dedos huelen a ti:
el cardamomo fantasma de tu perfume,
la ruina del almizcle, el vestigio del sándalo,
el espectro de madera de gaiac, el espíritu del ambroxan.
Se posesiona de todo aquello que mis dedos tocan:
las teclas del piano, el bálsamo de labios, un viejo vinilo
de baladas de Chopin interpretadas por Martha Argerich,
un libro de Umberto Eco sobre la historia de la belleza,
una rebanada de pizza hawaiana, una barra de chocolate blanco,
una gota de lluvia, reumas, sudor, lágrimas, flujo vaginal,
un gato calicó, una sombrilla de lunares, el pomo de una puerta,
un control remoto, el manubrio de mi motoneta,
un cepillo de dientes, un tubo de hidrocortisona, mi cabello
y los dedos de mi dios.
Ni si quiera los dedos de mi dios pueden exorcizar tu fantasma.
Incluso los dedos de mi dios han llegado
a oler
como
tú.

VONG HỒN CỦA HƯƠNG THƠM

Những ngón tay tôi có một vong âm đeo đuôi / Vong linh của gỗ đàn hương, xạ hương, / long diên hương, hoắc hương, nhựa bò đề. / Vong đoạt hồn cả những phím đàn mà tôi chạm phải, / cả sáp dưỡng môi, cả chiếc đĩa than những bản ballad / của Chopin mà tôi mua trong một tiệm cầm đồ, / cả cuốn sách của Umberto Eco về cái gì là Đẹp, / cả một miếng pizza dứa, và một thanh socola ngọt, / cả giọt mưa, nước mắt, mồ hôi, nước mũi lòng thông, / cả lông mèo tam thể, cả chiếc ô chằm bi, cả nắm cửa bằng đồng, / cả điều khiển từ xa, cả tay nắm xe ga, / cả bàn chải, thuốc ngoài da, tóc để dài, / cả cả những ngón tay Thượng Đế. / Cả những ngón tay Thượng Đế / cũng không trục xuất nổi khỏi tôi những hồn ma bóng quế. / Cả những ngón tay Thượng Đế / cũng / thom.

UN TIBURÓN-POETA

¿Seguiría escribiendo poemas
si fuera un tiburón,
cuando no pudiera usarlos como trampas
para cazar?
¿El mundo necesitaría un poeta-escualo,
un Homero submarino y sin huesos,
contando una épica de hace 450 millones de años
de un héroe natatorio largamente perecido?
¿Serían necesarias las palabras
en la oscuridad insondable
a cientos de metros bajo el mar,
donde los lectores serían únicamente pulpos y camarones?
¿Significaría algo para alguien
que existiera un tiburón amante del ritmo,
sintiendo no sólo a sus víctimas,
sino también un poema para siempre inédito?
Un escritor anónimo
escribiendo por la escritura misma,
sin regalías, sin reconocimiento, sin premios ni galardones,
¿seguiría entonces escribiendo el tiburón?
No lo sé.
Pero si yo fuera un tiburón,
seguiría escribiendo. ✦

THI-SÍ-CÁ-MẬP

Tôi còn viết thơ không, / nếu tôi là một con cá mập, / không thể lấy thơ làm mồi nhử, /
săn mồi? / Thế giới có cần một nhà thơ cá mập hay không, / có cần một Homer không
xương dưới nước, / thuật lại sử thi của 450 triệu năm trước / về một Odysseus bơi tung
tăng đã tuyệt diệt từ lâu? / Có cần phải có ngôn từ không / khi sống dưới vực nước sâu
/ hàng trăm dặm ngoài khơi xa hoắm, / và độc giả chỉ là lũ tôm cá bạch tuộc mù? / Có
ý nghĩa gì với bất cứ ai không, / nếu trên đời có một con cá mập thích làm thơ, / dùng
giác quan không để ngửi máu, / mà ngửi tứ thơ bập bênh dưới sóng, / những tứ thơ
không bao giờ được đọc? / Một nhà thơ vô danh, / viết chỉ để viết, / không tiền, không
hội nhà văn, không Nobel, không gì cả, / con cá mập ấy có tiếp tục viết không? / Tôi
không biết. / Nhưng nếu tôi là con cá mập, / tôi vẫn sẽ viết thơ.

Pero una de esas lluvias es imaginada por la otra

Sobre la posible fórmula del *pathos* en la música

Luis Jorge Aguilera

Para Azucena

Hace un par de días hojeando las páginas de un libro sobre el pintor británico y amante de California David Hockney, di con su grabado «Rain», parte de la serie *The Weather Series. Weather*, «clima», palabra que en el año 1973 en el que está firmada la serie parece tan inofensiva, incluso pacífica. Hoy no. Invocada en cualquier conversación suena pesada, poco amable y da motivos de angustia, como si con su sola articulación se estuviesen buscando culpables.

De «Rain» me guían primero las líneas blancas que caen rectamente de la derecha a la izquierda y se resuelven en minúsculas «m» en la parte inferior. Detrás de ellas y como entrelazadas hay otras líneas que no obedecen el desplazamiento perpendicular de las que se perciben más nítidamente delineadas. Solapadas sobre las otras, las primeras consiguen un efecto de intensificación; el grabado hace duradero el instante en el que la lluvia ha arreciado en chorros constantes. Estas gotas profusas caen sobre un fondo azul dinamizado por círculos concéntricos de otro azul más profundo. Parece que llueve sobre un cuerpo de agua, ¿sobre un charco? Mejor, si se trata de Hockney, sobre una alberca.

Guadalajara, Jalisco, 1989. Su libro más reciente es *Por eso me amabas... del amor humano y el amor místico* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020).

Nueve años antes de su serie sobre el clima, David Hockney llegó de la oscura y lluviosa Inglaterra a su bautizo solar en la California de los sesenta. Se trata de la California en la que venía ardiendo el eco del aullido que Allen Ginsberg profiriera extático en la Six Gallery de San Francisco en 1955. En 1966 Hockney pinta «Sunbather», baño de sol. Desplaza ahí el protagonismo del cuerpo desnudo de un hombre bajo el sol hacia una alberca aún en movimiento. Quizá el hombre recién sale de ella, la deja aún agitada y comienza a arrullarse por las benignas ondas dejadas en la superficie del agua. Ondas de luz que son como las ondas de sonido encendido de la voz de Allen Ginsberg, todavía vibrantes en algún lugar del cosmos. Estoy contigo en Rockland.

Numerosos artículos repiten que David Hockney nació con sinestesia. Enfrentado a esta cuestión, Hockney responde en una entrevista de 2014 «no estoy seguro sobre la sinestesia. Alguien dijo que yo era un sinestésico por los colores que usé en algunos diseños de escenarios que hice para la ópera años atrás. Pero no creo serlo. Sin embargo, puede que estuviese escuchando a Beethoven algunas veces cuando hacía un paisaje. Recuerdo ir conduciendo el auto por Woldgate escuchando la versión en piano de Glenn Gould de Franz Liszt que a su vez era una versión de la quinta sinfonía de Beethoven». Puedo comprender el entusiasmo de quienes quieren atribuir al pintor cualidades sinestésicas. El color vibra con tal vida en su obra que si él no escucha la música en su paleta sí consigue dinamizar en la recepción el discurso de la transposición sensorial.

Con «Rain», Hockney celebra una lluvia distinta a las lluvias de su infancia, suerte de reconciliación con el pasado y el escogido eterno presente azul de las albercas. La visión de la lluvia en la alberca de Hockney está situada en un rectángulo que incluso interrumpe la posibilidad de ver por completo las ondas concéntricas creadas por las gruesas gotas. Está vista de cerca. La intensificación de la tormenta se desborda sorprendentemente en la sobreabundancia del agua. Las ondas se derraman fuera del espacio que delimita la visión de la alberca. Llueve fuera del espacio liminal. Acudimos entonces a la tormenta de una lluvia otra, una lluvia imaginada por la otra.

Bajo la etiqueta del género crossover clásica el compositor alemán Nils Frahm lanza en 2021 el álbum *Old Friends New Friends*. En él compila 23 trabajos de solo para piano grabados entre 2009 y 2021. El conjunto es resultado de una revisión de lo creado durante doce años y ofrece tanto para

él como para su audiencia «una anatomía de todas mis formas de pensar musicalmente y tocar». Frahm experimenta una sensación de libertad nueva con este álbum: «había olvidado que algunas piezas tienen diez años; algunas, dos y las toqué en diferentes pianos. Recordé en cambio que como fan me encantan los álbumes así. Con muchos de mis discos hay un punto en el que sientes "esta es la obra central", pero aquí no estaba realmente preocupado por eso. Todavía logra sentirse como mi universo. Estoy orgulloso de que todos estos trabajos, que no había sabido cómo unir antes, ahora funcionen juntos. Es como si hubiera lanzado flores indiscriminadamente en un jarrón y después me hubiera dado cuenta de que se ven perfectamente bien» (la traducción es mía).

La primera pieza de *Old Friends New Friends*, «4:33» como lo dice en el paréntesis que sigue a la célebre marca de tiempo es un tributo a John Cage. Pista elocuente sobre el linaje de compositores de Frahm. Llegados a la cuarta pieza en *Old Friends New Friends*, «Rain Take», encontramos una composición de minimalismo musical que ofrece ruidos de lluvia con acompañamientos de piano basados en arpegios. La grabación de sonidos de lluvia abre el tema de la tormenta sobre el que se impondrán en su juego y profundidad los arpegios. En el primer momento en el que el piano disminuye y parece ceder en su silencio a la grabación de lluvia se produce una intensificación en notas más altas. Se trata literalmente de la tormenta de piano que precede la calma. En «Rain Take» de Nils Frahm, la lluvia de la grabación también se desborda y necesita al piano para ser una lluvia otra, una lluvia imaginada por la otra.

El científico de las imágenes Aby Warburg se recluyó por voluntad propia en un hospital psiquiátrico entre 1921 y 1924. Su médico, Ludwig Binswagner, y él, dejan testimonio de esta experiencia en un volumen con un título tan bello como elocuente: *La curación infinita*. El gran proyecto de Warburg es el *Atlas Mnemósine*. Un atlas total de la memoria cultural (engramática) de Occidente. Con el atlas comienza la ruta de la nueva historia/ciencia del arte: el reconocimiento de las fórmulas del *pathos* en el Renacimiento Italiano que le llevan a observar la supervivencia de las imágenes primitivas. Después de décadas de silencio, Warburg resurge con fuerza a finales del siglo XX. Lo recuperan para nosotros Georges Didi-Huberman, Victoria Cirlot, Linda Báez. Frente a los asombrosos descubrimientos del alcance del método warburguiano, por ejemplo de la abstracción y el informalismo en las visiones escritas de una mística del siglo XIV, me alcanza la pregunta: ¿Son concebibles fórmulas del *pathos*

en la música? Ya la idea de una fórmula del *pathos* es problemática: la estabilidad de la fórmula conoce el dinamismo de la patética.

A la dificultad interpuesta por esta pregunta del orden del método y sus objetos entre los géneros de arte sale otra dificultad al encuentro. ¿Hay tal cosa como una fórmula del *pathos* de la lluvia? Estoy casi seguro de que la respuesta ortodoxa es no. Pero Aby Warburg no es una voz de respuestas ortodoxas. ¿Qué hacer entonces con «Rain» de David Hockney, «Rain Take» de Nils Frahm? Y el poema de A.E. Quintero que dice:

La lluvia
y la charca que la refleja
son dos lluvias diferentes.

Una arremeda a la otra, la imita,
pero no sé cuál.

Las dos parecen arreciar al mismo tiempo.
Las dos parecieran empapar a la otra.
Combatirla con sus muchos ejércitos diminutos.

Pero una de estas lluvias
es imaginada por la otra.

Pero no sé cuál.

En el grabado, la pieza musical y el poema hay dos lluvias. Una de ellas se intensifica, arrecia y con ello se desborda en otra, es imaginada por la otra. ¿No es esta intensificación de la lluvia una fórmula primitiva que apela directamente a un contenido emocional reconocible? *

La gran salida

Abril Posas

*Baby, baby, ain't it true
I'm immortal when I'm with you*
PJ Harvey

A Mariadaniela le amanecían los lunes mientras iba en el camión hacia el jale. Para ella, la salida del sol era un espectáculo mediocre porque a esa hora comenzaba a asentarse la nata del smog a las afueras de la ciudad, no importaba si era verano o invierno, y no había señal alguna de nubes mágicas, con formas divertidas o poéticas, ni colores imposibles en el cielo, sólo el beige uniforme que no permitiría discernir entre la neblina o la mugre que respiramos sin darnos cuenta. Nada más había un ligero cambio entre el beige más claro, tocado por la luz de la mañana, y el beige más oscuro, allá donde todavía seguía siendo de noche.

Los lunes debía salir más temprano de su casa para ir a lo que llamaban Tianguis de lo Ajeno —el nombre no era oficial, aunque sí aceptado por todos los que vivían en la ciudad—, un mercado improvisado en el centro donde se venden los botines de los atracos del fin de semana para quienes buscan artículos de segunda mano más baratos que en las tiendas donde sí pagan impuestos: celulares, computadoras, radiocomunicadores, lámparas, bolsas de marca y de imitación, lentes de diseñador, ropa, taladros. Una vez llevaron un auto robado, pero el gremio de las partes robadas de la 5 de Febrero se puso bravo, porque el acuerdo era que no se metieran con la chamba de ellos, que ya contaban con reputación por

Guadalajara, Jalisco, 1982. Su libro más reciente es *Esto no es una canción de amor* (Paraíso Perdido, 2020).

ser especialistas en conseguir refacciones de automóviles para quienes se preocupan más por reparar el coche que por la integridad de las piezas.

Mariadaniela se encargaba de encontrar los electrónicos que pudieran venderse más rápido en la esquina de Alcalde y La Paz, ahí cerca del emepé, para que su bandita pudiera llegar al fin de semana y empezar el ciclo de nuevo. A veces encontraban trabajitos en alguna mudanza, en la obra de un edificio que le urgía terminar porque no contaba con el permiso adecuado para construir, repartiendo lonches de la tiendita o apartando lugares en las zonas más bulliciosas para los conductores que nada más necesitaban cinco minutos —dos horas— en el banco. Eso no alcanzaba para nada. Tampoco es que ganaran la millonada con los celulares robados, que muchas veces tenían la pantalla estrellada después de la lucha entre las manos de la persona que pagó diez veces por lo que Mariadaniela obtendría en la esquina de siempre. Pero así es esto, gruñía cada semana.

El acta de nacimiento que alguna vez llevó a la secundaria cuando la inscribieron dice que Mariadaniela tiene veintidós años, pero el cuerpo dice otra cosa. Una vez fue a una de esas oficinas donde trabajan universitarios recién graduados que se pasan el día acomodando letras y fotos en carteles para vender uno de esos teléfonos que nunca podrá comprar. Estaban remodelando el primer piso del edificio y le pagaron por recoger el escombros que salió de quitar las losetas del suelo para verter puro concreto. Es que son minimalistas, explicó el arquitecto de obra. Ah, órale, asentó la chica tratando de calcular qué tan minimalistas serían los precios de los tenis, los lentes y las bolsas de la gente que pasaba el día entero frente a las computadoras. ¿Cuántos años tienes, le preguntó uno de los jefes que la vio en la cocina tirando el empaque del Lonchibón que acababa de comer. Veintidós, le dijo con la boca todavía llena. Una diseñadora, que pasó por ahí y escuchó la interacción, se detuvo un instante para darle un buen vistazo. Seguro las dos pensaron lo mismo, pero desde puntos contrarios: Mariadaniela se veía más ruca; la diseñadora debía ser unos ocho años más vieja que ella, y sin el acta de nacimiento de por medio, nadie iba a creerle que la treintona era otra. Lástima que el documento estaba ya perdido en la burocracia de la escuela a la que nunca volvió, ni cómo argumentar ante el cabello fino y alborotado, lleno de cal en ese momento. Se confundía con canas. O las patas de gallo y las marcas junto a su boca, de tanto sol y nada de tratamientos faciales de media hora todas las mañanas y antes de dormir. Flaca, pero sin curvas; manos un poco callosas, aunque se pintaba las uñas de muchos colores. De todas

formas el esmalte le duraba poquito, porque se mordía las uñas cuando hacía cuentas en la mente para calcular el costo adecuado de sus ventas o eso de juntar escombros le arruinaba el manicure casero. Las manos de la diseñadora eran perfectas, desde el color verde pastel de las uñas, hasta la evidente suavidad del dorso: los raspones no habían ocurrido ahí jamás.

Algo pasó entonces, porque después de ese día le costó más esfuerzo hacer lo que siempre hacía.

Tal vez no era que su cuerpo le doliera, sino que ya no era tan sencillo fingir que no le importaba vivir más allá de las afueras, o tener que tomar siempre tres camiones para ir a donde había chamba, agua potable o alumbrado público. A los quince se había prometido que el descanso de la escuela sería mientras ahorra para rentarse un departamento en el centro y empezar de nuevo. Siete años después, seguía en la casa que había sido de sus padres, con un servicio de agua municipal intermitente, lámparas de halógeno y tres candados para sentirse segura. Hace no tanto un poco de piedra le hubiera ayudado a que no le importara nada, mientras su mente no recordara. Sin embargo, eso de despertar en quién sabe dónde con quién sabe quién dejó de ser su actividad favorita y se decidió por la abrumadora sobriedad, solamente para no aparecer un día en los periódicos por las razones de siempre.

Necesitaba otra gran salida, pues.

Uno de esos lunes del Tianguis de lo Ajeno, agarró varios teléfonos, pero sólo uno de ellos venía con todo y cargador. Me lo apañé en un bar culero de por allá, le contó el tendero de esa mercancía. Mariadaniela lo vio como oportunidad, porque no estaba visiblemente dañado, podía recargarlo si le salían chambitas en la semana y, quién quita, hasta podía aprender a hacer esas tranzas para robar datos de tarjeta de crédito y se acababan los problemas. Así que se lo quedó. Es mi comisión, le explicó a la bandita en cuanto entregó todos menos ese para la vendimia. Los demás sabían que se lo merecía, porque era la única que se levantaba muy temprano para apañar lo mejor y jamás la acompañaban ni le hacían paro. No hubo discusiones. De inmediato fue a una de las plazas de la tecnología más cercana y le pidió a uno de sus compas que le desbloqueara el aparato y lo reseteara. Ya le urgía tomar fotos, videos, ver series y películas. Escuchar música. Claro. Cuando era más pequeña, tenía un walkman que alimentaba con cassettes pirata, pero lo perdió en uno de los viajes de la ciudad a su casa y el plan de comprar otro estaba al final de sus planes. Era de esas cosas que uno aplaza porque siente que no es tan urgente como

todo lo demás, a pesar de que algo en el fondo del estómago se retuerce antes de caer vencida por el sueño. Algo se me olvida, pero no sabes qué. Era eso.

¿Quieres que le borre todo?, le preguntó el compita, sacándola de su gran epifanía. Iba a decirle que no le interesaban las fotos porno de su antiguo dueño, sin embargo no alcanzó porque de inmediato empezó a reproducir un video que tenía en su carrusel. Quien lo grabó estaba sentado en la barra de ese bar culero del que le habló el tendero que se lo vendió. No podía haber más de veinte personas en todo el lugar; la luz era negra: los dientes eran morados, las manchas brillaban como pintura blanca, no se distinguía con claridad el espacio. Pero ahí estaba un escenario diminuto, con un solo foco cenital amarillo, rompiendo la atmósfera de la luz negra. Al centro, el poste de un micrófono, un pequeño amplificador, una guitarra negra eléctrica y un pedal yacían quietos. Mariadaniela se dio cuenta de que no se escuchaba nada; le subió el volumen al video: no había música en el bar en ese momento, y apenas llegaban los ruidos de los pocos comensales que bebían y también esperaban que algo sucediera al frente.

De pronto se escucharon los pasos determinados de un par de botas que llegaban de la parte trasera del escenario. Una mujer, vestida con jeans gastados, botas negras de tacón y una playera blanca casi transparente tomó la guitarra y se la colgó en dos movimientos. Es una Les Paul, dijo el compita de la plaza de la tecnología. A Mariadaniela no le interesaba eso. La guitarrista tenía el rostro un poco empedrado, y la luz cenital empeoraba la textura de su piel. Aun así, a Mariadaniela le llamaron la atención los ojos café penetrantes, enmarcados con un delineador negro que dibujaba un cat-eye impecable y los labios rojos. Encendió el amplificador con una mano. Pensé que era Marshall, dijo decepcionado el compita, y acomodó el pedal de la guitarra con un rápido movimiento del pie. Sonaron los primeros acordes y acercó sus labios al micrófono.

LOOK OUT AHEAD, SEE DANGER COME.

¿Qué es esto?, Mariadaniela abrió mucho los ojos.

I WANT A PISTOL, I WANT A GUN.

La mujer estaba clavada en el suelo del escenario, y quien la grabó en el celular debía tener ya varias copas encima, porque le costaba enfocar o mantener la imagen fija. La gente del bar empezó a ponerle atención a la música desde el principio, pero un ruido la obligó a girar sus cabezas hacia el origen. Era una silla que se recorría con dificultad.

I'M SCARED BABY, I WANT TO RUN.

El celular se dirigió hacia ahí, también. Un poco más hacia el muro frente a la barra, donde estaba solamente una mesa. La figura de una persona lenta de tan agotada se puso de pie y caminó despacio hacia el escenario. Era una señora de cabello largo, gris, casi temblorosa, enfundada en un vestido cuadrado, sin forma, sin mangas. Los mechones de pelo le cubrían el rostro y ocultaban el cuello; los brazos se balanceaban de un lado a otro, cubiertos de manchas y cicatrices, al mismo ritmo de sus pies, que arrastraba en un par de zapatos anchos y brillantes, como los que el monstruo de Frankenstein debió haber usado. Hasta que llegó a unos pasos del escenario, frente a la guitarrista.

THIS WORLD'S CRAZY, GIVE ME THE GUN.

Y Mariadaniela vio una transformación en cuanto comenzó lo que dedujo era el coro. BABY, BABY, AIN'T IT TRUE, I'M IMMORTAL WHEN I'M WITH YOU. La vieja alzó los brazos con la ligereza de cualquier adolescente, se puso a girar y brincar en ese espacio como una luna que está por abandonar la órbita del planeta al que pertenece. La guitarrista se alimentaba de su entusiasmo: tocaba más fuerte, marcando el ritmo con el tacón de su pierna derecha con furia. Mariadaniela y su compita buscaron en las reacciones de los demás algo de sorpresa, consternación, ¿miedo? Sin embargo se sentía como si ya estuvieran acostumbrados a ese ritual, y quizá era la razón por la que alguien estaba grabándolo en su celular, porque era la atracción de la noche: una vieja que cobraba vida con la canción de esa mujer solitaria. Al acabarse la canción, también sucedía con la danza. Nadie se despedía, no aplausos, y a pesar de que el escenario se vaciaba rápidamente, la vieja apenas avanzaba hacia la mesa oscura de donde había salido.

¿Quién canta esa canción?, preguntó Mariadaniela en voz alta. El compita acercó su teléfono, que ya tenía la aplicación de Shazam activa, para que le diera el nombre al reproducir de nuevo el video. PJ Harvey, le respondió.

El siguiente lunes que regresó con el de los celulares, le pidió la dirección del bar culero del video. Creo que encontré la fuente de la juventud, le dijo cuando le anotó el nombre del lugar. Y eso debió pasar, porque ya ni él, el compita de la plaza de la tecnología ni la bandita la vieron otra vez. Con suerte aparecerá en el video de otro celular robado. ✖

Luis Fernando Rangel

JOHNNY CASH CANTA CUATRO CANCIONES EN LA PRISIÓN DE FOLSOM

1

Pensar en el horizonte como destino
me parece hermoso.

Cuando llegue diré que estoy en casa.

Mis muertos me recibirán alegres
y mis vivos clavarán la mirada
en el atardecer, buscándome.

Ahora disfruto el camino
y contemplarlo basta.

Únicamente me pregunto
por el día de la ceguera.

No sé si me acabaré el sol
de tanto mirarlo.

2

El día en que la fiebre
me mantenga atado a la cama
sabré que es hora de despedirme.

Veré el amanecer y el sol
se me escurrirá por los ojos.

Chihuahua, 1995. Su libro más reciente es *La mano de Dios* (Universidad Autónoma de Chihuahua, 2024).

Trataré de levantarme y lo primero que haré
será preguntar quiénes siguen vivos,
quiénes duermen bajo la tierra
y luego me echaré a llorar.

Mis lágrimas serán de oro,
de trigo, de luz, de cansancio.

Ojalá me sepulten con los ojos inundados
y se olviden de colocar un puño de monedas sobre mi rostro.

Eso sí, lloren lágrimas doradas por el sol.
Para el perdón no bastaría con mi propio llanto.

3

Escuché una voz en medio del desierto:
yo soy el hombre que viene,

yo soy
el eco,

el espejo que de cielo y arena
dibuja dos mares:

yo soy

la voz que clama por los justos, los desterrados,
los arrepentidos, los pecadores y los peregrinos
que se encuentran en el camino,
a medio camino.

4

Me vestí con una camisa oscura
y unos pantalones negros
para el funeral de mi padre.

Ahora visto siempre igual:
siempre es demasiado tarde.

Me queda solamente una larga noche,
una canción oscura
y la promesa del amanecer.

I went to the crossroad, fell down on my knees.

Robert Johnson

Una noche mi abuelo vio al diablo
y aprendió a tocar blues.

Vivía en el llano
y cada vez que tenía ganas de llorar
tocaba los acordes más tristes.

Mi abuelo murió hace muchos años,
cuando yo todavía no conocía la muerte
ni sabía qué era el blues.

Por eso lloré dos veces:
vi su cuerpo tendido sobre la tierra
y no sabía tocar la guitarra. ✦

Escoge una canción

Jorge Contreras

—¿Te imaginas con qué canción te hicieron tus papás?

—No quiero tener esa imagen en la cabeza.

—¿No lo habías pensado?

—¿En mis papás cogiendo?

—Ajá, cogiendo y escuchando música, el día en que te concibieron.

—Creo que a mí me trajo la cigüeña.

—Aburrido. Tus papás cogieron y a raíz de ese bello y primitivo acto de apareamiento llegaste al mundo.

—Se divorciaron un mes antes de que naciera. Quizás soy el resultado de la única vez que trataron de aparearse.

—¿Y te imaginas con qué canción fue?

—¿Para qué chingados quieres saber eso?

—No sé, me da mucha curiosidad.

Nahuel extiende la sábana sobre sus cuerpos. Echa un vistazo a la habitación de Julián: sus pantalones de mezclilla están doblados sobre la cómoda, sus sandalias bajo la cama, la luz del sol no les da en la cara y las motas de polvo caen apaciguadas en el librero. *Fear of flying*, Erica Jong. *Dear God, It's me*, Margaret, Judy Blum. *El país bajo mi piel*, Gioconda Belli. Nahuel trata de recordar en dónde ha visto esos libros. Todo está en su lugar, incluso su brazo velludo sobre la columna vertebral de Julián.

Guadalajara, Jalisco, 1993. Su publicación más reciente es *El cuerpo helado de Eusebio* (Luvina 112, 2023).

—¿Y si pudieras escoger la canción con la que te hicieron?

—Estás loco.

—Anda, dime.

—¿A ti con cuál canción te hicieron?

—Yo elegí la canción con la que creo que me hicieron.

—¿Cuál?

—«Venus as a Boy», de Björk.

—¿Björk es la loca de Islandia?

—Seguro que hay más de una loca en Islandia.

—¿Y por qué esa canción? Tus papás ni hablan inglés, ¿o sí?

—Y francés. La escogí porque me gusta pensar que me hicieron con la intención de coger y no con la intención de concebir a la hermosa criatura a la que le estás acariciando las nalgas.

—O sea que fuiste un accidente.

—¿Me consideras un accidente?

La mano de Nahuel sube y baja, de la espalda a sus nalgas y el camino de regreso. Julián descansa sobre su pecho. Ambos nadan en un estanque temporal.

—La escogí por la parte en que dice «His wicked sense of humor, suggest exciting sex». Me gusta la idea de que previo al sexo, los dos se divertían y platicaban. Ya me vas conociendo, a mí también me gusta mucho coger y platicar. Siempre quiero hacer las dos cosas.

—¿Al mismo tiempo?

—Coger también es una forma de platicar.

Por el color del cielo, deben ser las siete. Es viernes. Mañana Nahuel no tiene que levantarse temprano para ir a la constructora. Julián terminó sus clases de la maestría desde las tres de la tarde. En secreto, ninguno de los dos hizo planes porque tenían el mismo: pasar la primera tarde del verano juntos.

—Aunque quizás fue «Dramamine», de Modest Mouse.

—Esa no es una canción erótica.

—La letra no, pero la melodía sí.

—Sólo recuerdo un bajo muy triste.

—Creo que fue en un viaje que hicieron a Torreón, a la boda de mi tía Güera. Se fueron manejando desde aquí. Mi mamá dice que nunca se había mareado tanto en un viaje. Que se tomó dos pastillas de dramamine y que antes de llegar a Aguascalientes ya había vaciado todo el estómago.

—Yo creo que en ese viaje ya te venías multiplicando dentro ella.

—Cuenta que llegó a Hermosillo envuelta en bochornos. Tan pronto les dieron las llaves de su habitación en el hotel, se quitó la ropa y se acostó bajo el ventilador. Mi papá la vio tendida y llena de sudor, y supo lo que tenía que hacer: aparearse como si fueran en el arca de Noe y su labor fuera perpetuar la especie.

—¿Por qué estamos hablando de tus papás apareándose?

—Porque no me has querido responder qué canción crees que tus papás estaban escuchando la vez que te coronaste como espermatozoide ganador.

—¿En serio quieres hablar de eso?

—Sí, ¿qué tiene?

—No lo sé, son mis padres.

—Espero que hayan tenido mucho sexo.

—Espero que tú y yo también.

Doña Flor y sus dos maridos, Jorge Amado. *Sexo en el cautiverio*, Esther Pereel. *Un lugar sin límites*, José Donoso.

Se conocieron hace cuatro meses, en Grindr. La mitad de esos meses metidos en la cama y la otra preparando comida vegana porque Julián es «vergano», dice él. En su departamento, porque Nahuel aún vive con sus compañeros de la universidad y siempre hay alguien en su casa. Ninguno de los dos sabe cómo hacer la propuesta para mudarse juntos, porque hasta ahora sólo es sexo.

—Me gusta pensar que cuando me hicieron, realmente hicieron el amor.

—Ya no quiero hablar de eso, flaco.

—Que no se aguantaban las ganas de tocarse, de quitarse la ropa. Que mi papá manejaba por la carretera de La Paz y llegaban al puerto. Que se subían a una lancha y que de ahí se iban a la Isla del Espíritu Santo. Que saltaban desnudos al agua y que mi mamá fecundaba el océano, mientras mi papá le espantaba los peces a patadas.

—Y, ¿qué más?

Nahuel desliza su mano con la fuerza fronteriza entre la caricia y la presión sobre las vértebras de Julián, que se van alineando al paso de sus dedos.

—Nadan hasta la costa y ruedan sus cuerpos sobre la arena.

—Eso no suena cómodo.

—Que no se aguantan el hambre mutua. Que se aparean y se arrepienten de nada, y se preocupan de menos que nada. Lanzan aullidos y alaridos

que espantan a los animales que habitan la isla, y las ballenas en el horizonte les responden en cetáceo, su lenguaje de gemidos monosílabos.

—¿Y qué canción escuchan en la isla?

—En la Isla no se puede escuchar música. De regreso, en la lancha, escuchan esa que dice: «Love is to share, mine is for you». «La Ritournelle», de Sébastien Tellier.

—¿Te gusta Tellier?

—Me encanta, fui a su concierto.

—¡Me estás jodiendo! Yo también estuve allí. ¿En el que tocó cuatro canciones y se fue?

—¡No mames! ¿Entonces ya habíamos estado alguna vez en el mismo lugar?

—Sí, en la sala Bismarck. Con mucha más gente.

—Qué bueno que hoy sólo somos tú y yo.

Julián enreda sus brazos en el cuerpo de Nahuel y se acuesta sobre su pecho. Con los dedos roza su cadena de oro, y no puede evitar pensar en Rosalía. «Y del oro que te cuelga, por aferrarse a tu cuello».

El pergamino de la seducción, Gioconda Belli. *Silver Pirouettes*, Gyorgy Faludy.

—¿En dónde dejaste mis calzones?

—Que el más loco de tu casa te busque los calzones.

—Anda, que no los encuentro.

—Los metí a la lavadora.

—Ni el más loco de mi casa me lava los calzones. Préstame unos.

—¿Para?

—¡Necesito ir al baño!

—Nunca te vas a curar del pudor.

Nahuel se lava la cara frente al baño del espejo. Observa su reflejo y encuentra las ojeras de los días desfasados, revueltos en una cama que no es suya, perdido en la geografía que es la piel de Julián. Una geografía suave, semiárida, ausente de plantas, de valles tenues que entre los omóplatos forma un gran cañón, donde nace un venero clarísimo en el que corre el agua despacio y donde nada un pez azul que ya tiene nombre. Se mira otra vez en el espejo, se siente ridículo en los shorts de Julián. «¿Por qué?», se pregunta. «¿Por qué puedo ver ríos en su columna vertebral y aún me da pena que me vea desnudo?». Se quita el short y sale del baño.

—Ya que insistes, voy a tratar de imaginar que mis papás hicieron el amor cuando me concibieron.

—Escupe, Lupe.

—¿Te dije que mis papás son músicos?

—Tu mamá es violinista; ¿tu papá?

—Violinista y pianista.

—Los dos de cuerdas. ¿Les gusta el shibari?

—Detente ahí.

—Me callo, sigue.

—El problema, flaco, es que no conozco una sola canción de música clásica que me ponga.

—¿Y Gato Barbieri? «¿El último tango en París» no te parece erótica?

—¿Has visto esa película?

—Sí, tengo un crush con Marlon Brando.

—¿Sí sabes que Marlon está cancelado?

—Y muerto, lo que me hace un fetichista de cancelados y necrófilo.

—¿Viste *Los soñadores*?

—Me encanta. Viendo esa película me di cuenta de que me gustaban los hombres.

—Cuando la vi me di cuenta de que me gustan también las mujeres.

—¿Con Eva Green? Entendible.

—No, como Anna Chancellor.

No desaprovechan el momento. Se funden en la sartén que es la cama de Julián y en la que ya hay cabello y perfume de los dos. Se habitan, unen sus núcleos a una proximidad que levantaría las alarmas de John F. Kennedy en la Guerra Fría.

—Vamos a decir que tus papás te hicieron escuchando «Claude Lorrain avoids the Cinder Block Motel».

—No tengo idea de quién toca esa canción.

—¡Pues deberías! Claude Lorrain, qué chulada. Mira, yo no sé nada de pintura ni de música clásica. Dime ridículo, pero me encantan tus ojos. Pienso que tú me ves como el sol me ve. En las pinturas de Claude, el sol es el personaje principal, siempre hay sol en sus pinturas.

—No sé cómo puedes ser tan vulgar e inteligente al mismo tiempo.

—Esas dos cualidades no están peleadas.

El sol también ilumina sus cuerpos: la luz que se mete entre las persianas dibuja el tapiz de una cebra sobre las piernas desnudas de Julián, broncea su torso cuando sale a tender la ropa. Por la tarde se difumina en tonalidades rosadas que recuerdan a la textura del algodón.

—No es pudor o vergüenza. Simplemente de esos tiempos no se habla.

—¿De los tiempos de hacer el amor?

—De los tiempos de la dictadura. Es un periodo raro. Como si sintieran vergüenza de haberse ido y de no quedarse a pelear o morir con sus vecinos. Hay veces que creo que la culpa fue el único vínculo que los mantenía unidos.

—¿Tú crees?

—Sí, de verdad. Creo que la vez que me hicieron fue la única vez que cogieron. Mi mamá regresó a Montevideo a los siete meses de embarazo.

—«Periódico de ayer».

—¿Perdón?

—Que tu canción de sexo debe ser «Periódico de ayer». Bueno, la de tu mamá.

—Sí, probablemente.

—¿Ella se volvió a casar?

—Dos veces más. Dice que el matrimonio no puede ser un error y por eso sigue intentándolo. ¡Ya!

—¿Qué?

—Tus libros. Desde la primera vez que entré a tu cuarto el nombre de Erica Jong me rebota en el cerebro y no recordaba en dónde los había visto antes. *Fear of Flying*, sí. Mi mamá también lo tenía.

—¿Lo has leído?

—Nunca.

—Llévatelo. Se trata de una mujer que cambia su coche gringo por uno inglés en un congreso de psicoanalistas.

—Por coche, ¿te refieres a su marido?

—Sus maridos.

—No veo un escenario lógico en el que alguien sensato cambiaría la manufactura estadounidense por la inglesa.

—De manufactura no entiendo ni vergas. Sólo sé que podría cambiar a Marlon Brando por Hugh Grant sin tanto problema. O por Jude Law.

—Tú no tienes arreglo.

Julián no tiene ganas de arreglarse ni idea de que está descompuesto. Ya no sabe si es de día o es de noche. Platican, toman agua, se azotan uno contra el otro: dos olas violentas arrojando espuma salada. Hay preguntas que flotan en el aire y que ninguno de los dos se atreve a hacer. ¿Es necesario? Se vuelven a comer, ahora más despacio. Se aproximan uno al otro como dos eucaliptos altísimos que extienden sus ramas y apenas rozan sus hojas. Se besan, se acarician, crean un nuevo Big Bang, un universo que no deja de

expandirse, en el que el creador aún no asigna un nombre a los planetas ni a los seres que lo habitan. ¿Qué somos? ¿Qué es esto?

—Yo conozco una canción de música clásica que puede ser erótica. «Yumeji's Theme».

—¿La película de la china que compra fideos? Eso es lo que pasa, ¿no? Se escucha esa canción cada que compra fideos.

—Pero no es sólo eso. Comprar fideos es una excusa para sentirse menos sola.

Nahuel asiente y tararea la melodía entre recuerdos de una mujer enfundada en vestidos elegantes yendo a comprar vapor, la nuca de un hombre que flota en el humo de cigarrillos. Piensa en todas las veces que va solo a la fonda que queda cerca de su casa, en las veces que ha ido solo al cine.

—Creo que sólo Wong Kar-wai puede hacer que una persona comprando fideos se vea sexi.

—Fetiches hay para todos. Pudieron ser patas, como Tarantino.

—Qué tonto eres.

—Es joda. Es que sí me gusta esa canción, pero no entiendo por qué crees que es erótica. Ni siquiera hace referencia a algo sexual.

—¿Es necesario que haya referencias a algo sexual para que se vuelva erótico?

—Tienes razón, no es necesario. Como cuando pasas por mí y me escribes para avisarme que me estás esperando afuera de la escuela. No hay una sola mención de la palabra *pene*. PEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEENE. Y, sin embargo, con ese solo mensaje, ya te siento dentro de mí. Desde el laboratorio, me imagino que tienes una mano en el volante, que me buscas con los ojos entre todos los estudiantes que salen de la escuela.

—¿Conoces a St. Vincent?

—Claro, la mamacita que cantó con Dua Lipa en un vestido Chanel con clips.

—Error, era Versace. Al punto. St. Vincent sacó un disco, *Masseduction*. ¿Lo has escuchado?

—¿No se llamaba *Masseduction*?

—*Masseduction* es la versión piano. Esa misma canción tiene un verso que dice: «I can't turn off what turns me on».

—Me gusta, suena juguetón.

—Exacto. Y deja la pregunta abierta. No te dice qué es lo que la pone cachonda, sólo dice que no puede apagar eso que la prende.

—Y a ti, Nahuel, ¿qué te prende?

—Tú me prendes.

Julián se acomoda contra el cuerpo de Nahuel y empuja con su pelvis. El cuerpo de uno se amolda con facilidad en el cuerpo del otro. Encajan alfareo y barro en la simbiosis propia del erotismo.

—¿Qué te prende de mí?

Nahuel besa a Julián. Primero juega sólo con sus labios, los siente contra los suyos. En las manos de Nahuel, Julián se deja moldear. Siente su barba en la cara, después el cuello, el pecho, sus costillas. Le gusta sentir que sus manos suaves biselan su cuerpo y que su barba le raspa la cara.

—Tu contraste me prende.

Busca hambriento la lengua de Julián. Busca dentro de él como un lingüista la palabra perdida de un idioma antiguo que sólo hablan dos personas, como un arqueólogo en una cavidad inalcanzable en la que se resuelven los misterios de una civilización extinta. Busca, como busca una anguila ciega en lo más profundo del océano, el contacto de un igual. Se sienten, se tocan, se anudan.

—Yo no sé qué me prende. Es decir, todo me prende. En ocasiones quiero sexo duro todo el día. Pasar la noche en cama, pero despierto y sudando con tu sudor. Hay veces que no quiero meterme en ti, o que tú me la metas. Lo que quiero es que me comas con hambre. Como si vieras un mango colgando de un árbol y lo arrancarás, lo pelaras y te lo comieras sin pensar que te vas a embarrar la cara.

—Hay veces que sólo quiero que me beses la espalda.

—O sólo estar abrazados, sentirte cerca. Es raro, ¿no? Meterte dentro de alguien y encontrar placer en eso.

—Sí, es raro.

—O sólo los besos, sin sexo. La ficción previa a la fricción.

—¿Qué?

—La ficción previa a la fricción: el momento previo, la expectativa, la idea del hambre mutua. Levantarme el viernes por la mañana y pensar: «hoy cena Pancho, hoy veo a Julián». Y hacer las matemáticas: «en ocho horas voy a estar esperándolo a la salida de la escuela. A las dos de la tarde entrego turno, a las tres de la tarde hay que ir al súper a comprar comida para hormigas. El lunes no se trabaja». Y enumerar la lista de pendientes que tengo que hacer previo al momento en el que abras la puerta de tu departamento y nos quitemos la ropa: «tengo que rasurarme las bolas, tengo que dejar comida para el gato».

—¿Piensas en tu gato cuando me coges?

—No, Julián. Cuando cogemos, sólo pienso en mí. En ti también, claro, pero de una forma egoísta. No es como que me masturbe con tu cuerpo. Pienso que quiero sentir toda tu piel con toda mi piel y ahí quedarme. Habitarlos. Ese es mi orgasmo.

Nahuel entra en Julián y él lo recibe. Lo toma con sus brazos, con su voz de sirena perdida. Entre los dos forman una fogata en la que, alternándose, uno y otro van acercando las manos, como cuando los forasteros hacen fuego en la negrura del bosque para quitarse el frío. En ese momento, Nahuel recuerda el verso del poeta húngaro: «Como el diablo con Fausto, yo quiero tu alma».

—Quiero poner una canción en tu Alexa.

—Pídela.

—Alexa, reproduce «Little Bit», de Lykke Li.

Julián observa su habitación, atrapado en los brazos de Nahuel. Todo está en su lugar: la mochila de Nahuel en el espacio que le asignó en el clóset, ropa que no es de su talla en el cesto de la ropa sucia y el desodorante en barra junto a su desodorante en aerosol. De fondo, Lykke Li canta: «I think I'm a little bit, a little bit in love with you».

—Nahu, esa es una canción de amor.

—Esta es una declaración de amor, Julián. ✱

David Anuar

San Cristóbal 16

I

Un sartal de plataneros costea los caminos. Pienso en tus viajes y me pregunto si estaré viendo las mismas carreteras que tú anduviste hace años, arriando flotillas de automóviles con tu alma de comerciante perfecto. Mientras te escribo desde el viaje, padre, en el sistema audiovisual de la unidad OCC, Juan Gabriel canta a dueto con alguien que no conozco y risas de niños iluminan el mundo como el sol que afuera sigue cayendo sobre los plataneros, los mismos, quizá, de los cuales tú me hablaste hace muchos años.

II

El salmo y sus praderas tocan mis ojos en algún lugar sin nombre. En este sur el verde se desgañita. Pero esto no es la Biblia, aquí hay cerros y curvas. El camino ondula sus pestañas de metal, y zigzaguean las ramas que impregnan la luz de un aroma a clorofila. El autobús escala el cerro hacia una cumbre donde un guayacán florece con la luz más pura. Al final de todo, hay algo del salmo 23 en esto, una cierta paz de altozano que se muele y se rumia en lo oscuro de las rocas.

III

Con la fragilidad en las curvas de la noche, presumo que afuera los pinos tejen advertencias en el viento. Y me pregunto si acaso el conductor las lee con la exactitud del auriga en medio del combate. Seguimos subiendo la montaña por la orilla del barranco, hacia una luna que nos hace sorber este camino de batracios y saliva seca. Mi estómago gira en espirales, y me cuestiono, por qué nunca me enseñaste a luchar contra lo incierto.

IV

El amanecer engulle los últimos gajos de la noche y el autobús ronronea entre los pinares. Delante de mí unos niños pelan naranjas e impregnan el aire con su pulpa. Muerden todo el jugo del día que comienza. Mi estómago gruñe y yo me pregunto cuántas veces, padre, tus manos me dieron el cítrico para comenzar de nuevo.

V

El conductor anuncia, detrás de aquellos árboles, la ciudad de San Cristóbal de las Casas. Escribo desde los cuerpos que se mueven incómodos, desde la risa y el aroma de naranjo que prevalece en este aire como si estuviéramos en el patio de la casa y yo te buscara, una vez más, detrás de todo lo que no sembraste. ✖

Cancún, Quintana Roo, 1989. Uno de sus libros más recientes es *Alguien hunde mi cabeza* (Mantis Editores, 2021).

La caída de Vladimir León Vázquez

Roberto Ramírez Flores

NOTA EN LA SECCIÓN CULTURAL DEL DIARIO *EL AMANECER DE HOY*. 16 DE OCTUBRE DE 2017

VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ LLENA EL METROPOLITAN

El concierto dio inicio a las 19:15 con un lleno total. Con temas como «El corazón vendrá después de ti» o «Algo fuerte», el cantante deleitó a sus fans de la capital por más de dos horas. Al terminar el concierto, declaró que le hubiese encantado tener otras fechas en lo que denominó «un recinto emblemático que albergó alguna vez a cantantes como Lucrecia Sandoval o Gerardo Dintel». Adelantó que su segundo disco de estudio saldrá a la venta a principios de mayo.

FRAGMENTO DEL ARTÍCULO «CONOCIENDO LAS CASAS DE LOS FAMOSOS» EN LA REVISTA *MUCHO QUE DECIR*. 11 DE NOVIEMBRE DE 2017

Si la casa de Alfredo Gómez es ostentación y elegancia, la de Vladimir León Vázquez resalta por su sencillez. Dos recámaras, una sala, una cocina equipada con lo necesario y un colorido jardín conforman parte de su hogar. Tomándose un vaso de agua de limón contestó a lo siguiente:

Álvaro Neri ¿Cuál es la parte favorita de tu casa?

Vladimir León Vázquez El jardín.

AN ¿Por qué?

VLV Por las plantas.

AN ¿Qué parte de tu casa te gustaría remodelar?

VLV Ninguna, así me gusta.

AN ¿Entonces no cambiarías nada?

VLV Me gustaría tener un patio más grande para que mi perra tenga espacio.

Guadalajara, Jalisco, 1990. Su libro más reciente es *Líneas imaginarias* (Veintiocho Veintiocho, 2023).

AN Eso contesta la siguiente pregunta: ¿perros o gatos?

VLV Me caen mejor los gatos porque son independientes y no han perdido su instinto. Los perros han sido amoldados a la voluntad de los hombres y nosotros somos la peor especie sobre la Tierra, así que los perros no deben ser la mejor. Pero creo que la compañía de un perro es más leal. Es contradictorio porque a la vez me gusta la independencia de los gatos. Supongo que me gustan más los perros pero desearía que fueran los gatos.

AN ¿Cómo describirías tu casa?

VLV Sencilla. Pero creo que a veces la sencillez está infravalorada.

AN ¿Qué es lo que más extrañas de El Salvador?

VLV El jardín de la casa de mis padres. Pasar las tardes con ellos entre las flores y los árboles frutales.

AN ¿Cómo te ves en unos años?

VLV Cantando y componiendo, es lo que más me gusta, más que los jardines, El Salvador o mis padres.

Texto: Álvaro Neri/ Fotos: Felipe Martínez

NOTA EN LA SECCIÓN «EXPRES» DE LA REVISTA DE ESPECTÁCULOS *EL TROCADERO*. 1 DE ENERO DE 2017

VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ LLENA EL METROPOLITAN... REGALANDO BOLETOS

Uno de los empleados de la plataforma StickTickets, encargada de vender los boletos de su último show, aseguró a la redacción de esta revista que al menos cuarenta por ciento de las entradas se regalaron a través de estaciones de radio, redes sociales y la página web del artista, en donde la preventa de su próximo disco incluía un boleto para su presentación en el Teatro Metropolitan.

PROGRAMA DE ESPECTÁCULOS *EL FLASH DE LAS ESTRELLAS*. 27 DE ABRIL DE 2018

Queridos televidentes, hoy les traigo información jugosa, información de la buena, como siempre en este su programa: ¡*El flash, flash, flash de las estrellas!* Iniciamos con buenas noticias. El cantante de origen salvadoreño, Vladimir León Vázquez, uno de los favoritos de este programa, presentó su disco en un concierto exclusivo para doscientas personas. Vamos a ver esta nota que preparó mi compañero Lalo Herrera, quien logró colarse al evento.

En medio de una velada que provocó sonrisas y abrazos entre los asistentes, se presentó el nuevo disco de estudio de Vladimir León Vázquez titulado *Música para alimentar tu recuerdo*, mismo que sale a la venta el mes de mayo y representa la incursión del salvadoreño en géneros como el rock

y la balada. Esto fue lo que dijo al respecto. «Con este disco me arriesgué a llegar a otros públicos, aunque sin abandonar el estilo que me ha caracterizado durante toda mi carrera. Yo pienso que les va a gustar». Por otro lado, Vázquez respondió a las declaraciones de algunos medios respecto a la venta de boletos de su último show. «La verdad es que no le doy importancia a esos comentarios, mi relación con el público son mis canciones y es todo lo que me interesa».

RESEÑA EN LA REVISTA SOUNDTOARIO. 3 DE MAYO DE 2018

Música para alimentar tu recuerdo..... 4,5/5

Con este, su tercer disco de estudio, Vladimir León Vázquez nos entrega doce temas que se sienten como un viaje por las coordenadas de sus obsesiones: el amor, la muerte, los colores, las frutas y, por supuesto, la música y las palabras. Los temas y los distintos ritmos se van encadenando unos a otros de forma tan natural que uno no entiende cómo pasó de la balada que abre el disco a los ritmos afrocubanos del final. Un viaje que se debe hacer sí o sí.

Mejores temas: «El sol» y «Dos palabras y vendrá el silencio».

RESEÑA EN LA REVISTA RITMO Y TIEMPO. 3 DE MAYO DE 2018

El mejor disco de Vladimir León Vázquez. Si sus otros dos discos lo situaron en escena, este álbum lo confirma como uno de los mejores artistas del panorama actual. Guitarras, coros, bajos y una marimba son los protagonistas de este disco. Pero la voz de Vladimir León Vázquez es la estrella. Temas como «Desvarío» o «El sol» brillan como oro entre canciones que también son un hallazgo. No hay que ser muy aventurado para decir que lo veremos entre los mejores discos del año.

9 estrellas

PROGRAMA DE ESPECTÁCULOS EL FLASH DE LAS ESTRELLAS. POSIBLEMENTE MAYO DE 2018

En más información jugosa, les cuento que Vladimir León Vázquez atacó, escuchó usted bien, atacó a un camarógrafo que se encontraba afuera de su casa, esto como parte de un show para YouTube que consiste en identificar los domicilios de los famosos, encontrar su basura y vaciarla poco a poco ante la cámara. El cantante iba llegando al edificio en donde se encuentra su departamento cuando vio al youtuber Lalo Dumb y a su camarógrafo escruñiando en su basura. Todo parece apuntar que Vladimir pudo reconocerla, como lo vemos claramente en las imágenes, ya que su basura se

encontraba dentro de una bolsa de una conocida tienda de instrumentos musicales. Al percatarse de ello, se abalanzó ahora sí que como un león sobre la cámara y la estrelló contra el piso. El episodio del show puede verse completo en YouTube ya que la memoria guardó lo que habían grabado antes del impacto. Entre la basura que se encontró había paquetes de comida para perro, cáscaras de naranja, huesos de manzanas y condones usados. El cantante se encuentra actualmente promocionando su tercer disco y cuenta con tres fechas en el Auditorio Nacio... a ver, una disculpa, me informan que tienen a Vladimir en línea, ¿es así?

—Hola, hola.

—Hola, Vladimir, qué placer saludarte.

—Quisiera decir lo mismo, pero bueno, estoy aquí para algo rápido.

—A ver, a ver, cuéntenos para qué.

—No estoy aquí por vos ni por tu programa, son lo que menos me gusta en la vida, pero diré esto y seré conciso: yo no atacé a nadie, ellos me atacaron primero y luego yo me defendí. ¿A quién se le ocurre ir a grabar la basura de otra persona? Eso es una falta de respeto. Es como grabar la mierda de otra persona, a nadie le gusta que sepan cómo es su [se corta el audio] porque todas las [se corta el audio] son feas, igual la basura.

—¿Crees que eso justifica la violencia?

—¿Cuál violencia? Sólo le rompí la cámara a ese maje y te aseguro que esa cámara nunca grabó algo constructivo, únicamente chismes, infidelidades... basura. Pura banalidad, como tu programa.

—Creo que deberías respetar más nuestra labor de periodistas.

—Bicho, si querés que se te respete la profesión, ofrécele algo a la sociedad más allá de tus chismes y frustraciones, busca algo mejor que hacer con tu vida para que la siguiente vez que...

—Vamos rápidamente a un corte y regresamos.

PÁGINA DE FACEBOOK DE LA OREJA GLOTONA. 1 DE JUNIO DE 2018

Buenas letras y una música bien producida son lo menos que se le puede exigir a un cantante en la era de la música digital. En su último disco, Vladimir León Vázquez entrega eso y más. Entrega su inteligencia y su corazón. En palabras de él, podríamos decir que este disco es a la vez un gato y un perro. Si algo podría criticarse sería esa especie de desconexión entre la primera y segunda parte, que parecen divididas por el estado de ánimo del artista, en el mejor de los casos, o por el afán de los productores de hacerlo llegar a un público más extenso.

RECORTE DEL DIARIO *EL AMANECEER DE HOY*. SIN MÁS DATOS

BOICOT DE PERIODISTAS A VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ

La Unión de Periodistas del Espectáculo confirmó el día de ayer a través de su cuenta de Twitter que no harán más coberturas sobre el cantante. Esto como una sanción a la conducta del salvadoreño tras ofender en pleno programa a la presentadora Lola G. después de que esta lo llamara violento por haber agredido a un camarógrafo. Lo anterior se da en plena promoción de su tercer disco de estudio. Los periodistas del espectáculo se dicen hartos de las constantes agresiones por parte de los famosos, a quienes, según aquellos, les deben gran parte de su fama. Esperan que este antecedente sirva de ejemplo.

ENTREVISTA EN EL PROGRAMA *EL SHOW DE MARCELINO IRIACHE* (ARGENTINA). 19 DE FEBRERO DE 2019

Tengo mucho gusto de presentarles al siguiente cantante después de que no pisara este escenario por casi una década: ¡Vladimir León Vázquez!

—Muchas gracias, Marce, muchas gracias por la invitación.

—Esta siempre será tu casa. ¿Por dónde empiezo?

—Por la música, eso siempre debe ser lo principal.

—Esto que tengo en las manos es el último disco de Vladimir, *Música para alimentar tu recuerdo*, disco de oro en México, El Salvador y por supuesto en la Argentina. Contanos.

—Tardé en hacerlo casi dos años, compuse todas las canciones y trabajé con Evo Basterli, gran productor y amigo, es todo lo que puedo decir. Y que estoy muy contento con el recibimiento que tiene.

—Nominado a álbum del año por la Federación Mexicana de Música.

—Así es.

—Y fechas por todos lados.

—Sí. Estoy muy feliz.

—Pero no todo es miel. Háblanos un poco de tu relación con los medios mexicanos.

—Mi relación con los medios mexicanos es igual que los medios mexicanos: de lo peor, Marce.

—La verdad es que lo he escuchado.

—Los programas de espectáculos ejemplifican la decadencia de nuestra era. Son la Kaliyuga del hinduismo, la cuarta fase, la podredumbre en que nos hemos convertido.

—¿Qué ha pasado? Contanos.

—Problemas con los periodistas... un boicot por parte de la UPES hacia mi persona... censura, sin dar más rodeos.

—Terrible, mejor quedate a vivir acá de una vez.

—Terrible pero no tanto. Siempre me ha gustado que mi trabajo sea el que hable por mí, no me gusta la autopromoción ni mucho menos la promoción que hagan de mí los demás. Así que espero que por fin me dejen tranquilo, debí haber roto la cámara de un maje hace mucho.

—Tal vez sea la entrevista más corta que he hecho, pero después de lo que decís no puedo más que dejarte cantarnos, ¿qué nos vas a presentar?

—Se llama «Desvarío», ojalá les guste.

—Pasa al escenario, Vladimir, por favor. Señoras y señores, con ustedes Vladimir León Vázquez.

PROGRAMA MATUTINO DE ESPECTÁCULOS *UN BUEN DÍA*. 24 DE MARZO DE 2019

Información de último momento: circula en internet un video en donde se ve a Vladimir León Vázquez dejando una caja afuera de un refugio para perros. En las imágenes observamos al cantante cargando una caja de cartón que luego deja en la puerta de este lugar. Después de unas horas, el curioso que lo captó desde el balcón de su casa se acercó con celular en mano para descubrir que la caja estaba llena de cachorros, oyó usted bien, perritos indefensos sufriendo las inclemencias del clima. El refugio canino informó que uno de los cachorros murió a causa del frío, e incentivó a las personas a no abandonar a sus mascotas en las entradas de los refugios.

SUBRAYADO EN EL PERIÓDICO *EL AMANECEER DE HOY*. 12 DE MAYO DE 2019

PETA SE INMISCUYE EN EL ESCÁNDALO DE VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ

Tras los videos que lo muestran abandonando una caja llena de cachorros, PETA anunció el día de ayer que buscará sancionar a Vladimir León Vázquez. La asociación Personas por el Trato Ético de los Animales (PETA, por sus siglas en inglés) agregó que cuentan con las pruebas necesarias para intervenir jurídicamente en el caso. Hasta ahora, el cantante no ha hecho declaraciones en ningún medio y cerró todas sus redes sociales. Algunos otros famosos que han tenido problemas con PETA son

NOTA DEL 14 DE MAYO DEL 2019. SIN MÁS DATOS

Con un lleno total, se llevó a cabo el primero de los tres conciertos en el Auditorio Nacional preparados por el salvadoreño Vladimir León Vázquez. El concierto, que inició quince minutos tarde y duró casi tres horas, fue un viaje por sus tres discos de estudio, aunque poniendo un interés especial en su último trabajo, *Música para alimentar tu recuerdo*. Con una producción

bastante sencilla que consistió en un par de lámparas y una pared blanca en donde se reflejaba su sombra mientras tocaba su guitarra, cinco músicos y dos coristas en escena, el show resaltó la calidad vocal y compositiva del cantante y su equipo. Varios famosos se dieron cita en el evento, tal fue el caso del compositor Emanuel Blanco, quien se reconoció como un ferviente admirador de León Vázquez, o el actor Islomar Calacio, a quien se vio corear las canciones desde lo alto de un palco. Al final, Vázquez agradeció al público mexicano su apoyo a pesar de las controversias en que se ha visto envuelto.

RECORTE DE LA SECCIÓN «EXPRÉS» DE LA REVISTA DE ESPECTÁCULOS *EL TREPADERO*. 15 DE MAYO DE 2019

TRAS LA INTERVENCIÓN DE PETA, SE CANCELAN CONCIERTOS DE VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ

Un representante del Auditorio Nacional declaró que, en junta con los directivos del lugar, se había tomado la decisión de cancelar los conciertos del salvadoreño como una medida a sus acciones. También esperan que esta decisión evite que se relacione la imagen del recinto con el maltrato animal.

ENCABEZADOS EN LA PORTADA DE LA REVISTA *EL TREPADERO*. 29 DE JUNIO DE 2019

PORFIRIO DE ANDA Y MARÍA LAURA SE DIVORCIAN
 CANCELAN *EL AMOR LO PUEDE TODO* POR FALTA DE RATING
 AZUCENA CÁRDENAS SE DESNUDA PARA NUESTRO LENTE
 EL PAPA TIENE UN MENSAJE QUE DARNOS
 VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ E ISLOMAR CALACIO DÁNDOSE UN BESO
 (TENEMOS LAS FOTOS)
 ¿ES EL ÉBOLA UN INVENTO?

PROGRAMA DE ESPECTÁCULOS *EL FLASH DE LAS ESTRELLAS*. 30 DE JUNIO DE 2019

Queridos televidentes, siguiendo con más información jugosa les cuento que el polémico Vladimir León Vázquez fue captado afuera de su apartamento despidiéndose con tremendo beso de quién creen, pues ni más ni menos que de Islomar Calacio. Tómenla, esa no se la esperaban. En la foto, como lo podemos ver en pantalla, los vemos abrazaditos y pues sí, dándose tremendo besucón. Qué flojera que en pleno siglo veintiuno sigan ocultando esas cosas... ya, libérense y dejen vivir. Tal vez es lo que les hace falta para estar más contentos, quién sabe. Le mando un beso a la comunidad LGBT. ¡Nos vemos mañana a las siete en punto! ¡Bye!

NOTA EN LA SECCIÓN CULTURAL DEL DIARIO *EL AMANECEER DE HOY*. 13 DE ENERO DE 2021

¿QUÉ HA SIDO DE VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ?

Tras una interminable batalla con los medios mexicanos, Vladimir León Vázquez volvió a su natal San Salvador, en donde vive desde hace seis años. Ahí conoció a la también cantante Marina de Olivas y contrajo matrimonio con ella en el 2020, mismo año en que sacó un disco con la compañía independiente Sonidos Raros, titulado *Al fin estamos solos*, en donde comparte micrófono con Olivas en dos canciones. Vladimir sigue cantando en pequeños recintos y bares que, ante su presencia, se abarrotan como hormigueros.

NOTA EN LA SECCIÓN CULTURAL DEL DIARIO *EL LEGÍTIMO*. 1 DE SEPTIEMBRE DE 2021 (EL SALVADOR)

MUERE VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ

El cantante ha muerto la madrugada de este viernes por complicaciones respiratorias, informó su esposa Marina de Olivas. Compartió con los medios que aunque Vladimir tenía problemas de salud desde hace unos meses, su muerte ha tomado por sorpresa a toda la familia, que se encuentra inconsolable en estos momentos. Pidió discreción por parte de los medios y el público. Agregó que los servicios funerarios se están llevando a cabo y que su cuerpo descansará en el panteón de San Antelmo, donde también se encuentra su madre y un hermano fallecido a los cuatro años.

RECORTE DEL DIARIO *EL AMANECEER DE HOY*. SIN MÁS DATOS

La Unión de Periodistas del Espectáculo, a través de su cuenta de Twitter, anunció que prepara un homenaje para Vladimir León Vázquez, quien murió el pasado septiembre por complicaciones respiratorias. El evento se celebrará el 19 de octubre en las instalaciones de Tele-Entretenimiento, y hasta el momento se han confirmado las presentaciones de Gerardo Dintel y Rigoberta Zamora. La noticia del evento fue tomada con entusiasmo por algunos, pero criticada por otros, quienes recordaron la relación del cantante con los medios de espectáculos mexicanos.

NOTA EN LA REVISTA *LA DECIMONÓNICA*. 28 DE SEPTIEMBRE DE 2021

HOMENAJE A VLADIMIR LEÓN VÁZQUEZ

Con presentaciones de Alondra del Rosal, Gerardo Dintel, Karla Hidalgo y, por supuesto, la banda que lo catapultó a la fama, Quiero 19 Caramelos de Limón, se llevó a cabo el homenaje póstumo a Vladimir León Vázquez. El eventó inició con un coro de niños que entonó «Paisaje», sencillo de su primera producción como solista. Un emotivo mensaje de despedida fue

pronunciado por los músicos que colaboraron con él en su última gira, mismos que resaltaron que Vladimir tendrá la fortuna de vivir para siempre a través de sus canciones. La conducción del evento, que duró más de dos horas y fue transmitido en vivo, corrió a cargo de Lola G e Islomar Calacio, actor relacionado sentimentalmente con el salvadoreño. Fue notoria la ausencia de su padre y de su esposa Martina de Olivas, quienes, según los organizadores, recibieron una cálida invitación semanas atrás.

ENTREVISTA EN LA REVISTA *SOUNDTUARIO*. 5 DE OCTUBRE DE 2021 (EL SALVADOR)

UN SUEÑO DEL CUAL NO PUDO DESPERTAR: CONVERSACIÓN CON LA VIUDA DE LEÓN VÁZQUEZ

Tras mostrarnos una carpeta llena de recortes y algunos videos que parecen traer a la vida a Vladimir, Marina de Olivas camina delante de nosotros. Su semblante es una mezcla de desconsuelo y seguridad, de alguien triste que sabe lo que hace. Se queda parada en medio del jardín y nos invita a tomar asiento. Yo lo hago en una banca de madera junto a un árbol.

Revista Soundtuario Muchas gracias por recibarnos, Marina. Lamentamos el momento por el que estás pasando.

Marina de Olivas Gracias por venir, de verdad.

RS Han pasado dos meses de la muerte de tu esposo, ¿cómo has vivido este tiempo?

MO Han sido meses muy difíciles. Estábamos acostumbrados a hacer todo juntos. Pero lo siento conmigo, de alguna manera lo siento aquí.

RS ¿De qué manera?

MO Pues... en la casa. Pienso en él moviéndose por toda la casa cuando me voy a dormir, como si él se despertara cuando yo me duermo. Y a veces siento que me responde.

RS ¿Cómo vivió sus últimos años?

MO Feliz. Dando conciertos aquí y allá, tocando con este y con el otro. Componiendo. Dejó un disco casi terminado, escribió la música para dos obras de teatro...

RS ¿Nos puedes decir algo sobre la música inédita?

MO Creo que es música muy sencilla, en el buen sentido de la palabra, en el sentido que tenía para él. La guitarra, su voz, algunos coros en los que participé.

RS ¿Le afectó mucho el veto impuesto por los medios?

MO Creo que no. No. Él decía que su llegada a México fue como un sueño, y a pesar de que muchos intentaron volverlo una pesadilla, él siguió durmiendo muy a gusto.

RS ¿Fueron mentiras lo que dijeron sobre él?

MO Algunas sí, otras no, otras nada más fueron mala suerte: mala suerte dejar una caja con perritos afuera del refugio un día caluroso y que se torne frío.

RS ¿Qué opinión tienen para ti los medios de espectáculos? ¿Tiene algo que ver con el hecho de que no asististe al homenaje que le organizaron?

MO Sí, mi opinión sobre ellos es la misma que tienes tú, que tienen las personas que leerán esto y que tenía Vladimir. No necesito decir nada más.

RS Cambiando de tema, ¿podrías decirnos cuál es tu disco favorito de Vladimir?

MO Me la pones difícil... Yo creo que su primero como solista. Fue el primer disco que escuché. Luego busqué los discos con la banda y también me encantaron, pero su primero lo siento como ningún otro, como esas veces que una canción te hace sentir que te conocen, que te espían o han escuchado hablar de ti, porque es demasiada coincidencia que una canción describa lo que eres.

Marina abre la boca pero no emite palabras, como si recordara algo. Se pone de pie y nos hace una seña con la mano para que esperemos. Entra a la casa un momento y sale con una jarra de agua y la carpeta con los recortes bajo el brazo. Busca algo entre todas las notas de revistas y periódicos, pasa una tras otra hasta encontrar una foto.

MO Esta es de cuando sacó ese disco. Me acuerdo porque la primera vez que lo vi en un concierto era así, igualito al Vladimir de esta foto. Llévatela, para cuando salga la entrevista.

Recibo la foto mientras le doy las gracias. Se ve joven, pero no tanto, algo más joven que el Vladimir fallecido hace unos meses. Marina llena unos vasos con el agua de la jarra y nos extiende uno a cada quién.

RS ¿Y cuál es tu canción favorita?

Guarda silencio unos segundos, le da un trago al vaso y luego responde cantando:

MO Habría que ser ciego, para pasar por alto, que debajo de la piel, vestimos la misma ropa.

Tomo el vaso sobre la mesa de metal y le doy un trago. Está dulce. Es agua de limón.

Texto: Álvaro Neri / Fotos: Lorena Díaz

RESEÑA EN LA REVISTA *RITMO Y TIEMPO*. 19 DE DICIEMBRE DE 2021

El disco póstumo de Vladimir León Vázquez reúne ocho canciones inéditas, la mayoría grabadas el año pasado, aunque otras como «Canción para mostrarte» o «Muelle» fueron grabadas con anterioridad. Todas ellas reúnen tres elementos: coros, guitarra acústica y la voz de Vázquez llena de ecos. A pesar de las sugerencias por parte del público de llamar el disco simplemente *Vladimir*, la discográfica Sonidos Raros tomó la decisión de respetar el título que el cantante tenía pensado: *Casa*. Si bien no es su mejor disco, sí es el más íntimo, el que más explora lo que piensa y siente. Los fans agradecerán habitar un poco más dentro de su música.

8 estrellas ✦



Rubén Gil Quiñónez

LA MÚSICA ES UN RIACHUELO

La música es un riachuelo,
Sebastian, y tu aritmética
un tropiezo, una poética
de petirrojos en celo.
Qué más da si calva o pelo;
si peluca, o estar lampiño,
tu clavecín, grande guiño,
extasia, causa pasmo:
quita tristeza y sarcasmo,
y nos transfigura, ¡ay!, en niño.

DICES «RÉQUIEM», AMADEO

Dices «Réquiem», Amadeo.
Tu morición, ya temprana,
fue simple fiesta, botana
y Salieri triste reo.
Una serenata veo
allá; un gran concierto allí,
y en tu cama do, re, mi
la partitura-bozal
que te dio brega y final:
sangre, sudor y pipí...

HORRENDO, SORDO, COLÉRICO

Horrendo, sordo, colérico;
rebelde, donjuán, bizarro.
De tus prendas despilfarro
un verbo y adjetivo histórico;
de tu arte, un querer esférico,
razón que deja vacía,
Ludwig, el alma y la hombría...
Danos, pues, henchida luna,
dos claros, una tribuna
en do arengue la jauría. ✦

Guadalajara, Jalisco, 1972. Su libro más reciente es *Alma verde* (La Zonábula, 2012).

Liszt: el músico del porvenir

Pablo Montoya



Franz Liszt fotografiado por Nadar en marzo de 1886.

Barrancabermeja, Colombia, 1963. Su novela *Tríptico de la infamia* (2014) le valió el premio Rómulo Gallegos en 2015. Este texto forma parte del libro inédito *Postales sonoras*.

Hay un primer Liszt que impresiona por su precocidad. Es como una continuación del pequeño Mozart. Sólo que han cambiado algunas circunstancias. Al clavicordio ilustrado sucede el pianoforte romántico y el prodigio ahora viaja por Europa con su padre, y no lo acompaña ninguna hermana que alivie con juegos y cuentos la difícil sucesión de los días y las noches. El pequeño Liszt también es un poco enfermizo. Una exhalación pálida que atraviesa los salones y las cortes de Europa, dejando tras de sí aplausos perplejos. El niño seduce de inmediato cuando se sienta frente al teclado. Es desde entonces una corriente de fuego trasladada a las manos.

Hay un segundo Liszt que es, sin duda, el primer dandy del piano. París, hacia 1830, se erigía como el centro cultural de Europa y desde allí habría de iniciarse una radical transformación de los gustos artísticos que marcarán el horizonte del siglo XIX. Liszt, junto a Berlioz y Chopin, en el plano de la música, se encargará de llevarla hasta extremos insospechados. Tanto es así que serán necesarias varias generaciones de compositores y musicólogos para comprenderlos del todo. De hecho, fueron Bartók y sus contemporáneos quienes sopesaron verdaderamente los aportes de Liszt, opacados por la excesiva luz de Wagner. Pero por ahora el pianista es un joven apasionado que sigue los acontecimientos de julio de 1830. La primera fotografía de Liszt data de esos días. Es una imagen que refleja con nitidez ese carácter de la elegancia romántica en que morbidez y ensimismamiento, volcanismo contenido y anatomía seca, se confunden. Ignoro quién es el autor de la imagen, pero corresponde al periodo en que el músico inicia la vida trashumante del virtuoso. Es también el periodo en que Liszt ha entendido que la música sin la literatura es como una estatua sin pedestal, como las olas de un lago desprovistas del viento que las mueve. Sucedida la primera crisis amorosa, hacia 1828, Liszt se refugió en la religión —siempre será un católico con ideas irreverentes— y en la literatura. Va a la iglesia todos los días y el resto del tiempo se introduce en los grandes autores de antes y después. Lee a Homero, a Dante, a Shakespeare, a Goethe, a Chateaubriand, a Victor Hugo. Con estas lecturas no faltará mucho tiempo para que irrumpa en el panorama de la música con una invención que es completamente suya: el poema sinfónico.

Gracias a sus giras internacionales el piano se moderniza. Como decía Berlioz, Liszt era ya por esos años el pianista del porvenir. De la mano de Sébastien Érard, quien construye el primer pianoforte francés en 1777,

Liszt será el emisario de esta nueva sensibilidad que es fogosidad y desmayo, demasiadas notas a través de las cuales el público cree entrever los infortunios y los éxtasis. En realidad, él es el primero que inaugura el recital de piano tal como lo entendemos ahora. Una suerte de acróbata de las teclas, egocentrismo puro, sentado delante de la gente a interpretar las obras de un solo compositor. Liszt lo hace con Beethoven, Schubert, Chopin y Schumann, y luego dará los recitales con sus propias obras. Con él se empieza, igualmente, a democratizar un tipo de música que antes estaba destinada a los gustos de los económicamente elegidos. No sólo los aristócratas y los burgueses aclamaron a Liszt. El pueblo también se inclinó hechizado ante sus manos capaces de extraer manantiales, suspiros de amor, lagos encantados, tormentas espantosas, campanas agrestes, cabalgatas revolucionarias, misticismos medievales y alucinaciones en las que se ahogaba la tonalidad y la música del futuro se asomaba con claridad inquietante.

Esta antorcha musical —Liszt era flaquísimo, como una figura del Greco pintada por Delacroix, y sólo hasta la vejez su peso aumentó un poco, y tenía unos cabellos bravíos que mantuvo siempre largos— no pasó desapercibida para los medios de comunicación de la época. Las caricaturas que le hicieron son uno de los episodios más divertidos de la representación musical de todos los tiempos. La figura del dandy se ridiculiza. Adquiere los contornos de una elasticidad grotesca. Una plasticidad hecha de unas manos que arrasaban cualquier piano. Y no era una exageración de los caricaturistas, pues en esos recitales Liszt salía a un escenario donde lo esperaban dos o tres pianos que, al cabo de las horas, terminaban pulverizados. Las caricaturas muestran a un palo con pelo, una sonrisa de brujo, las dos manos inmensas sobre un piano diminuto y los sonidos, como hormigas o mariposas o alacranes, huyendo del teclado. Hay una en la que el hombre ataca al piano con dos martillos. En otra, un Liszt extático en su propia interpretación no se da cuenta de que se le han encaramado varias damiselas al instrumento. En otra más, el viejo compositor, ya convertido en abate, se despliega sobre el instrumento con sus dos manos que tienen un no sé qué de criaturas energúmenas.

Pero, pese a este encanto que deja el intérprete entre los oyentes, Liszt es quizás el compositor más atacado del Romanticismo. Pasada la temporada del concertista que dura hasta 1847, surge el periodo de director de orquesta en Weimar y su carrera como sinfonista. Todos los sectores musicales

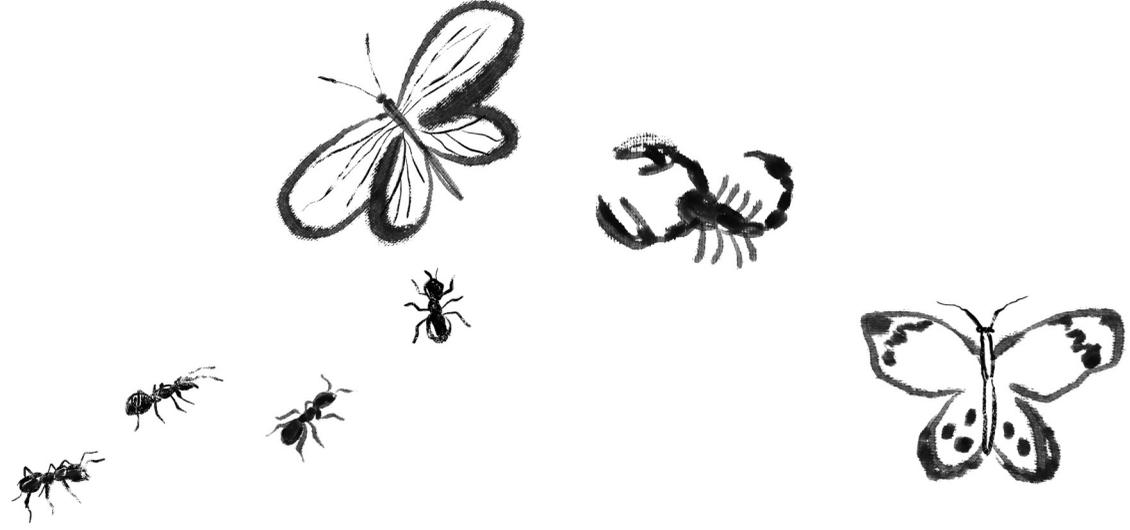
se lanzaron entonces contra esta obra bizarra y anticipatoria que tiene en los trece poemas sinfónicos, en las dos sinfonías y en su música religiosa los momentos más complejos. En tal sentido, como dice Émile Haraszti, Liszt fue el músico más solitario del siglo XIX. En Francia sólo veían en él al virtuoso circense. En Alemania la cruzada contra Liszt la organizó el círculo próximo a Robert Schumann. Desde su esposa Clara hasta su discípulo Brahms arremetieron contra esta plaga sonora. Berlioz terminó pensando que la música de Liszt era la máxima degradación del arte. Los wagnerianos lo consideraron persona non grata. No solamente la correspondencia del mismo Wagner está salpicada de comentarios mezquinamente negativos sobre la obra de su suegro, sino que la hija querida de Liszt, Cosima, le prohibió a su padre ir a Bayreuth, el templo de la ópera nacionalista alemana. Liszt, promotor como pocos de la obra de su yerno, nunca fue invitado como director y, por supuesto, ninguna de sus obras, que influyeron y moldearon la música del nibelungo, fue tocada allí.

En una carta a Mihalovich, Liszt explica esta coyuntura de unánime rechazo: «Todo el mundo está contra mí. Católicos, pues consideran profana mi música de iglesia; protestantes porque para ellos mi música es católica; masones porque sienten que mi música es clerical; para los conservadores soy un revolucionario; para quienes creen en la música del futuro, soy un falso jacobino. En cuanto a los italianos, sin son garibaldianos, me toman como un mojigato; si están del lado del Vaticano, me acusan de llevar la gruta de Venus al altar. Para Bayreuth, no soy un compositor, sino un agente publicitario. A los alemanes les repugna mi música porque es demasiado francesa, a los franceses porque es demasiado alemana, para los austriacos yo hago música gitana; para los húngaros, música extranjera. Y en cuanto a los judíos, me detestan, tanto a mí como a mi música, sin ninguna razón».

Por una silbatina que le hace el público en el teatro musical de Weimar, ante una obra que decide estrenar (*El barbero de Bagdad* de Cornelius), Liszt renuncia al cargo de director de orquesta en 1858. Entonces se consagra completamente a su obra. De ese año son las fotografías que le toma Franz Hanfstaengl en Múnich. El dandy aún está fresco en estas dos imágenes. Es un hombre interesante, como dicen las jóvenes a propósito de quienes franquean los cuarenta años. En ambas vemos el porte refinado del cuerpo, las manos sólidas y hermosas; en la izquierda, un anillo que no puede ser de matrimonio porque para entonces Liszt estaba con su amante,



la princesa Caroline Zu Sayn-Wittgenstein, y no podían casarse porque el marido, un noble ruso celoso hasta la desesperación, lo impedía a toda costa. En la segunda de las fotografías nos enfrentamos directamente a la mirada del compositor. Parece nimbada de amargura y de resentimiento. Pero, a la vez, no puede haber mayor seguridad que la reflejada por esos ojos. Es como si Liszt estuviera pensando, y nosotros pudiéramos oír sus pensamientos, que en los caminos de la composición musical lo suyo se asoma definitivamente a lo que vendrá después. Y es que los aciertos de la obra de Liszt se aprecian de forma casi natural hoy en día. Pero en esos años pasaban por meras ridiculeces, por caos incomprensible, por poses mundanas. Cuando se escucha progresivamente en el tiempo de su composición esta música, se concluye que su objetivo fue liberar a la melodía de las cadenas de la tonalidad, poner en cuestión el dualismo mayor-menor, desbarajustar las formas y desintegrar los temas. Por ello, y aunque durante años se creyó que había sido Wagner el padre de semejantes rupturas —piénsese en el cromatismo del preludio de *Tristán e Isolda* o en las raras modulaciones de su melodía infinita desparramada en sus últimas óperas—, es en Liszt, y por claras razones cronológicas, en donde hay que buscar la fuente de estas transgresiones. En verdad, Liszt se adelantó



demasiado a todo y por tal razón demoró tanto en comprenderse. Como paisajista que es en sus *Años de peregrinaje*, ese formidable compendio del piano romántico, se acomoda sin problema entre los impresionistas Debussy y Ravel. Como buscador de las raíces musicales de su Hungría natal, prepara el camino de los nacionalismos de la segunda mitad del siglo XIX europeo y de los que luego se explayarán por los territorios de América. Con Liszt, es cierto, estamos ante una apoteosis, a veces desesperante, de ese Romanticismo vistoso y maromero. Pero hay otro Liszt que se encargará de desromantizar la música. Y no hay nada más saludable en el itinerario de un artista que ver cómo él mismo se critica y cómo logra superarse. Sólo basta escuchar el abanico de sus *Rapsodias húngaras* para darse cuenta de cómo una música va desprendiéndose poco a poco de las cadenas tonales de una época para nombrar ya el abstraccionismo de un arte que todavía demoraría en consolidarse. Sólo un rebelde auténtico pudo haber hecho una música de estas características donde aparecen con claridad los rasgos de la música modal, de la música impresionista, de la música cubista, de la música politonal y atonal y de la música del subconsciente. Como lo afirma Haraszti, Liszt será siempre el gran músico del mañana.

Y está la fotografía de Nadar. Se trata del Liszt postrero, que es el más total de todos y acaso el que más me apretuja el corazón de emoción admirada y agradecida. Porque ese rostro es el de los resistentes y los dignos. La imagen es de 1886, último año de vida del compositor, y no se sabe muy bien en dónde se tomó porque su cosmopolitismo fue tan intenso que podría decirse que no hay mejor modelo para la Europa libre y abierta de entonces —de esa Europa que acaso inicia con Erasmo de Róterdam y se prolonga hasta la de George Steiner— que este andarín incansable, este políglota seductor, este sibarita con aires de monje y gitano que por un tiempo fue el mayor pianista, el mejor director de orquesta y el más audaz compositor de su época. Ahí está entonces el viejo bondadoso, de ojos todavía verdes, que ha dejado la Roma de su retiro de abate, y está de paso por París. Su estadía es corta, del 20 de marzo al 3 de abril. París por fin lo recibe, ya no como el saltimbanqui del piano de los años en que Berlioz, Delacroix y Hugo eran la vanguardia revolucionaria. Ahora en la iglesia de Saint-Eustache se tocan con gran éxito la *Misa de Gran*, *Los preludios* y *Orfeo*. Liszt ha hecho las paces con su hija Cosima y, muerto Wagner, ha prometido ir a Bayreuth al matrimonio de su nieta y a la representación de *Parsifal*. Cuando piensa en ese retorno al santuario de su yerno, es muy posible que siga albergando la esperanza, en lo más hondo de sí, de que su tiempo vendrá y que puede seguir esperando y que por ahora los laureles son para ese genio teutónico que una vez, al menos una vez, tuvo la sensatez de decir en público que Liszt era el más músico de todos los músicos. Es el último año de una vida agitada en la que los debates artísticos, el espionaje político y las tormentas del amor estuvieron a la orden del día. En enero deja Roma y en el camino a Budapest se hace leer pasajes de un escritor ruso muy de moda llamado Tolstói y con quien simpatiza inevitablemente. Luego pasa por Viena, que fue la ciudad en donde estudió piano con Czerny, bajo continuo con Salieri y en la que, según una versión no del todo verificable, fue besado por Beethoven. Beso que fue el bautizado por aquel Romanticismo que inició con el sordo y que Liszt mismo llevaría hasta las postrimerías del siglo.

El catolicismo de Liszt fue veraz, pero no exento de los toques sensacionalistas de su tiempo. La noticia de la investidura de las cuatro órdenes menores, en julio de 1865, fue recibida entre la estupefacción y la burla. Pero sea esto una postura típica de la época, y un motivo más para volverse tema de actualidad, Liszt salió al paso diciendo que su decisión

obedecía no al hastío del mundo, ni al cansancio dejado por una carrera musical llena de sobresaltos, sino a un sedimento místico que desde la infancia habitaba en su espíritu. Que Liszt se hiciera acompañar siempre de sus bellas alumnas, al modo en que Vivaldi lo hizo con las suyas siglos antes, sólo importa para los chismosos malintencionados o para un escritor que quiera hacer un cuento musical tocado con erotismos de otoño. Lo que resulta llamativo, desde el punto de vista de la fe de Liszt, es que su música religiosa es de una autenticidad impresionante y representa el culmen de su obra. El compositor que Nadar fotografió en París es, pues, un hombre célebre, que lee el breviario y asiste a misa cotidianamente en medio de los comentarios insanos que despierta su figura.

Terminada la sesión con Nadar, el compositor sale de París rumbo a Londres en donde es aplaudido su oratorio *La leyenda de Santa Elizabeth*. Le queda todavía tiempo para hacerse unos exámenes médicos en Halle. Allí le diagnostican una hidropesía alarmante y unas cataratas avanzadas. Su última aparición en público parece ser que se dio en el Casino de Luxembourg. Allí tocó el *Sueño de amor*, la pieza para piano más representativa de ese siglo XIX tan vaporoso y lánguido en los lechos y tan explosivo en la política. Liszt estaba cansado y vaciló en ir a Bayreuth a escuchar *Parsifal*. Pero lo hizo. Le había dado su palabra a Cosima. Días después, el 31 de julio, murió en esa pequeña ciudad donde siempre fue un extraño. Estuvo rodeado de sus alumnos que lo quisieron y lo respetaron y prolongaron su magisterio pianístico hasta bien entrado el siglo XX. El verano era fulgente y el verdor de las enredaderas cubría los escalones de la casa número 9 de la calle Wahnfried. Hans Brand, fotógrafo amateur, se introdujo en la habitación del fallecido y le tomó una fotografía. Muy pronto la imagen le dio la vuelta al mundo. Liszt está vestido de clérigo. Tiene en una de sus manos un manojo de rosas rojas y en la otra, uno de myosotis. Nada más apropiado para este cantor de la naturaleza y del amor. Las flores, dicen, fueron sus compañeras en el féretro. ✦



Carmen Leñero

1

Los armónicos del día
resuenan al dormir
sin que el oído los toque,
ni los capture la araña.

Escala los muros altos
un alma de escarabajo.
Una muesca en la pared
es apenas la vigilia.

Qué afán estar despierta
cuando sabes que el Jardín
crece sólo de noche.

2

No le temo a la rima
que me arrulla.
No me asustan los versos
que cavilan.
No le huyo al horror
de la inconsciencia
ni al trance de ser otra.
Oigo una canción dormida,
como una semilla muda,
justo al filo de las voces,

presa en mi ceguera de las cosas,
con las yemas de los dedos
persiguiendo su zumbido.

Si quiero entrar al alma ajena
debo antes salir del todo.

Ciudad de México, 1959. Su libro más reciente es *El zigzag de la gacela* (Bonilla, 2023).

3

Mi verso libre es canto roto,
 un cántaro de sed desparramada.
 Su rima es un ave peregrina.
 Su consonancia, un murmullo a la distancia.

Me acurruco en su hueco
 y me echo a dormir con ese arrullo.

4

Ay la luna, luna, luna
 como un suspiro
 que se distiende,

«si te vieran los Gitanos»,
 canción de Lorca
 que recito

Ay luna, lunita, luna
 como manzana
 que un niño muerde

un grito mudo y extraño
 se vuelve arrullo
 en mi mente

cuando recibo en la boca
 tu dulce beso
 astringente

toque de mi deseo
 y a la vez
 furor sagrado

Ay luna de luna clara
 discreta
 hasta la impostura

lleva a mi niño amado
 la prueba
 de mi ternura:

que llegue
 tu luz oblicua
 ardiente hasta su costado

Ay luna
 que se suspende
 por detrás de tu pupila

Ay luna, lunita, luna
 que sueña
 aunque nunca duerme ✖



Bailar la escritura del cuerpo

Lucía María

Cuando nacemos damos un primer salto fuera de la caverna del cuerpo de nuestra madre, es posible que la misma voz de nuestra madre sea la que nos incite y nos provoque esas ganas de salir al mundo. La voz de nuestra madre como parte del fuego que nos llama y nos muestra que hay algo más que aquello que estamos viviendo. La voz de nuestra madre como el primer acorde que pertenece a la música del mundo, que es parte del coro de sirenas que nos invita a lanzarnos al mar. Podemos sentir más de lo que estamos sintiendo, entonces saltamos. Porque primero sentimos con la escucha y luego sentimos con el resto de nuestros sentidos. Queremos salir a tocar el mundo, queremos que el mundo nos toque, sentir todo el placer que significa la manifestación de nuestro cuerpo vivo, y vivir esa presencia en comunión con el tiempo.

La primera vez en mi vida que decidí que quería seguir intentando eso que estaba haciendo fue una vez que me bajé de un pequeño escenario después de haber bailado una serie de coreografías durante más de dos horas. Fue en una feria que cada año se celebra en Mexicali. La vez que bailé en uno de los escenarios de esa feria yo tendría alrededor de dieciséis años, y la coreografía más compleja, de la serie que llegamos a bailar,

Mexicali, Baja California, 1983. Su libro más reciente es *Delta de sol* (Dharma Books, 2020).

fue un montaje de *Cats* que preparó el maestro de la escuelita donde yo llevaba un par de años bailando. Ese momento de entrega hacia la danza me llevó al éxtasis de esa libertad en movimiento.

En el mero comienzo de nuestras vidas, la mayoría de las personas hemos llegado a sentir la infinita libertad del cuerpo sin hacer absolutamente nada al respecto. Siendo bebés vamos experimentando con nuestros sentidos el instante y el espacio, y todo se va volviendo motivo de gozo. Tocar los colores con los ojos, que el sonido de las voces nos toque, la textura de las manos de papá en la piel, quedar con el cuerpo envuelto en el olor de la lluvia, el sabor de un plátano en nuestros labios y en nuestra lengua. Así nuestros brazos van estirándose cada vez más hacia el mundo, queremos fundirnos en eso que nos devuelve las sensaciones y entonces sabemos que nuestro cuerpo está plenamente vivo.

La segunda vez que sentí esa necesidad de entregarme al vacío, de buscar lo desconocido, de encontrar en la realidad toda esa apertura que estaba llamando a mi cuerpo, fue cuando comencé a leer el primer libro que leí de Roberto Bolaño, *El secreto del mal*. Lo que sentí es que yo quería y podía escribir, en esa lectura lo sentí. Yo había escrito antes y lo había hecho a manera de diario, pero las ganas de crear algo más fuera de mí, de aventarme a crear algo que no tenía idea de cómo iba a suceder ni cómo iba yo a hacerlo las sentí con ese libro.

«¿Qué hay en el fondo del deseo de arrojarse al agua? ¿Qué hay en el fondo del deseo de sumergirse en la cosa que obsesiona; de dar el último salto; de lanzarse sin demora y decididamente en pos de lo que se ignora; [...]?», escribe Quignard dentro de las primeras páginas de *Butes*.

A veces las personas tenemos a la mano las historias de escritoras, poetas y artistas que han alcanzado ese «ser ellas» después de haber cultivado la búsqueda del conocimiento con los insumos más preciados de la cultura. Pero no siempre es así. En mi caso lo que me abrió las ganas de bailar no fue una escuela de danza en Nueva York, fue en una escuelita pequeña en Mexicali a donde recién se había mudado un maestro desde el entonces Distrito Federal; en esa escuela pequeñita toqué la libertad del movimiento. Y las ganas de arrojarme hacia la escritura no se suscitaron con la obra más importante de la literatura. Incluso, *El secreto del mal* es un libro que se publicó después de la muerte de Roberto Bolaño. Las obras de Bolaño más preciadas por la crítica, *2666* y *Los detectives salvajes*, las leí mucho tiempo después de haberme decidido a salir del lugar y del momento

de donde me encontraba leyendo *El secreto del mal*. Pero pude lanzarme y salir de donde estaba, pude iniciar con la búsqueda. Con estos gestos, una pequeña escuela y un maestro que por alguna razón había llegado a Mexicali desde el DF, y un libro de relatos póstumo, gestos que para otras personas pueden o pudieron haber pasado desapercibidos, para mí significaron el canto de la sirena que me incitó hacia el movimiento y hacia comenzar la búsqueda. El canto que me movió, con el cual me pude arrojar al mar y del cual, además, pude salir viva. Porque el arrojamiento hacia una posible transformación muchas veces significa la destrucción o la muerte. Es cierto que ambos instantes en mi vida —comenzar a bailar y decidirme a leer y a escribir— han tenido que ver con un momento en el cual me sentía completamente abierta, una apertura que había surgido a partir de la pérdida. Busqué el baile porque mis padres en casa se peleaban cada vez más y estaban por divorciarse. Cuando quise leer y aprender a escribir fue después de haber roto la relación con mi entonces pareja de Mexicali. Hay saltos que se sienten como lanzarte desde un último piso de un edificio.

Y, ¿cómo saber hacia dónde lanzarte? Si son tantas las posibilidades y si es tan vasto el espacio, si son miles las formas de vivir y de experimentar el mundo. Me pregunto si esa apertura que comienza con el dolor y con la pérdida, con el rompimiento que sucede en el cuerpo, si esa apertura es la que abre el espacio dentro del mismo cuerpo hacia el recibimiento de algo nuevo, hacia la entrega de una nueva manera de conocer el mundo.

De las artes, la música es aquella que está más conectada con el espacio, con el infinito, es la que más viaja y más alcanza del alrededor, es la que más se adentra en el cuerpo. Luego también vamos creando una pieza musical con cada cosa que hacemos, con cada minuto que nos entregamos a sentir, que nos decidimos a actuar, con cada cambio y revolución que va surgiendo de nuestro cuerpo, nos exige la realidad, con nuestros sentidos y nuestra intención, con el entorno y sus elementos. La música existe para que podamos tocar el espacio. Entregarme al baile al que me invita cada pieza significa que puedo morir buscando la expansión, significa que puedo intentar amarlo todo. Escribe Quignard que cuando Butes deja su remo, se levanta, que cuando Butes sube al puente, salta. Y que Butes baila, escribe Quignard.

La posibilidad de bailar sucedió en un instante durante mi adolescencia en donde el conflicto entre mis padres era tan fuerte que en nuestra casa había una guerra, parecía que si mi hermano y yo nos atravesábamos



en un momento de discusión, nuestra vida iba a quedar embarrada en medio. No era así, pero así se sentía. Dentro de casa yo estuve mucho tiempo sintiéndome congelada; una gran parte del tiempo la vivía encerrada en mi cuarto y casi siempre fantaseando en cómo salir. Así que ese pequeño salón de duela en donde empecé tomando una clase de jazz y terminé ensayando durante casi cuatro horas diarias, fue el espacio que me dio la libertad que yo estaba buscando, el espacio que me hizo sentir todo aquello que estaba dentro de mi cuerpo, el dolor y la fuerza, el llanto y el arrojito.

Escribir primero fue para entenderme, cada vez que yo escribía en mi diario, era con un intento de conocerme, quería saber qué estaba sintiendo con respecto a lo que estaba pasando a lo largo de mis días. Y, al escribir, me daba cuenta de que yo reconocía muchísimo más de todo lo que yo había sentido, mucho más de lo que muchas veces podía aceptar que había pasado, experiencias que definitivamente no podía expresar a alguien más dentro de mi casa. Escribir me llevó a darme cuenta de que yo podía entender, que yo podía sentir y que yo podía ser. Y cuando se abrió la posibilidad de creer que yo podía escribir más allá de mí misma fue cuando me encontré con Bolaño, y sentí en esos relatos que leí que yo podía transformar lo que estaba sintiendo, lo que estaba viviendo, en algo más.



La música no *representa* nada: *resiente*, escribe Butes. La música es el espacio que nos toca con su infinitud. Y los libros también son ese coro que cuenta la historia de la existencia del ser humano en la Tierra, un coro que nos relata los encuentros y desencuentros entre las personas, un coro que nos va develando las ganas que tenemos hombres y mujeres de ser el espacio, no nada más de ocuparlo.

Como todas las personas en el mundo, en algún momento de mi infancia empecé a guardar en mi cuerpo mucho de lo que yo estaba sintiendo, después me fui encerrando en un cuarto, y más adelante comencé a trastocar aquello que alguna vez me había dado seguridad, que me había llevado a buscar la libertad y a sentir que yo podía amar.

Pasan los años y de pronto veo que estoy como he estado varias veces durante tanto tiempo, en el encierro de un mismo espacio que durante un periodo llegó a ser un lugar seguro. Pasan los días, pasan los meses y justifico mis circunstancias, digo que estoy encerrada porque no tengo suficiente dinero para moverme y salir al mundo. Digo que me hacen falta proyectos de trabajo que me puedan llevar a un mayor flujo económico y entonces sí pueda tener las herramientas para salir de la caverna en la que me he encerrado. Me justifico con la hipótesis de que en las ciudades es muy desgastante el movimiento, y que como es necesario invertir

demasiado esfuerzo, al final, ni siquiera vale tanto la pena intentar salir de casa. Sobre todo porque el instante de placer, una vez que ha llegado, se termina fugando casi de inmediato. Y todo esto es cierto, pero también es cierto que llevo años alimentando el sometimiento de mi cuerpo a un pequeño espacio y a un pedazo de papel, someto mi cuerpo a la estrechez de querer entender lo que no voy a entender, someto mi cuerpo a mis intentos de escribir para nuevamente reconocer lo que estoy y no estoy viviendo. Así, lo que alguna vez fue el descubrimiento de un lugar seguro, el momento en el que yo podía sentarme a escribir para reconocer todo lo que estaba sintiendo, de pronto me doy cuenta de que se ha vuelto en mi propia caverna de Platón en donde he terminado por esconderme. Luego también busco bailar a solas para transitar con seguridad todo lo que no logro sentir por completo, todo eso que sé que está albergado en mi cuerpo. Y al final veo que, más bien, creo que puedo alcanzar la claridad encerrando lo que siento, en medio del dolor y del caos, todo ese miedo que a veces no dejo de sentir, veo que decido permanecer en un pequeño refugio en donde el aire se me va acabando. Yo misma me he llevado a desear cada vez menos, a forzarme a entender cada vez más, a sentir dentro de los límites que puedo nombrar, en lugar de encontrar la forma de tener más recursos para vivir y experimentar más de lo que estoy viviendo. ¿Cómo voy a salir ahora de la caverna que tanto tiempo me tomó erigir, la caverna que llegó a ser un lugar sagrado?

Han pasado algunos años desde que comencé a tomar clase con el Dr. Carlos de León, un terapeuta que en alguna ocasión se describió a sí mismo como hacker espiritual; he llevado clases de terapia y sobre diferentes tradiciones espirituales. No recuerdo en cuál de las múltiples clases el Dr. Carlos de León hizo la mención de que todos los sentidos en nuestro cuerpo son un solo sentido, pero habló de eso, de que, en realidad, el tacto es el único. Cuando escuchamos sensores en nuestros oídos se activan y sentimos la música, cuando olemos sensores en nuestra nariz se activan y sentimos el aroma de aquello que huele. Cuando vemos una imagen y observamos el mundo, sensores en nuestros ojos se activan y lo sentimos en nuestra vista. Nuestra piel es el gran órgano que siente los cambios de temperatura, las emociones y las texturas. En nuestra lengua, en nuestra boca, sentimos los sabores. Al buscar en la web información que pudiera desarrollar este dato, que dice que nuestros sentidos son un solo sentido, encontré un texto, «El tacto, los ojos de la piel»,

de Pedro Luis Castro Alonso, en la página de internet *The Conversation*. Castro Alonso estipula que el tacto no es la piel en sí, dice que son «cinco millones de estructuras especializadas denominadas receptores», lo que son, «terminaciones de neuronas sensitivas que pueden encontrarse encapsuladas, formando discos o terminaciones nerviosas libres». Después Castro Alonso especifica que no es que estén en la superficie del cuerpo, sólo hay ciertas regiones con mayor densidad y sensibilidad, y al final describe que los receptores envían señales eléctricas o químicas a las neuronas y luego el mensaje va para la médula espinal hasta que deriva en estímulos para la corteza cerebral: cada vez que sentimos dolor, presión o calor, estos receptores envían señales eléctricas o químicas a las neuronas, que a su vez transmiten el mensaje a través de la médula espinal hasta regiones especializadas de la corteza cerebral, las áreas somatosensoriales.

Para mí ha sido un descubrimiento el darme cuenta de que todo mi cuerpo está verdaderamente siendo tocado por el mundo, que la música me toca, que las palabras me tocan, que los olores también llegan a tocarme el cuerpo. Además, durante este último año he tenido la oportunidad de estudiar con una chamana, Gretchen Andersen, y lo que me gusta (y me asusta) de las enseñanzas con Gretchen es que cada momento se trata de un continuo lanzamiento hacia el vacío, hacia el desaprender de lo que conozco para reaprender de nuevo, un ciclo que parece que no va a terminar nunca y que por eso es maravilloso y terrible, porque así es la experiencia humana. El acercamiento con Gretchen ha sido también como el canto de las sirenas. Todo aquello que alguna vez pude nombrar y describir deja de ser, entonces es necesaria la apertura hacia un nuevo conocimiento del mundo, se trata de un salto constante hacia lo desconocido.

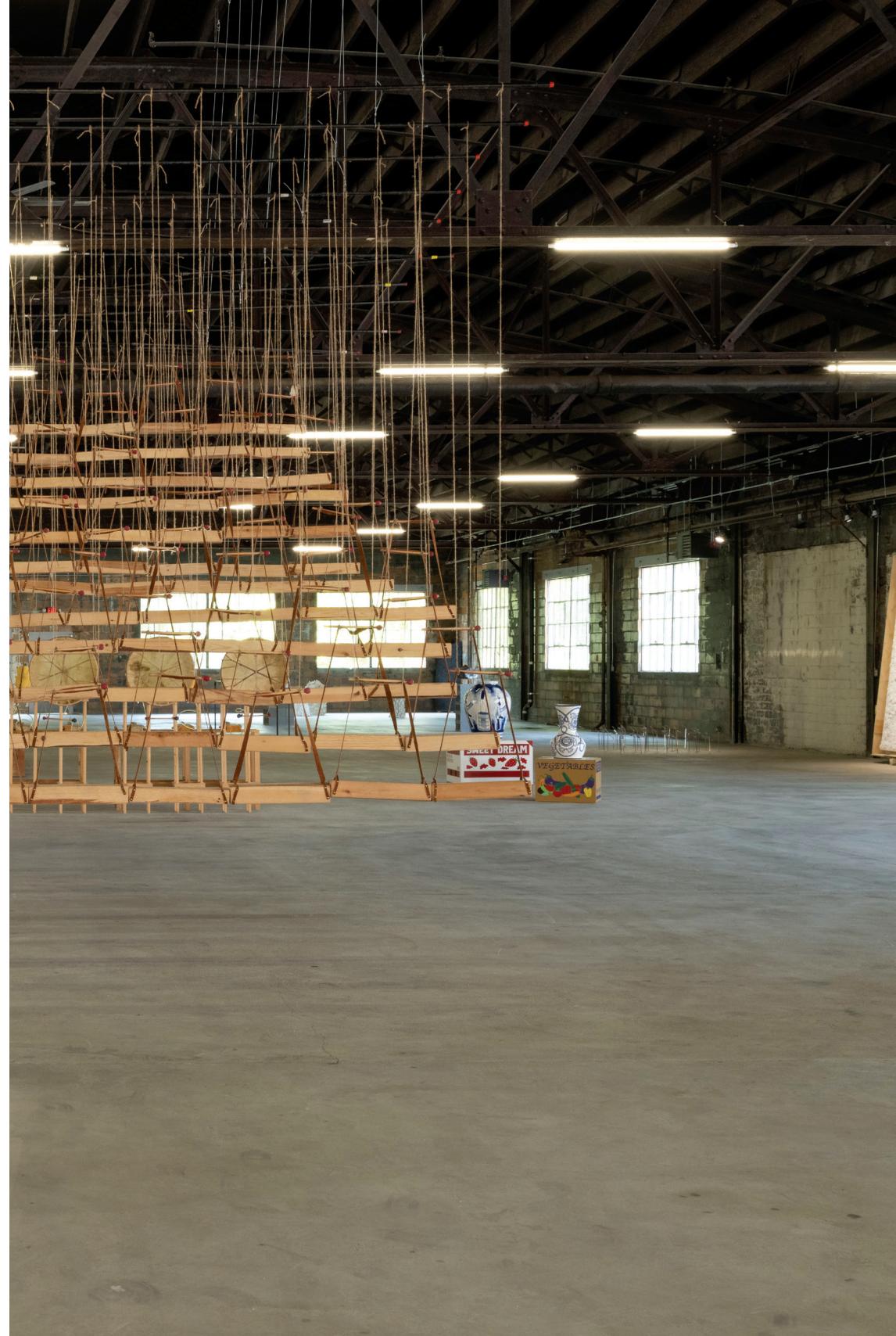
Confieso que ahora es mayor el esfuerzo que necesito hacer para generar una explicación de lo que (creo que) voy entendiendo. Confieso, también, que por ejemplo este texto lo inicié y escribí con cuatro posibles inicios y textos, en donde un nuevo cuestionamiento me llevaba de regreso al inicio, a no dar por sentado lo que percibe y formula mi cabeza porque es mucho más lo que percibe, siente y entiende todo mi cuerpo.

Cuando comencé a bailar, en ese arrojito hacia el movimiento, incluso con las canciones que llegaban a elegir otras personas, que podían o no gustarme, también sentí mucha más libertad de la que había experimentado antes, esa libertad del flujo del pensamiento, del flujo del movimiento, del flujo de las emociones y de los sentimientos; eran más las posibilidades

de vivir y experimentar mi cuerpo. Cuando comencé a escribir me sentí más libre porque podía entenderme y podía aceptarme, podía salirme de mí para ver y reconocer el alrededor. Y finalmente me fui dando cuenta de que no había tal cosa como un límite ni aún en mi cuerpo.

En el mito griego el personaje de Orfeo, el músico, no quiere escuchar el canto de las sirenas, ¿no quiere sentir? Ulises pide ser amarrado de manos y pies para que cuando el barco haga su paso por el pedazo de mar en donde cantan las sirenas, él pueda escuchar su canto pero sin abalanzarse sobre ellas. Ulises quiere sentir pero también reprimir cualquier reacción. ¿Qué pasa con Butes? Cuando Butes sabe que está a punto de cruzar el tramo de las sirenas, salta hacia el mar, salta hacia el canto, salta hacia la vida que puede querer decir la muerte. Quignard asegura que en toda música hay una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora. Escuchas y sientes. Hueles y sientes. Ves y sientes. Pruebas y sientes. Imaginas y sientes. Y quien se desborda de vida puede sentir la muerte, y quien se desborda de muerte puede volver a sentir la vida. ¿Hasta dónde vamos a experimentar el placer antes de ser arrojados hacia el dolor? ¿Hasta dónde vamos a experimentar el dolor antes de volver a sentir placer?

Bailar es hacer el amor con el espacio hasta fundirte en el espacio. Escribir es alcanzar un instante de revelación, en el que abrazas la existencia por completo. Y hay un silencio antes de la música, antes de lo que se despliega, un silencio que conjuga la vastedad y el vacío, antes de que comience a contarse la historia de la belleza y del mundo, y del único intento que es vivir que es amar hasta la muerte. Hay un silencio que es toda la luz y oscuridad, música y sentido; un silencio en el que te extingues en la aceptación y mueres, aceptas que no vas a poder bailarlo todo y tampoco describirlo pero vas a poder sentirlo; es el momento del salto. ✦



Javier Velázquez Ayala

Disidencia

*me dio a morder su seno,
y el cristal me cortó la boca.*

Poética, Gilberto Owen

Se graduó de ángel de la guarda
como lo señalan los cánones celestes:
un par de alas grandes y blancas
y una aureola radiante y dorada.
Advirtió un pequeño detalle:
no entendía bien claro
el significado de su investidura.

Su primera misión fue un niño
más delgadito que su sombra
y el hambre comiéndole los huesos.
Y guardar... ¿qué cosa? —se preguntó.
Oyó, por primera vez, el sonido de la muerte.
Solidario, regresó al cielo
con el pellejo pegado al esqueleto.

Ciudad de México, 1959. Fue ganador del primer premio de Atragante de Letras Pecados Capitales (de la UNAM) con el poema «Golosinas».

Llegó después a la selva.
Conoció de cerca la guerrilla.
Se convirtió en la sombra de un hombre
que escondía su cara de dios antiguo
detrás de un pasamontañas.
Una incursión militar le presentó al ángel
y viva y en todo su horror, a la muerte.
Antes de rendir su informe,
sin concederle el beneficio de la duda,
lo confinaron.
Dicen que lo oyeron,
escondido entre las nubes,
entonar canciones de protesta.

Ya ha tiempo que no se sabe de él.
Su nombre fue borrado del santoral.
¡Insubordinación le llamaron a su pecado!
Informes no fidedignos delatan su condición mortal,
despojado ya de sus divisas de ángel.

Lenguas viperinas afirman que lo vieron
amarrado a la cintura de una mujer,
besando sus cicatrices una a una,
pescando sus lunares como estrellas
en el cielo de su piel constelada. ✖

El compositor de orillas

Denis Durón Dávila

En una noche sin grumos en el cielo, después de una tormenta de mayo, en el interior del bar Son de Aquí, esquina de Reforma, calle opuesta al puente, sobre una vieja tarima mal entablada, apoyado a un taburete guarnecido de vaqueta, Fabio encendió un cigarrillo sin mirar a ningún lado.

Con tan poca cosa un hombre puede ser feliz, ni con un abrazo, con tan poco: una salva de aplausos de uno que otro respetuoso y desconocido admirador, servilletas con peticiones, un cubalibre de cortesía con su mínima liturgia, hacer salir los colores al rostro de una señora si al modular la voz se le agrada el oído y empachar al marido de felicitaciones por encontrarla. Sí, tan poco, la nada para cualquiera que vive una vida corriente.

Dicen que Fabio desde siempre gusta de ser una leyenda, un gitano urbano que sabe convertir en cantos trovos una anécdota personal, por muy burda que sea; que le agrada aceptarse abandonado en un escenario, como si aquel fuera la sombra de un árbol que lo defiende de una brizna repulsiva; y que goza conformarse con ser famoso unas pocas horas, frente a pocas gentes: «Es el momento más embriagador que se puede saborear», ha comentado.

Pero esa noche era una noche diferente. No era el mismo hombre agradecido de vernos cada semana, que dibuja una sonrisa discreta con sus mejillas. Yo, si se me permite murmurar, lo vi como una mácula de luna; leer su rostro, todo el lenguaje de su cuerpo, era como escuchar una tonada andaluza, en compás de tres por ocho.

Tegucigalpa, Honduras, 1975. Su libro más reciente es *Mundo ininterrumpido* (Roca en el Aire, 2006).

Aquel sorbo de cigarro era la primera pausa después de seis canciones. No había mucha gente. Estaba oscuro, no, en realidad la luz era difusa, que al final es lo mismo. Nadie se movía, el calor era muy espeso, distinto a la calle, y tal vez por estar sofocados nos centramos más en él, y notamos cómo Fabio despedía el humo por su nariz y rezumaba la nicotina por sus poros, como si en realidad se estuviera deshaciendo de desconsuelos y estos lo aislaran del exterior. Creo que esperábamos que como siempre él dijera algo, algún comentario sobre las líricas, la historia que lo había movido a componerlas o una analogía simpática que redimiera los tonos menores; pero no, no hubo nada de eso. Lo que hizo fue acomodar el cuerpo de su guitarra en su regazo y fumar... fumar y fumar... Cuando de pronto levantó la vista, entonces se sintió descubierto, y con semblante sobrio recorrió el lugar con sus ojos por entre los asistentes; en ese instante el trovador tragó gordo y no admitió una sensación tan explícita. Tendríamos que esperar a que tocara. Y es que la música guarda una semejanza clara con el lenguaje hablado, se trata de un discurso sonoro que el oído puede comprender, y a través de él traslucir y organizar nuestros sentimientos simétricamente, todo depende de lo que estemos viviendo; y en algunos casos ocurre una maravillosa condición: puede enlazar a una, dos, cinco, veinte, mil personas al mismo tiempo. Con la solemnidad de una ceremonia nos ajusta a un plan prefijado: compartir realidades, entenderlas, sentir como otros sienten. Y, sabiendo eso..., fue en su receso que, al verlo insatisfecho y algo ausente, provocó en toda la audiencia una cualidad paternal, nos sentíamos orgullosos de estar ahí y escucharle. Sin querer, con sus primeras canciones nos había pedido socorro, quién sabe qué o cuánto padecía, solamente se le veía solo, muy solo. Pero no del tipo de soledad que es el resultado de relaciones sociales simples y deficientes, él estaba acostumbrado a eso, aquello era más de fondo, más emocional, era la carencia de sangre que hierve cuando alguien que te ama se siente orgulloso de ti; la falta de despertar una mañana muy próximo a la espalda de una persona que comparte tu olor; era soledad, soledad pura y dura.

Acababa de arrojar la colilla al piso para reanudar el recital cuando al local ingresó una pareja que de cualquier ángulo que se pudiera ver era desigual; ella era una morena perfecta, natural, innombrable, afectuosa con el brazo de su compañero y seguro complaciente; él, un árabe narizón y rústico, brutal, un barbaján disimulado. Y seguido de ellos, ayudado por un bastón con enchape cromado, entró un hombre calvo de cansada edad,



abundante de carnes y poco avisado. Sin esperar nada buscó un lugar, la mesa coja del rincón le pareció bien, pero antes de sentarse, casi a gritos, pidió un martini sin aceituna, revuelto o agitado, qué más daba. A diferencia, uno de los camareros condujo a la pareja a los pies de la tarima, justo enfrente de Fabio, quien desde su lugar notó que pasaron encorvados, aguantando lo último de noche fría, olor a tierra removida y hormigón húmedo que traían consigo; pero más atento, contó los pasos de ella, desmadejó las costuras de su vestido y procuró no descubrirse interesado, por ese pánico irracional masculino a lo que no debe hacerse con lo que no nos pertenece. Entonces, el músico dirigió su atención a la esquina del hombre del bastón; cabe decir que entre la niebla de cigarros y el escaso resplandor era difícil reconocer esa silueta o los cuadros de Pete Seeger sobre su cabeza; mientras tanto, a ocho mesas, otro camarero tomaba la orden de la pareja, quienes de golpe se daban cuenta de que adentro estaba más cálido que en la calle, se aflojaron las chaquetas y sólo el árabe vio fijamente a Fabio en su trono comenzando a ejercitar una escala.

La tonada maniobró entre las mesas, acústicamente acarició nuestros oídos, se incrustó en nuestro templo, como cuando dedo a dedo calzamos la mano en un guante; era el preparativo de un estudio de virtud sobre aquella morena despampanante. Con su vista cerrada y haciendo armaduras en el tercer y cuarto traste nos guió por el mito de la enamoradiza



Hera y la Vía Láctea; musitó fraseologías sobre el poder de un beso y la necesidad de ser correspondido; abrió su mirada y discretamente la dirigió a la de la morena, pero no la encontró; baladroneando, la describió con sones y nos volvió cómplices de su revelación, se había prendado de su tersura de muñeca y ojos como manantiales de resina.

¿Qué de raro puede haber en eso? Los bares impulsan a los seres humanos a esas voluntades, porque la mayoría de quienes los visitan son personas que necesitan compartir profundas faltas y aflicciones, es una actitud desconocida y jamás aceptada por ellos mismos, ya que nadie quiere verse como un perdedor insalvable en noches de posibles encuentros. Eso sí, siempre es necesario conceder a otro la responsabilidad de ser exculpado, y eso precisamente fue lo que ocurrió. De vuelta y media, las pocas parejas que se encontraban en el lugar comenzaron a acceder al efecto de Fabio, se estrecharon entre brazos, tenían algo de tronco de árbol, se rendían como ratas que hipnotizadas una vez siguieron la huella sonora de un mítico flautista. Sin embargo, sólo en una mesa el efecto no rindió frutos, la mesa de aquella pareja dispar. El árabe permanecía serio, fumaba un enorme puro y analizaba a sus vecinos de al lado y volteaba irrespetuosamente a mirar a los que estaban a sus espaldas, no entendía la reacción; y ella, la hermosa morena, miraba al cielo, a su derecha o a su izquierda en planos bajos, nunca al frente; rozaba los vellos del brazo del

árabe, resoplaba ansiosa y fastidiada, hasta que Fabio, volteando a ninguna parte, como dejándolos solos, punteó los últimos acordes: ...A G A... Y recitó una frase a dos líneas: «Fue como si mi niña cantara y más me abrazara en aquella canción», provocando entonces que temblara.

Desde su esquina, el hombre del bastón prendió un cigarrillo; el fósforo mostró su sombra incorporándose ávidamente y el tabaco encendido hizo patente sus manos arriba, hasta repetir las juntas. Acto seguido, todos hicimos lo mismo. El trovador observó la esquina con cariño, deteniendo su vista en la calva de aquel nuevo admirador que en sus pasos de a uno y medio avanzaba hacia la tarima con un rostro animoso que decía: «¡Qué tipo tan grande!». A su vez, la morena dijo algo al oído del árabe; prontamente se pusieron de pie, caminaron hacia la salida, ignorando el nutrido barullo de la concurrencia. Y al ras de la tarima, el calvo del bastón sacó su billetera, de esta un tarjetero, y de dentro de este un membrete: «Llámame, puedo apoyarte», le dijo a Fabio, quien guardó el impreso en su bolsillo, como si nada.

Y ya en la puerta, mientras el árabe salía a buscar su automóvil, la morena volteó a ver a Fabio por primera vez; lo miró con dureza, quiso desviar el rostro pero no lo hizo, porque su floja amabilidad pudo más, la indujo a mostrar sus manos y estrellarlas entre sí, con las cuales bien se hubiera dicho que estaba aplastando insectos. Un pálido dolor se apoderó de sus párpados, como si trajera a la memoria un acontecimiento perdido; y ya para salir, a la muda articuló una corta palabra, sólo reconocible por ellos dos; y yo, cerca de la tarima, escuché que Fabio, manteniéndose a flote, respondía ligeramente: «Idem». Y entonces entendí que había sido testigo de una extraña familiaridad, un fenómeno persistente en el pasado intenso de dos amantes que tristemente nunca supieron decir adiós. ■

Lizzie Castro

Dixkontrol

Baila o muere
Nando Dixkontrol

Para Ángel Ortuño, Javier Raya y Nando

dddd
didi
di di dio diiii dio dio
beat beat beat beat beat beat
beatealizado
beateado
beatado

dios dios dios
¿qué harías si fueras dios?

dios
diodizado
dios
dionisauro sonoro sonoro
diovergente gente
dioverbalizado

Guadalajara, Jalisco, 1980. Su libro más reciente es *AURORA: los espacios se juntan* (Secretaría de Cultura Jalisco, 2024).

DIXCONTROL
DIX DIXKO KO KON TROL

un recinto
recintonizador
recinto de la mente conocimiento aural
auralizando auralizado
aurante oyente
bailante baila baila baila

¿para qué has nacido
si no es para bailar?

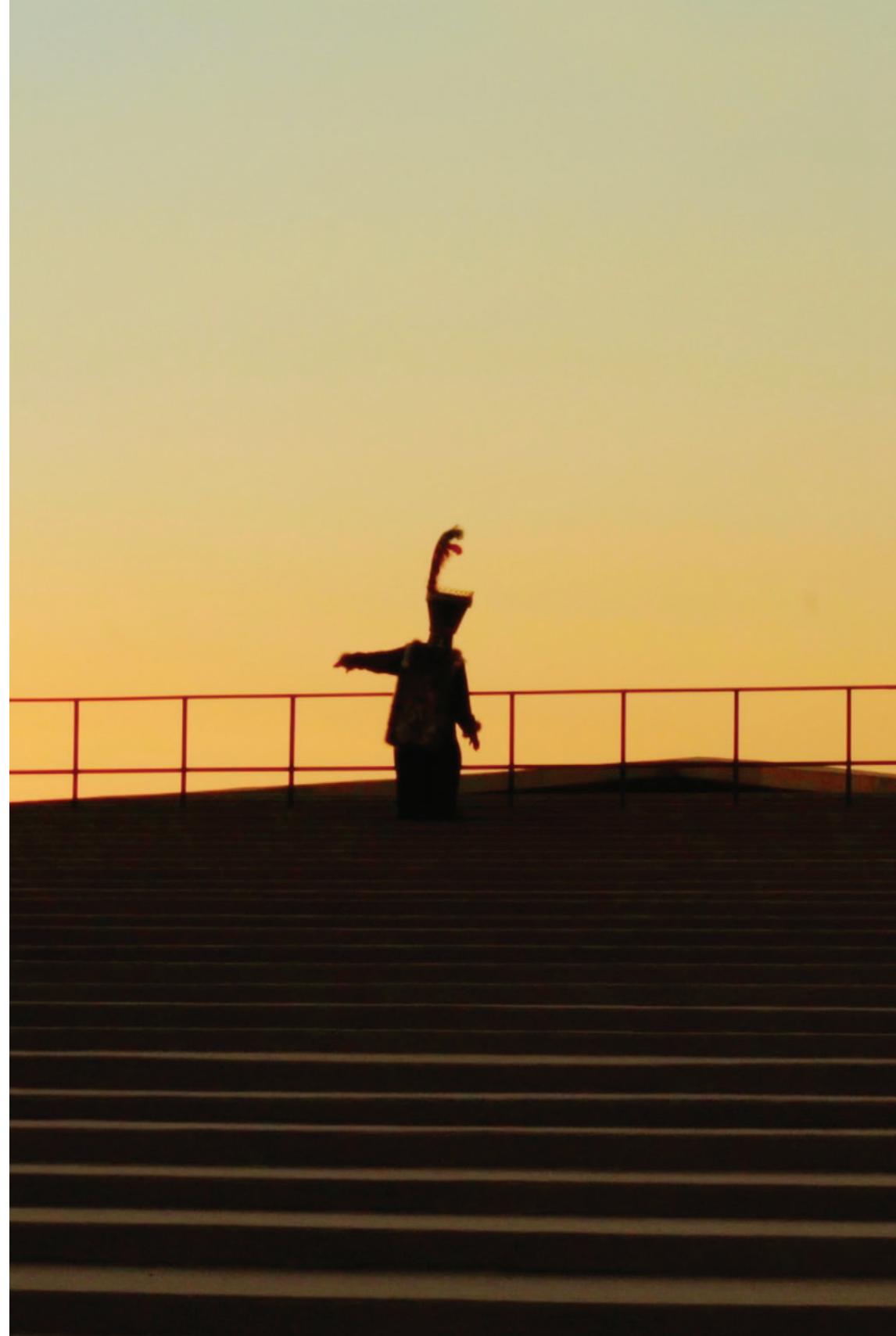
como un diapasón
en los brazos de tu madre
tu primer acto en este mundo es bailar

tu único objetivo es bailar a 120 dB
por segundo
sintiendo el umbral del dolor

PSICO PSICO PSICODROMO

dddddddddd
do do do do
dolor dolonización
sentirás el dolor hasta vomitarte, mearte y cagarte

y pedirás más
¡PORQUE YO SOY TU PUTO DIOS! ✖



Recuerdo de Lázar Berman:

La dulce voz de la modestia

Raúl Olvera Mijares

Oír música, escuchar en verdad, es percibir cómo el propio tiempo vital *si rallenta*, se ralentiza —se enlentece o lentifica, ¡oh, bienaventurada Rae!— fluye más despacio, en todo caso, se vuelve más intenso y sensible para captar cada pequeño *momento* dentro. Oír así requiere, por tanto, concentración, tiempo, disposición de, intentar darse cuenta de hacia dónde va el tiro, qué significa, cómo cambia a uno por ánimo, fuerte determinación. El motivo que empuja al que habitualmente escucha buena música puede ser de naturaleza múltiple, explicarse de maneras diversas, obedecer a variadas circunstancias, siempre es, no obstante, fuerte, impostergable, imperioso. El melómano provector elige ciertas interpretaciones y vuelve a ellas, una y otra vez. Esta cansina fijación, en el juicio ajeno, se debe a algo único e irrepetible, atrapado en una de aquellas afortunadas *audiciones*. Esos instantes de beatitud plena en que se alcanza una pequeña prueba de los privilegios que, ya la fe ya la fantasía atribuyen a Dios, o bien, a los inmortales. Alguna vez acaricié el repentino designio de hacerme músico, pianista, por más señas. Muy poco, de hecho, exploré ese accidentado y duro camino, «la escondida senda / por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!», escribiría fray Luis de León en aquella oda. Camino, a todas luces, de abrojos, bueno sólo para unos

Saltillo, Coahuila, 1968. Su libro más reciente es *La ciudad y la tarde. Relatos* (Secretaría de Cultura de Coahuila / Consejo Editorial del Estado, 2018).

cuantos electos, abnegados y minuciosos ascetas, obsesos con alcanzar la perfección o, al menos, llegar a rozarla. La vía de la ascesis, o ejercicio áspero y laborioso, es la misma para el místico y el esteta; el músico es, en sentido estricto, el artista por excelencia, pues en este confluyen la pasión siempre insatisfecha y la diaria faena por refinar y afinar su *instrumento* que no es otro sino él mismo, su propia persona, alma y corporalidad, espíritu y carne, psique y soma. Vayan estas consideraciones por delante, antes de entrar en materia propiamente dicha, las tenues y enrarecidas impresiones que una figura como la del pianista peterburgués de origen jazar, Lázar Náumovich Berman (1930–2005), fallecido en Italia, suscita en la entusiasta y afiebrada fantasía de alguien que asaz venera la música.

Pianistas parecen incontables, al igual que los granos de arena, los astros en el cielo o los fractales en el Universo, ojalá fuese así; si bien, grandes pianistas, de esos fuera de serie, se cuentan con los dedos de una mano, en una generación humana, eso mostrándose generosos y optimistas. El pianista calibre mágnium es un artista puro de una rareza tan poco frecuente como la de un diamante negro y no se crea, ni por un minuto, que sin defecto, casi como una necesidad lógica o matemática, tal irrepetible exquisitez se aquilata y reconoce como sería menester. ¡Qué va! El aparato de propaganda a menudo se muestra caprichoso y díscolo, sobre todo, con aquellos que dejarían en mal a sus numerosos entenados y bisoños pupilos, si se los conociese con amplitud. Peor aún, si la persona *non apta* es desgarbada y común, o sea con la pinta de ser un miembro más de esa masa gris y amorfa, de la que se quiere apartar lo más posible al ciudadano de a pie, cuánto más al joven artista en ciernes. «¡Qué, ya cualquiera puede ser genio, entonces, por qué no yo!», han de exclamar los necios. Jamás faltarán cuestionamientos inconvenientes pues, incluso con los ídolos de las multitudes, esos productos netamente publicitarios, se los elige con estricto apego a ciertos lineamientos. Para resumir, en parte, estos exhiben los vicios que se quiere diseminar entre los sujetos a quienes se está *condicionando* (léase educando o adiestrando).

A Lázar Berman no se le veían los tamaños, ni de cerca ni de lejos, no, al menos, si el observador mismo no estaba tocado, hasta cierto punto, por el *duende* (como en español peninsular suele aludirse al talento o, incluso, genio). No tenía monos pintados en la cara ni cola ni alas ni nada por el estilo. Era un jazar común, siempre de piocha en sus años maduros, con esos ojos rasgados, nariz aguiña y acaso orejas más o menos puntiagudas, esas que se cree proverbiales en su pueblo. Aunque pienso

haber alcanzado un exceso y mucho me temo que el lector más visualice a un gnomo, elfo o enano, *ad libitum*. Lázaro, el de la mina (*Bergmann*) o bien el que adiestraba el oso (*Bärenmann*), poniéndonos familiares —de hecho, reina cierta duda sobre el significado de este nombre de familia o clan— era un sujeto perfectamente ordinario, común y corriente, eso. La excepcionalidad de Berman no se echaba de ver, se *escuchaba*, pues apenas podía oírse. Escuchar es oír, si bien en grado sumo, y de eso es sólo capaz alguien dotado de oído bastante diestro; otro músico o, al menos, un melómano, uno de verdad, se entiende, no el social o el de los fines de semana, sino uno que busque y atesore la música como bálsamo revitalizador, absolutamente necesario, indispensable como el agua y como el aire, nada menos y nada más.

Los pianistas que los poderosos encumbraron de su generación, dicho sea de paso, con rigor y con justicia, los legendarios Emil Guilels (jazar) y Sviatoslav Richter (ruso alemán), cuando alguien preguntaba sobre Berman solían responder, poco más o menos, que era de una valía que rebasaba diez veces por lo menos, la de cada cual; ni tocando a cuatro manos, esos gigantes soviéticos, Gilels y Richter —en grafía germana y universal— eran capaces de igualársele. Una leyenda en vida para aquellos que, en verdad, entendían. Gracias a la legendaria interpretación de los *Douze études d'exécution transcendante* de Franz Liszt, tras repetidas giras de conciertos por Europa Occidental, su fama quedó perfectamente labrada, en las que tocó acompañado de orquestas con directores de la talla de un Karajan, Leinsdorf, Doráti, Abbado, Giulini y los jazares turcomanos de marras, entre los que más descuellan, Bernstein y Barenboim (*Bären*, genitivo de oso, otra vez, el árbol del oso, ¿el madroño?).

Cierto enredo al pasar aduanas, durante una de sus numerosas entradas a la Unión Soviética, le hallaron entre el equipaje un libro de los que figuraban en el *Index*, es decir, libros occidentales considerados como perniciosos y, por tanto, vedados. Eso le valdría un castigo, por la friolera de cuatro años, el cual le imposibilitaba las giras en el extranjero. En el comienzo del moroso empero inexorable crepúsculo soviético, a principios de los noventas, Berman decidió optar por el Occidente —como de manera eufemística se decía para evitar el incómodo *desertar*— y se estableció en Italia, en Emilia Romaña, no lejos de Bolonia, detentando dos plazas como maestro de piano, una temporal en Weimar y otra definitiva en la Accademia Pianistica Internazionale de Ímola. Con varios discípulos destacados, el maestro estaba tocado por algo que no era posible transmitir,



una percepción particularísima del *tempo e andamento*, el carácter y el estilo, de la obra que acometiese. La riqueza de niveles y de matices es notable, desde luego, puede experimentarse, en mayor o menor medida, a tenor de la inclinación y del conocimiento, por parte del oyente, respecto de ciertas piezas, compositores o periodos en la historia de la música. Afirmar que Berman, como producto de la gran escuela rusa de piano, es ante todo notable al interpretar obras del periodo romántico, no es decir gran cosa, pongamos el Beethoven de la época media, Schubert, Chopin, Liszt, Skriabin, aunque estos dos últimos ya están con un pie en esta era y otro en la siguiente, una modernidad que comienza a abrirse paso, no pocas veces con estridencias y disonancias, en la experimentación armónica, las citas melódicas y motivos sin fin, los universos estéticos enrarecidos y hasta entonces inexplorados. Liszt, en la última etapa, de religioso circunscrito a minúscula congregación parisina, habrá de volver a la tradición, en sus numerosas composiciones para órgano y coro, donde la simplicidad melódica se verá enriquecida por una profundidad armónica notable, de nuevo, por la sencillez; Skriabin, en su lento pero inevitable acercarse a su exaltado crepúsculo, se trasmuta y se trastruca en su afán de ser fiel a las nuevas voces que le susurran al oído cosas inefables, no comprensibles, al menos a oídos de todos.

En realidad, Berman no es un pianista de especializaciones, con aquella fijación por compositores y periodos; como Horowitz y Sokolov (aunque sólo comparable a estos), acometió piezas de un repertorio amplio, el cual va desde los barrocos hasta los impresionistas; Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Debussy o Ravel suenan tan maravillosos como los mejores pasajes de *Les Années de pèlerinage* de Liszt, con mucho, el conjunto de piezas que permanece como paradigma interpretativo en su breve pero profundísimo legado, de hecho, no tiene fondo ni parangón. Escucho y vuelvo a escuchar la *Sonata número 18 en mi bemol mayor* de Beethoven conocida, en el mundo anglosajón, como *The Hunt (La cacería)*. Cada movimiento de los cuatro, de que consta es único en su llana y elegantísima concepción. A veces, las obras del primer periodo de Beethoven, el que puede llamarse en sentido estricto, clásico, pues se halla en plena consonancia con el espíritu de Haydn, su maestro, y de Mozart, estas piezas en apariencia simples y de nítida digitación se erigen en prueba de fuego para un gran pianista, así sucede con los antes mencionados Horowitz y Sokolov, además de Pletniov y Guilels. La huella del legendario Heinrich Neuhaus y de su imprescindible doctrina en el Conservatorio de Moscú, los nuevos raseros para la interpretación pianística del siglo XX y del porvenir inmediatamente avizorable, en general, hay que hallarlas precisamente ahí.

No tuve la ocasión de conocer ni de tratar a Lázar Berman, ni mucho menos de oírlo tocar en persona pero, por las fotografías tiradas en ambiente familiar, puedo figurarme que era un ser humano de fácil y franca sonrisa, afable y de sangre liviana, un poco como mi padre, acaso también él medio judío, sefaradí eso sí, con sangre del Oriente Medio, no converso turcomano, mercenario a sueldo de los señores romanos y de los otros que vendrían después, metido a cambista y usurero más tarde. Berman iba por el mundo ofreciendo recitales, sin complicaciones, de manera humilde, llegó incluso a tocar en diversas ciudades de México. Músico a carta cabal, por lo que se oye en los arreglos que pergeñara sobre algunos lieder, o canciones alemanas, de Franz Schubert. Celebro que hayan quedado esas cuantas grabaciones, pocas de estudio, casi todas captadas del vivo. Esos testimonios, al lado de otros que dejaron Dinu Lipatti y Clara Haskil, ese par de rumanos irrepetibles —ella asquenazí— se cuentan, sin duda alguna, a pesar de las más que obvias limitaciones de la incipiente técnica de registro no del todo perfeccionada, entre las joyas más preciosas de nuestro tiempo, que no se detuvo ahí sino todavía dio «One

small step for man, one giant leap for mankind» («Un pequeño paso para el hombre, un salto gigantesco para la humanidad», palabras de Neil Armstrong, de una jocosidad involuntaria como las de un actor que siguiese bien cuajado guion, al coronar, con alegada victoria, la muy vernesca y quizá no menos imaginaria misión del *Apolo 11* en 1969), el aparecer de esa figura que remata la historia de la interpretación pianística, no sólo del siglo pasado, sino de este siglo y otros por venir, Vladimir Samoilovich Horowitz. Ahí, con todos esos excesos y exquisitas extravagancias, culmina la escuela rusa del gran piano. Mucho me temo que ninguno de los jóvenes, ruso o no ruso, habrá de sobrepasar ese hito preclaro y definitivo.

No sé por qué tiendo a imaginar a Berman, a quien me siento unido con una afinidad insospechada, como un hombre curioso, sediento de saber, más bien culto, celoso lector de bellas letras, ansioso de tener ente las manos volúmenes cuyos títulos debió haber codiciado por largo tiempo. Entonces ese pormenor, desdeñable y hasta odioso, de que lo retuviesen en aduanas, para arrancarle —sobajándolo incluso, cual crío rebelde e insumiso— aquel libro prohibido que pretendía meter a hurtadillas en la circunspecta Unión Soviética, ese detalle que ahora repugna y hasta mueve a risa, provoca en mí la pregunta obvia, ¿cuál sería el título que llevaba consigo y por qué tuvo la arriesgada ocurrencia de meterlo de contrabando? Por el ejemplo de Artur (tal es la ortografía polaca pero, en fin, quede también Arthur para extranjerizantes, ya culteranos o sionistas) Rubinstein (o Rubinsztejn, para castizos poloneses, de los que van quedando pocos y al rato ninguno), quien confesaba en sus últimos años, casi ciego al igual que el legendario Horowitz, haber malgastado quizá demasiado tiempo leyendo y releendo enteros a ciertos autores —era asiduo del Proust de la *À la recherche du temps perdu* en versión integral— en vez de dedicar mayor número de horas a ejercitarse en el piano (Rubinstein tocaba excelentemente bien, muchas cosas de memoria, claro, tenía sus alcances, para estas ligas mayores que se intenta ventilar aquí, *quod natura non dat Salamantica non praestat*), de esta última digresión queda claro que existen, pues, lectores, celosos y obsesivos, entre algunos pianistas y músicos, así como existen escritores aficionados a la buena música, como un Thomas Mann o, más cercano todavía, un Juan Rulfo.

En resumen, me intriga indagar sobre ese libro que llevaba Berman, por el cual debió pagar un precio tan alto, cuatro largos años de confinamiento en aquel frío y, a menudo, desolador país. Me inclino por dos posibilidades. Berman habría aceptado el regalo de un colega músico,

quizá uno de aquellos pocos soviéticos disidentes que había hallado un lugar en Norteamérica, incluso podría ser un miembro de la comunidad judía, no uno riguroso, ortodoxo, fiel observante de los más menudos e intolerantes preceptos del Talmud sino, más bien, uno de estos judíos ilustrados y generalmente ateos (judíos aún por la cultura, el carácter étnico o bien la inveterada costumbre de sentirse hebreo, vivir en cierto barrio neoyorquino o hasta nutrirse a base de dieta centroeuropea), este hermano, cofrade o correligionario, músico lo más probable, le habría hecho obsequio de un libro recientemente aparecido, digamos, de un Norman Mailer o, más moderno para entonces, un Philip Roth; en todo caso, alguno de esos mamotretos que sobrepujan, por regla general, el millar de páginas y que, bajo ninguna circunstancia, se leen rápido ni tampoco, dado el *volumen* del volumen, pueden sustraerse con tanta facilidad a la insidiosa mirada de un aduanero; he ahí el pequeño escollo, aunque si la curiosidad es mucha y las recomendaciones son todavía más, bien puede decirse, «París bien vale una misa», segundo Enrique IV de Borbón, en suma, quien sabe qué le pasaría por la mente pero, a fin de cuentas, Lázar decidió apechugar con el riesgo.

Como escritor y traductor me entusiasma también no descartar la posibilidad, no de que a Berman le hubieran llevado a regalar un libro, sino más bien que él se hubiese dado tiempo para engolfarse en la mar océano de una de esas monstruosas librerías modernas o, en forma menos grosera, hubiera elegido una discreta librería de barrio, acaso hasta de algún librero de viejo, diminuta pero bien ordenada, verdadero bastión para apertrecharse contra el tráfico urbano y, bobeando entre estanterías, hubiese descubierto un clásico de la modernidad, en una edición meritoria, naturalmente en inglés —Berman venía de Norteamérica cuando le cayeron con el intento ilegal de meter al país material vedado— de un libro de narrativa, digamos una muestra de esa corriente, más bien recurso literario, así bautizado por Henry James, me parece pero habría que cerciorarse, como *stream of consciousness*, el cual, en español, es más fácil verter a través de una cuasi perifrasis y decir, a secas, monólogo interior, esa licencia narrativa que se permiten, entre otros, Laurence Sterne —ya desde entonces— pero cuyos exponentes canónicos son, James Joyce y Virginia Woolf. Tras concienzuda y paciente revisión, con lectura de varios pasajes al azar, me aferro a creer que Berman, después de distintas visitas al confortable establecimiento (para adentrarse más en la atmósfera en inglés), acaba por inclinarse por *Mrs. Dalloway*, no sin vacilar entre esta, *To the*

Lighthouse y *The Waves*. Quisiera llevárselos todos además del *Tristram Shandy*, *Ulysses* y *When I die down*, por no hacer desaire a los *amis*, pero tiene que escoger, si uno es mucho riesgo, por más, hasta podría acabar en Siberia y, aunque admira sobremanera a Fiódor Mijáilovich Dostoievski, no desea, en lo más mínimo, seguirle de cerca los pasos, en tan resbaladizo terreno, por lo menos.

No sin gran miedo y no menos zozobra, el modesto judío jazar, armado de una coraza que él cree invulnerable, confiado en que las noticias de su éxito arrasador, sin precedente inmediato con otro artista soviético, ha llegado a los oídos siempre atentos de los camaradas, toma la valerosa determinación de arrostrar un peligro que él considera menor e incluso ya allanado de antemano. Casi un lustro tendrá, no para descifrar el tan llevado y traído *stream of consciousness*, sino para releer, si no las obras completas —eso llevaría varias vidas— al menos las novelas más destacadas de esos entrañables autores rusos. Eso y deleitarse revisando música, sobre todo, volviendo a las obras que más le interesan de compositores aislados y casi ignotos. Le da jaqueca francamente pensar en cubrir enteros, compositores y periodos. No es su estilo. Lo suyo es dejarse llevar en forma libre por impulsos gratuitos y caprichosos. Nada más lejos de él que aspirar a labrarse un lugar en la historia. Desea vivir la vida y también habitar por dentro las obras. Eso, y el ambiente en familia, no lo cambiaría por ninguna otra cosa. Lázar va a vivir y, después de desaparecido, va a revivir, a la voz de «Lázaro, ¡levántate y anda!», cada vez que un escucha sensible se acerque a esas fantasmagorías que son las grabaciones que, con todos los defectos del caso e innumerables salvedades, son lo único que queda. La imaginación, espoleada por el más alto sentir, es capaz de recrear, con lujo de detalle, la aventura y la gran labor que se hallan detrás de una interpretación, entrañable y sincera. El hálito de Lázar Berman se vale de esa vía media para acceder al interior de cada uno, esa alma o espíritu, sustancia una e indivisa, irrepetible y palpitante, que añora volver a ese imperturbable lugar de donde procede. La música es el plano certero para arribar sin demora y también algo, a manera de prueba, de lo que allá nos espera. ✱

Martín
García López

Cavalleria Rusticana – Intermezzo

El último samurái teme volver a la guerra, por eso le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa. Le tiembla la quijada y el frío escurre y descansa en su lengua, por eso ella le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa.

Ya no existen luciérnagas en la Tierra.

Le tiembla la quijada y el frío escurre y descansa en su lengua, por eso ella le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa. El último samurái teme volver a la guerra, por eso le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa.

Ya no existen luciérnagas en la Tierra.

Querétaro, 1991. Su libro más reciente es *Mi papá es un lobo* (Cubierta Profunda, 2024).

El último samurái teme volver a la guerra, por eso le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa. Le tiembla la quijada y el frío escurre y descansa en su lengua, por eso ella le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa.

Ya no existen luciérnagas en la Tierra.

Le tiembla la quijada y el frío escurre y descansa en su lengua, por eso ella le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa. El último samurái teme volver a la guerra, por eso le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa.

Ya no existen luciérnagas en la Tierra.

El último samurái teme volver a la guerra, por eso le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa. Le tiembla la quijada y el frío escurre y descansa en su lengua, por eso ella le besa las manos: de dedo a muñeca y viceversa. ✖

La meca del rock and roll

Nicolas Kouzouyan

Miami. No era la meca del rock and roll, pero ahí estaba y algo tenía que hacer. Así que puse aviso en los clasificados y algunos escribieron pidiendo más material que la única canción que tenía en MySpace. Busqué estudios cerca, hablé con algunos; al final me decidí por uno pegado al centro de Miami. Como recién me había mudado y no conocía a nadie, grabaría solo.

Llegué al estudio un jueves cerca de las once de la mañana. Me bajé del tren y caminé las calles hirvientes sintiendo al sol caribeño como una guillotina en la nuca. La guitarra acústica pegada a la espalda, asándose dentro del estuche. En el cielo era diciembre, y el aire estaba limpio y salado. Ni una nube allá arriba, todo azul profundo. El viento fresco que soplab desde el agua se espesaba sobre el asfalto, se convertía en vaho y calentaba los graznidos de las gaviotas.

El estudio quedaba en el tercer piso de un edificio que daba al mar turquesa. Un edificio viejo, parecido un hotel, con la fachada como la proa de un barco encallado, descascarándose de humedad. Entré por la puerta giratoria. El reflejo de la calle dejó de encandilarme y aflojé los ojos y la cara. El lobby estaba vacío y en silencio; una ausencia de sonidos como un elixir para los oídos saturados. Después la vida que la calle me había robado me volvió al cuerpo y el aire acondicionado me despertó. Miré alrededor. Fui

Montevideo, Uruguay, 1980. Su libro más reciente es *La ciénaga de las revelaciones* (Amateditorial, 2023).

hasta el directorio, pegado en la pared a un lado del ascensor, y busqué el nombre del estudio. El lobby parecía abandonado. La moqueta era azul y la sentí aplastada y vencida. Todo se veía viejo y usado, cargado con el recuerdo de la gente. Me subí al ascensor y fui hasta el tercer piso. Salí a un corredor claustrofóbico, en penumbras, muy largo. Olor a encierro y gusto a moho en la lengua. Caminé sobre la moqueta acolchonada hasta encontrar la puerta. Ni un ruido. Ni siquiera música funcional. No me crucé con nadie. Tampoco parecía haber nadie detrás de las puertas. Todo muy raro. Busqué el timbre. No había. Antes de golpear miré el reloj: las once en punto. Golpeé. Nada. Golpeé de nuevo, un poco más fuerte ahora. Saqué el celular y llamé a la persona con la que había arreglado la grabación, un tal Carlos. Me atendió la contestadora.

—Habla Ernesto —dije—. Son las once y estoy en la puerta del estudio.

Colgué. La sangre empezaba a hervirme; la guitarra se me colgó del cuello y me zarandó como un niño jugando a no pisar lava. ¡La la-la la-la! «Otra vez lo mismo», pensé. «Otra vez más. No entiendo. ¿Cuál es el problema? A ver, razonemos... Es que no entiendo. Nunca entiendo estas cosas». Unas ganas tremendas de patear aquella puerta hasta tirarla abajo. Me guardé el celular y fui hasta la ventana al final del pasillo. Era redonda y de colores, como un ojo de buey con vitró de iglesia. Del otro lado y tres pisos por debajo, la calle amarilla. Enfrente, una plazoleta roja con juegos para niños. Todo desolado. Estiré la cabeza y miré más allá de la plaza, hacia el mar naranja. Sentí la reverberación del calor en la cara; imaginé a los poros abriéndose y chorreando grasa. Me giré asqueado y volví a la puerta. Recordé unas fotos que había visto el día de la entrevista. Esas eran las fotos que me habían convencido de grabar con ellos. El tal Carlos me las había explicado, un hombre tan satisfecho de sí mismo que rozaba con lo peligroso. En las fotos se veía al productor y dueño del estudio (un tipo alto y bronceado de marrón-cobre, con una dentadura que saltaba hacia delante como las fauces de un tiburón) recibiendo un Grammy Latino en la gala de los premios MTV, abrazado a Shakira o posando para el paparazzi con Gloria y Emilio Stefan. «Esto es exactamente lo que estoy buscando», había pensado frente a las fotos. Esa era la clase de personas con las que siempre había soñado trabajar.

Así que volví a golpear. Toc-toc. Nada. Pegué la oreja y escuché, al mar encerrado ahí adentro. Giré la cabeza y dejé apoyada la frente. Me vi los pies, las piernas en diagonal. Saqué el teléfono y llamé a Carlos sin despegar la cabeza de la puerta. La misma contestadora. Cerré los ojos. Me guardé

el teléfono con delicadeza y respiré profundo. Ni ecos de mar ni nada. Me separé de la puerta y la pateé, dos, tres veces, hasta que me dolió el dedo gordo. Ningún mar que se jacte de ser tal se encierra a sí mismo. De pronto escuché que me llamaban desde el agua, y me vi saltando por la ventana y abriéndome la cabeza contra la calle. Conocía la historia. Capaz que hasta yo la había escrito. En otra vida. Me fui corriendo por las escaleras de emergencia, tapándome los oídos para no escucharlas.

Al otro día recibí una llamada.

—¡Una disculpa, Ernesto!

El tal Carlos.

—Lo siento mucho —dijo más tranquilo—. No pudimos avisarte que se había suspendido la grabación.

—Entiendo —dije con voz sentida.

—Estamos en medio de un proyecto muy importante, esa fue la razón.

Hablaba con acento cubano pero sin lunfardo ni muletillas. Lo noté acostumbrado a tratar con músicos extranjeros. Tampoco había rastros de que se estuviera disculpando realmente. Lo imaginé sonriendo del otro lado, inmune a mi mal humor. Tenía esa clase de voz.

—Está bien —dije—. ¿Cuándo podemos hacerlo entonces? ¿O ya no se puede?

—Hoy mismo a las ocho —dijo Carlos—. Si aún quieres.

—¿A las ocho? ¿Pero es seguro?

—Es seguro. Te doy mi palabra.

Lo dudé un instante. Después dije:

—Ok, a las ocho llego entonces.

Nos despedimos y colgamos.

Cuando fui por tercera vez ya era de noche y me estaban esperando. El mismo Carlos del teléfono y alguien de mi edad que no había estado en la entrevista; sentado frente a la consola, medio jorobado, con la frente arrugada y los ojos clavados en el monitor. Un tipo relajado ese Carlos, que se tomaba la vida con calma. Del otro lado estaba yo.

—Estamos listos para empezar —dijo Carlos—. Este es Jeff. Va a estar ayudándote con la grabación.

—¿Jeff? ¿Qué Jeff? —se me escapó—. ¿No vas a estar vos?

Carlos sonrió todo lo ancho de su dentadura y dijo:

—No, no... —que sonó como un «No, no, tontuelo»—. Me quedaría con

mucho gusto, pero tengo que ayudar a mi socio con el proyecto que te comentaba. —Después me enteraría, por Jeff, que se trataba del álbum *Fijación oral* de Shakira—. Pero Jeff es de nuestra confianza —siguió—. Y muy buen ingeniero. Ya verás.

Miré a Jeff, que había levantado la cabeza después de escuchar su nombre.

—Hi —borboteó. Nos dimos la mano.

—Ve preparándote mientras aquí vemos unos últimos detalles —dijo Carlos.

Me alejé hasta los sillones a espaldas de la consola y saqué la guitarra acústica para afinar. Ni siquiera era mía aquella guitarra, era del Mella, con el que vivía en un cuarto del que nos echarían (sin razón) más adelante. Ni guitarra propia tenía. Había vendido todo en la ciudad anterior para poder mudarme a Miami. Puro rock and roll.

Después de que Carlos se fuera me acerqué a Jeff. Dije algo, una tontería para sacar conversación. Pero nada, el otro no hablaba. Y como yo estaba negado a seguir grabando en ambientes de mierda empecé a tirarle de la lengua. Ya había tenido suficiente de esos ambientes, quería saber lo que se sentía grabar en un buen entorno, donde el ingeniero estuviera de buen humor y las cosas fluyeran y todos contentos. Nunca me había pasado hasta ahora.

—¿De dónde sos, Jeff?

Andaba encorvado sobre la consola, conectando y desconectando cables. Giró la cabeza cuando me escuchó. Sus ojos dieron una vuelta por el techo y pararon en mi cara.

—De aquí —dijo—. Pero ahora vivo al norte, en Hollywood.

—¿No hay mucho latino por ahí, no?

—No. Sólo americanos.

Hablaba con un arrastre sedado, con una cadencia moribunda entre la lengua y el paladar. Esperé a ver si decía algo más pero no lo hizo y volvió a sus cables. El estudio quedó en silencio, que con el aislamiento de las paredes se sintió mucho más. Un lugar pequeño, con dos cuartos aparte del de la consola. Uno para las voces y otro para la batería.

—¿Hace mucho que trabajas con Carlos? —le pregunté.

Esta vez no giró la cabeza para contestar.

—No trabajo para ellos. Hago un internado por parte de la escuela de sonido.

Volcado así, sobre la consola, parecía más alto y desgarrado. Su pelo era cobrizo y seco y le tapaba las orejas y se aplastaba en la nuca. Terminó de enchufar y volvió a sentarse. Me miró.

—¿Podemos probar los micrófonos, por favor?

Fui por la guitarra que había dejado sobre el sillón. Hablábamos más español que inglés. Me metí al cuarto de la batería, que usaríamos por ser el más grande y de mejor acústica, y detrás entró Jeff. En lugar de la batería habían puesto una silla y alrededor, un par de micrófonos con sus atriles. Un tercer micrófono estaría sobre mi cabeza, alto, para captar el sonido ambiente, algo que le daría profundidad y peso a la grabación. Haría tres canciones. Guitarra y voz a la misma vez. Estaba seguro de que podía captar un buen momento para cada una, rescatar la esencia sin necesidad de grabar en pistas separadas.

Empecé con la más nueva. Me llevó cuatro tomas. El silencio del estudio creó una burbuja y ayudó a que me conectara más rápido. Antes de la segunda miré a Jeff a través del vidrio. Vi mi cara reflejada, y los enormes auriculares que llevaba puestos. La pasividad de Jeff empezaba a ser pasmosa.

—Jeff —le dije.

Levantó la cabeza y me miró como si lo hubiera sorprendido durmiendo.

—¿Cómo vas con los volúmenes?

Me preocupaba el tema. Traumas pasados. Jeff agachó la cabeza, revisó y enseguida levantó el pulgar. La cara aún paralela a la consola.

—Qué raro que sos, Jeff.

No me entendió.

—Vamos con la otra —dijo.

Esta era más vieja y salió en dos tomas. Nada de cortar y pegar, las que- ría hacer enteras. Después vi que Jeff se levantaba y entraba al cuarto.

—¿Todo bien? —pregunté cuando se paró a mi lado.

—Voy a mover un poco este micro —dijo.

—¿Pasó algo?

—No. Quiero probar otra posición.

—¿Pero se escucharon bien las otras canciones?

—Sí.

No dije más nada. Él era el que sabía. Terminó y volvió a sus controles.

—Empieza cuando quieras —dijo por el micrófono. Volví a ajustar- me los auriculares, conté y empecé. Y empecé muy bien. Lo sentí desde el primer momento. Entré en el lugar exacto. La toma era diferente a las anteriores, todo mi cuerpo lo sintió: tenía los brazos y la nuca erizados.

Sentí que flotaba. El cuarto desapareció, el estudio y el edificio entero. Todo era la canción, y yo flotando dentro, gozado, en una pausa viva, cá- lida y armoniosa, atravesado por ráfagas elípticas de una música que ha- bía escrito como si fuera la única cosa viva que me quedara en la tierra; hinchado de felicidad, sintiéndome diez veces más grande: un gigante entre los hombres. La canción llegó al puente y supe que estaba graban- do algo especial. ¿Qué más que esto me pertenecía? Ese estado superior con sensación a hogar. Eso era lo que buscaba en cada canción. Ese lugar en el que ahora estaba. Dejé el puente atrás y empecé la última estrofa. Un milagro. Estaba siendo testigo de un milagro. Después escuché:

—*Ernest. Hold on.*

Como un chirrido. Una rociada de sirenas en los tímpanos.

—*Ernest, stop. Can you hear me?*

Paré. El delicado cristal en el que estaba tallando al cisne más hermoso del mundo cayó destrozado a mis pies. Después sentí que era yo el que caía, en picada y desde muy alto. Apreté los ojos. Tenía ganas de llorar, gritar y patallar como un niño. Respiré profundo. Algo horrible descascarán- dose dentro de mi pecho. Sentí que volvía de un lugar muy lejano, que aún estaba volviendo cuando pregunté:

—¿Qué pasó?

—*Sorry* —dijo Jeff con la misma sosería, como si nada hubiera sucedido—. Olvidé apretar el botón para grabarte. ¿Vamos de nuevo?

Un genocidio. Otro más. Un baño de aceite hirviendo. Que me arranca- ran las uñas con un desarmador no hubiera sido tan doloroso.

Amagué con decir algo, pero la mandíbula no me respondió. Estaba anonadado, inclusive para enojarme. Un paroxismo total de descreimien- to e incredulidad. Después escuché unas quejas tibias que fueron desfrag- mentándose entre mis labios hasta ser nada, cayendo en otro vacío, en la inevitable conclusión de que ni un instante de aquel milagro había queda- do grabado. Me tomé la cabeza y apoyé los codos en las rodillas; me miré los pies, volviendo todavía de lo lejos que me había ido.

—*Ernest.*

La voz de Jeff llegando desde el fondo de los auriculares.

—*Can you hear me?*

Levanté la cabeza y lo miré.

—¿Vamos de nuevo? —preguntó.

La cara muerta, la voz chata: no se había enterado de nada. Suspiré y corrí la mirada.

—Vamos —dije.

El micrófono de la consola volvió a abrirse en mis oídos y Jeff dijo:

—Estoy grabando. Entra cuando quieras.

Me acomodé mejor, conté y empecé. Hice tres tomas, pero ninguna se acercó ni a kilómetros de la primera. Al final nos quedamos con la mejor. Mientras Jeff se ocupaba de la mezcla fui a la terraza del último piso a fumar. La noche estaba seca y llena de estrellas. El olor y la presencia del mar me llegaban desde el otro lado de la plazoleta pero no podía verlo. Sentí el agua en calma, la marea tenue y limpia entrando y saliendo de la playa como si lo hiciera en puntas de pie. Escuché las mismas voces del día anterior. Como un ballet acuático de cantos gregorianos. Me acerqué a la baranda y miré hacia abajo. Siete pisos. «Ahora no», pensé. Apagué el cigarro y volví al estudio.

Al otro día subí las canciones. También puse un nuevo aviso clasificado y por un tiempo esperé. Y eso fue todo lo que hice: esperar. Ensayaba a diario en el cuarto y a veces escribía alguna canción, pero no más que eso. No había mucho más que hacer en Miami. Dos por tres iba a la computadora del Mella y me fijaba en las canciones. Veía que la gente las escuchaba, que los números subían, pero nadie escribía. Me sentí estancado y tiré el demo a la basura. Conseguí un trabajo repartiendo pizzas y me concentré en otras cosas.

Meses después, cuando planeaba mi mudanza a Los Ángeles, me llegó un mensaje. El muchacho parecía joven, no más de veinte por su foto de perfil en MySpace. Quería saber si además de mis canciones estaría dispuesto a tocar algunas de Los Enanitos Verdes. Le dije que podríamos aprendernos unos covers de rock argentino para cuando saliéramos a tocar en vivo, pero que me gustaría concentrarme más en mis canciones, que eran tan buenas como las otras. Tenía material de sobra, por Dios. El muchacho me respondió unas horas más tarde, en mayúsculas:

¿PERO QUIÉN TE CREES QUE SOS, FORRO? ¡JA JA JA! ¡TU MÚSICA ES MALÍSIMA! ¡ANDÁ, APRENDÉ A CANTAR PRIMERO!

Dos semanas más tarde me mudé a Los Ángeles. ✱

Ralitsa Dimitrova

LA PENA

Está ahí cada día.

Mira a la gente y canta.

Con una clara sonrisa
y un vestido con figuras cuadradas.

Es una anciana extraña
su voz está llena
de alegría.

Convierte la pena
en música cada día.

La pena por su hijo
que la ha olvidado.

La pena por su amante
que la ha abandonado.

La pena porque no la aman,
la pena en el alma.

Su pena sale como melodía.
Para recordar que está viva.

LA FE

No me quedó nada
desde que se fue.

Sólo una guitarra.

Y un poco de fe.

Los amores fluyeron
como unas lágrimas.

Las esperanzas se escondieron
como unos ladrones.

Las felicidades se fueron
como una juventud.

Me quedó la guitarra tuya.

Sofía, Bulgaria, 1984. Su libro más reciente es *88 de agosto* (Books4all, 2023).

Es la única cosa
que da comida a la fe.
Yo lo sé
vas a volver por ella...
Vas a creer otra vez...
en nosotros.
Porque soy tu canción.
Porque no tienes otro
sentido en el corazón.

UN AMOR

Ella lo amaba mucho.
Estaba en sus conciertos cada noche.
Amaba a este violinista
tan guapo e inteligente.
Ella era su esposa,
él ha dicho en todas las entrevistas
que por ella hace música tan bonita.
Por su esposa
que estaba sorda. ✖

Una espiral trazada con el dedo o el laberinto circular de un tigre azul

Lino Monanegi

El ensayo, hemos repetido *ad nauseam*, ha sido definido por Alfonso Reyes como un «centauro», un ser que se compone de la fragmentariedad, mitad hombre mitad equino, un ser íntegro que parte de lo diverso y muchas veces de lo opuesto. Las fronteras del ensayo son permeables, su naturaleza se nutre de todo aquello que rodea al hombre; la vida / la realidad son materia *ensayable*. Italo Calvino menciona respecto al instante de la elección del tema, algo que me parece pertinente apuntar en torno de la naturaleza del ensayo: «se nos ofrece la posibilidad de decirlo todo, de todos los modos posibles. [...] Hasta el instante previo al momento en que empezamos a escribir, tenemos a nuestra disposición el mundo —el que para cada uno de nosotros constituye el mundo, una suma de datos, de experiencias, de valores—, el mundo como memoria individual y como potencialidad implícita». De esta manera en el ensayo se encuentra la posibilidad abarcadora; la posibilidad cognoscitiva de asir un todo abstracto del que formamos parte.

El ensayo-ficción es un ser bicéfalo que lo mismo obedece a la naturaleza y características del ensayo, como a la ficción que se detona sin mayores aspavientos. La pregunta en torno a este ser dual sería: ¿cuál es la finalidad del ensayo-ficción? ¿Es simplemente estética? ¿Metadiscursiva? Mi respuesta sería «sí» para las dos últimas preguntas y añadiría que además en él hay una postura ética, una forma delimitada de concebir la realidad y la forma de crear. Un planteamiento estilístico y una forma de hablar fuera del marco positivista.

Coatzacoalcos, Veracruz, 1988. Su libro más reciente es *El ventrílocuo oculto. Conversaciones* (Universidad Veracruzana, 2024).

El ensayo, visto de esta manera, está sujeto a cambios, a evolucionar; a verse sobre él mismo y a nutrirse de otros géneros. La ficción dentro del ensayo parecería, para una mirada superficial, una contradicción; sin embargo, es en la ficción donde el ensayo se expande, diluye sus fronteras, se nutre y es nutriente al mismo tiempo del cuento y la novela. Enrique Vila Matas dice a propósito:

Pienso en esos cuentos de Pitol que acaban como ensayos o en esos ensayos suyos que terminan como cuentos. Es probable que el lector vaya buscando, con el tiempo, menos ficción y más ensayo. El propio Coetzee, en su último libro, admite que camina en esa dirección. Creo que existe una saturación de la ficción que se sabe ficción y también una saturación del ensayo que se sabe plomizo. Sebald, Magris, Piglia, son otros casos claros de introducción del ensayo dentro de la ficción, o viceversa. Mezclar a Montaigne con Kafka, por ejemplo, me parece en este preciso instante una idea muy interesante.¹

Hablar del mestizaje de los géneros no es una empresa sencilla, mucho menos cuando se trata de una digresión en torno al ensayo, al ensayo-ficción. Pienso que para efectos prácticos de esta disertación lo mejor sea mostrar los mecanismos y la naturaleza de este cruce literario a través de una somera revisión de un ejemplo de esta combinación genérica: Jorge Luis Borges, quien es uno de los autores sobresalientes de nuestra tradición literaria que pone en marcha, y de manera efectiva, el mecanismo de «ganarle terreno a...»; ganarle terreno al ensayo, ganarle terreno a la ficción, con una incuestionable intención estética y metaliteraria. José Miguel Oviedo, en su texto «Borges: el ensayo como argumento imaginario», dice del autor bonaerense:

Hay varios indicios de que uno de sus secretos propósitos era borrar las fronteras que separan el ensayo de la ficción. Por un lado, tenemos los cuentos, que como «Examen de la obra de Herbert Quain», «Pierre Menard, autor del Quijote» o «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», adoptan la forma de la nota bibliográfica, la necrología literaria o la especulación científica, más cercanas al campo ensayístico que al de la ficción.²

En el prefacio de *El hijo de Topinawari*, libro que motiva estas líneas, Borges afirma que la historia

¹ «Entrevista: Enrique Vila-Matas. Autobiografía y ficción: "Los escritores acaban solos y acaban mal"», en *Babelia*, *El País*, 17 de octubre de 2003.

² José Miguel Oviedo, «Borges: el ensayo como argumento imaginario», *Letras Libres*, 31 de agosto de 2002.

que está por relatar no es de su autoría, sino que se trata de una traducción suya de un libro en inglés (*The Topinawari's son*), que encontró en una de las bibliotecas de la Universidad de Texas durante su estancia en Austin en 1961, y del que Marta Luján le obsequió un facsímil. Este libro, dice Borges, es el dictado que el hijo del jefe Topinawari hizo ya en su madurez al escritor inglés Daniel Marsden. Y así, en una pirueta literaria metaficcional, Borges hace lo que Cervantes con Cide Hamete Benengeli.

La idea del relato, dice Marco Gatica en el prólogo que acompaña la nueva edición comentada de *El hijo de Topinawari*, tiene su génesis en lo narrado por sir Walter Raleigh en su famosa crónica *The discovery of the large, rich, and beautiful Empire of Guiana, with a relation of the great and golden city of Manoa (which the Spaniards call El Dorado)*, y cita las palabras traducidas de Raleigh:

Los indios que habitan en los límites de Caora tienen la cabeza toda de una pieza con las espaldas, lo que es igualmente monstruoso e increíble: pero yo sostengo esto casi como cosa cierta. Se denomina a este extraordinario pueblo Ewaipanomas y no hay ni un solo niño en la Arromaia que no asegure aquello que yo escribo en mi relación: que sus ojos están sobre las espaldas y su boca en el pecho. El hijo de Topinawari, que yo traje conmigo a Inglaterra, me asegura que éste es el pueblo más poderoso y el más temible de todo el país, pues ellos tienen las flechas y los arcos tres veces más grandes que los de los Oronocopis.

Y aquí lo interesante del trampantojo es que, al recoger la leyenda de El Dorado, Raleigh hizo acopio y mezcla de todo aquello que los españoles habían oído acerca del mito, repitiendo de forma irresponsable y ligera algunas de sus más extravagantes fantasías. Una de ellas fue la que describe a los ewaipanoma, una tribu extraordinaria que habita en lo profundo de la Guayana, tribu protagonista del relato maravilloso que Borges describe, casi como un etnógrafo, en *El hijo de Topinawari*, que es, obviamente, una narración en abismo, pues nace de las leyendas singulares de los exploradores españoles de las que Raleigh abreva en su crónica, y Borges la imagina y escribe a partir del relato del corsario, aunque diga que la traduce del copista ficticio Marsden, quien tiene como fuente al hijo del jefe Topinawari, quien viajó a Inglaterra, al regreso de Raleigh, como un presente para la reina Isabel I, quien lo sumó a su corte de enanos. Así pues, tanto en Raleigh como en Borges opera el mestizaje de ficción y realidad.

El hijo de Topinawari, publicado en ocasión de los primeros treinta años de la desaparición física de Jorge Luis Borges, es la reedición de un libro que había permanecido perdido, según Gatica, quien se encargó de comentar y reeditar esta colección de historias cortas que Borges escribió sobre la fantástica tribu de los ewaipanoma. El libro, ilustrado originalmente por Norah Borges, fue uno de esos libros de manufactura autoral cuya intención no era comercial, sino que, como se acostumbraba entonces, estaba hecho para ser un obsequio a familiares y amigos en ocasiones especiales (Navidad, por ejemplo) por lo que su hechura fue sencilla y su tiraje, seguramente corto; no hay duda que debió salir de un pequeño taller de Buenos Aires, sin sello de alguna editorial. Desafortunadamente, a la fecha en que esto escribo, la reedición no ha aparecido en las librerías mexicanas. Yo tuve la suerte de hacerme de un ejemplar tras una breve estancia en la patria de Borges: Argentina.

Aquí una necesaria advertencia: sé que estoy por virar el rumbo de esta nota bibliográfica, no obstante, para dar cuenta de mi viaje a Buenos Aires me es preciso mudar el estilo de mi prosa; la intención no es otra que narrar de forma «literaria» lo ocurrido en una ciudad que hasta el día de hoy considero territorio de la ficción, una capital construida con la argamasa del cuento y la novela, y repellada con el yeso de la poesía, y cuyo recuerdo ahora me parece compuesto de la misma materia de los sueños o de lo imaginado.

Visité Buenos Aires en su verano decembrino para alcanzar a mi hermano, quien había decidido pasar las fiestas en casa de un amigo mutuo, huyendo de la soledad que batía sus alas de cuervo en su minidepartamento en Chile.

Pues bien, mi hermano y yo nos reunimos en casa de nuestro amigo Rodolfo, quien vivía hacía un tiempo en Buenos Aires, ya que cursaba un posgrado en la UBA. Es difícil recordar qué día de los pocos que pasé en la ciudad visité la casa de la calle Anchorena, en la que ya se sabe Borges escribió en una semana «Las ruinas circulares», y en la que hoy se encuentra la fundación que lleva el nombre del escritor. Lo cierto es que fue ese día, tras la visita y luego de un paseo en el que mis pies me condujeron hasta una maravillosa librería ubicada en un sótano a pie de calle, donde me topé con el libro que he venido reseñando y que compré tan pronto lo vi.

Esa tarde, esto sí lo recuerdo, al llegar al departamento de Rodolfo todo era bullicio. Apenas y tuve tiempo de revisar el libro, de hojearlo unos minutos en la habitación donde se encontraban mis cosas, pues la promesa del vino

me arrastró de inmediato hasta aquel bullicio y después, ya más tarde, a un boliche *poblado de sirenas y endriagos / y de piedras imanes que enloquecen la brújula*; uno de esos imanes que guardan en su centro una fuerza de atracción, que conduce siempre a los territorios de las sombras, me guió de la mano hasta los baños del boliche donde apenas una luz naranja y corrosiva desteñía las paredes de su color original.

Allí en los lavabos, hambrientos, con las bocas en pleno combate, acometidas una contra la otra con la violencia de los halcones que se precipitan en pleno vuelo, nos escudriñamos entre las ropas las formas que cada uno guardaba bajo los pantalones. Afuera, el ruido de la música, los gritos y el deseo sincopado con el reggaetón, mientras que en los lavabos todo era un pulso grande y hondo, un palpitar que percutía desde nuestros cuerpos y que alcanzaba a llenar el espacio entero de los baños.

El *imán* abandonó su labor sobre mi entrepierna y se distrajo en la tarea de buscar en uno de sus bolsillos un cuadrado azul, de un azul imposible con un tigre impreso (*forma que desde hace siglos habita la imaginación de los hombres*) en medio de su breve superficie. El *imán* puso el cuadro de LSD en la puntita de su lengua y con ella lo depositó en mi boca. Luego de esa comunión se acercó hasta mi oído y vertió en él una oración, que hoy he olvidado pero que llegó a mi cerebro como una gota tibia de aceite. Lo demás tuvo lugar allí mismo, apenas resguardados por las paredes de melamina que encajonaban los retretes del baño. Fue, en palabras de Lizalde (ese otro tigre), *una blanda furia* que terminó en una pequeña exhalación que devino en electricidad y contracción testicular.

El *imán* desapareció después de limpiar los aguamieles que acerqué a sus labios para dárselos a libar. Yo me quedé sentado en el retrete viendo el techo arremolinarse líquido sobre mi cabeza. Arrastrando todo hasta su centro, hasta su boca de tigre. Y a la vez cómo, bajo mis pies, las losetas se pulverizaban en fina arenisca y dejaban entrever cauces azules en las grietas del concreto que se ramificaban como pequeños afluentes alicatados de piedras mínimas del azul imposible del cuadrado del tigre.

En mis oídos, la música apenas contenida por la puerta de los lavabos había cesado. Su lugar lo ocupaba la amenaza sonora de un golpeteo de ráfagas de aire contra los árboles y el grito lejano que me llamaba impaciente: «¡Georgie! ¡Georgie! ¡Georgieeeeeee!». Era Leonor, mi madre, que presionaba contra su cabeza el pequeño sombrero para que no se le fuera volando. Sentí entonces la mano pequeña de Norah sujeta a la mía; *by the way*, el recuerdo de los lavabos se perdía entre los surcos que dibujaba en la arena

con mi dedo. —Un remolino —me escuché decirle a Norah y a ella responder —un caracol—. Mamá nos llamaba a lo lejos, mientras que nosotros convocábamos un torbellino en el cajón de arena, sujetos de la mano y vestidos ambos de marinerito, piadosos los dos de una fe secreta e infantil. Ateridos frente a la forma circular, fijos en su vórtice, que nos llamaba por lo bajini con una voz de arena sibilante.

Entonces las ráfagas de viento lanzaron sus zarpazos e hicieron volar el sombrero de mamá; corrimos tras él con la intención de recuperarlo, mamá delante, Norah y yo detrás. Nos precipitamos los tres dentro de un laberinto de cipreses enloquecidos por el viento. Los cipreses ardían verdes como flamas que se sujetan al pabulo ante la amenaza de la ventisca.

El sombrero volante nos llevaba ventaja en el aire, giraba como un disco chino amenazando todo lo que quedaba por debajo, con su boca de agujero negro. Tal vez mi madre, mi hermana y yo fuimos atraídos dentro sin darnos cuenta siquiera, sujetos por la voluntad de una fuerza gravitatoria inusitada y quedando atrapados en un horizonte de sucesos desplegados en el interior del sombrerito de mi madre.

La carrera nos condujo por una curvatura del espacio-tiempo: una distorsión que provocaban nuestros cuerpos a la carrera. Y en un instante de fracción de segundo, se abrió delante de nosotros el centro de un laberinto, un terreno de gravilla que se desplegaba hasta el dichoso sombrerito de mamá que había aterrizado en el umbral de un segundo laberinto; uno sin murallas, cercado por puestos feriales que se prolongaban idénticos con la monotonía de un parapeto. La feria se extendía hasta el confín de lo que se ve y se intuye.

Mamá se acercó hasta su sombrero, se inclinó frente a él, lo tomó del ala, lo sacudió y lo colocó de nuevo sobre su cabeza al tiempo que el graznido de una bandada de pájaros goofus que cruzó el cielo volando —a la inversa, ya se sabe— nos advirtió de no sé qué hados, quizá de los mismos que nos habían encadenado a mamá, a Norah y a mí a la carrera del sombrerito volante que nos condujo hasta la feria con la secreta intención de encontrarnos de frente con la atracciones que ahí se exhibían y que pronto advertimos.

Por ahí había un corral de quaggas, de cinco ejemplares adultos y un pequeño potrillo; por allá, dos elefantes pigmeos como los del zoológico de Londres, y lo más insólito, oculto entre las sombras de los barrotos de una prisión rayada como una mangosta; cautivo, dentro de un carromato-celda, estrecho y alto.

Dentro de la jaula, mis ojos dieron con un cuerpo masculino sin cabeza, con el rostro fijo en el torso; un ojo en cada hombro, una nariz pequeña debajo de la clavícula y la boca apenas debajo del pecho. Mi mirada fue correspondida por aquella criatura u «hombre». No le extrañó ser visto con curiosidad, sino que recibió con tedio el breve recorrido de mis ojos. Vestía con un taparrabo compuesto por varios trazos de tela verde y estaba sentado sobre una cama o nido hecho de heno renegrido. Tras la inspección, pareció invitarme a aproximarme. Mamá y Norah se quedaron detrás. En silencio, caminé los pocos metros que me separaban de la celda de aquel hombre y frente a él escuché su voz cavernosa y gástrica decir «un jornal» mientras señalaba con un dedo una pequeña hucha de latón fija junto a la cerradura de su jaula.

Sujeto al embrujo de sus ojos, metí mi mano dentro del bolsillo de mi pantalón corto de marinerito, donde encontré una sola moneda. No dilaté. La saqué y la deposité en la hucha. Entonces el hombre se levantó, tomó aire y recitó, con la voz estomacal de antes, una oración larga, y tras esta, otra y después otra. Reconocí en el ritmo de la consecución que se trataba de un poema, de una canción, mas sus palabras no tenían ningún referente en mí.

Él cayó en la cuenta de esto último: los límites de nuestras lenguas alzaban una Babel entre nosotros. Entonces, no sé cómo, tomó mi mano con fuerza y yo respondí con miedo, pero en silencio. Lo miré directo a los ojos, aterrorizado, él me miró de vuelta, abrió mi mano y empezó a dibujar con la yema de su dedo una espiral por cada palabra pronunciada. Entonces yo vi; me explico, los referentes los reconocí con el tacto: la piedra, su musgo, la piel de agua que la cubre, la ceniza, el calor que guarda en secreto el rescoldo de la leña, la punta afilada de un pedernal, con una fracción de amonite fosilizado en una de sus caras; los músculos del ciervo a la carrera, el frío vegetal, la miel y la sangre; la espuma y las semillas; así como el calor del sol sobre la frente. Todas las imágenes quedaban codificadas en la palma de mi mano. La vista me era prescindible, tan es así que mis ojos entonces anticiparon una futura ceguera, quizá convocada en mi destino por aquel ser que me sujetaba firme mientras recitaba su poema, hasta el momento preciso en que escuché el grito de Norah y sentí a mamá tirar de mis hombros hacia atrás, arrancándome así, con un único movimiento, tres veces de ese instante hierófanico; primero de la mano de aquel hombre, después de la feria y, finalmente, del baño del boliche donde el techo se arremolinaba sobre mi cabeza, y dibujaba una voluta, un caracol, una espiral trazada con el dedo o el laberinto circular de un tigre azul. ✱

Tilsa Otta

Sobre *Pegamento y solvente* de Alejandra Arreola

Un libro que mira
lo primero que me llamó la atención de este libro es que también me miraba
el libro de Alejandra es un objeto que mira con ojos de deseo
a la vida que se va volviendo su lectora
su escritura despliega la sensualidad de la observadora
en algún momento es un ojo que cae, luego se voltea a modo vertical, se vuelve
tercer ojo, se vuelve ojo de madre que nos mira con severidad
Este libro es un misterio
cito: «la máscara que quiero ser / que filtre luces, sonidos y personas»
cito: «tonta soy si pienso / que el misterio se detiene»
Alejandra se distrae y encuentra el poema. La poeta está ensoñada como una
porrista elevada hasta el cielo invocando al cielo las letras de cada palabra.
el ensueño es misterio, altera la percepción, también puede engañarnos
y esa es la suspicacia que acecha a estos poemas ensoñados
poemas que frecuentan los espacios del arte y la gestión cultural
a veces perciben el arte contemporáneo como una quimera
y a la poesía como arte no objetual
Alejandra cultiva una mirada profunda de las cosas con esa tendencia posmo-
derna y ancestral a convertirlas en arte
es el ojo que transforma, el ojo que ve arte o no lo ve, que encuentra poesía o
no la encuentra
la poeta sale de sí continuamente para verse a sí misma a través de la mirada y
las artes de los otros
ese reflejo que somos
«lo que yo era / antes de que dijeran / quién debo ser»

Lima, Perú, 1982. Su libro más reciente es *The Hormone Of Darkness: A Playlist* (Graywolf Press, 2024).

Alejandra poeta se busca en los límites metafísicos del ser y en los literarios de la autorrepresentación, con cierto cinismo y curiosidad inmortal, con hedonismo andrógino.

«el día del secuestro del sentido», nos cuenta, ocurre cuando su padre enloquece. la locura nos puede dar una visión enriquecida de la poesía, de la utilidad, de perder o ganar el sentido. Quizás ganamos otros sentidos al perder la razón.

El arte se hace evidente en la vida, a cada instante irrumpe la razón estética, y Alejandra, o esta voz que emerge de ella, se ríe de esa conciencia, de la ubicuidad de cualquier tipo de belleza en un mundo ordinario, de la precariedad de ciertas labores, del privilegio conflictivo y bendecido de poder vivir del arte.

Los amigos aparecen siempre, cómplices de decodificación e interpretación del momento presente o del pasado evocado. Recuerdos que parecen constituir señales, pistas, aprendizajes atravesados por la admiración, el afecto y la extrañeza frente a la realidad.

El libro abre con una cita de Charly García que dice: «el viejo truco de moverse en las sombras».

De modo semejante, Alejandra practica el voyeurismo de otros y de sí misma con la distancia adecuada; un erotismo conceptual que confunde la fantasía con la realidad, en ese estado pleno de arrobamiento.

«si la vida tiene un orden / o no lo tiene / te lo puedes saltar» dice otro poema.

Porque otro elemento de este universo es el anarquismo del estar y del pensamiento. Una rebeldía existencial, silenciosa y sensual que reniega del trabajo, los horarios y el orden impulsada por un hedonismo muy merecido. Contra el poder, la dominación y ciertas expresiones del lenguaje manifiesta un paciente hartazgo.

He mencionado unas pistas, no para entender *Pegamento y solvente*, sino para presentarlo en sociedad, porque este libro va sobre el misterio y el misterio no es para ser entendido. Más bien nos recuerda que hay muchas cosas que nunca entenderemos y muchas más que no recordamos. Y sin embargo, es el origen de la vida y de él seguirá brotando la poesía. ✨

Leído el 25 de julio, 2024. En la presentación de *Pegamento y solvente*, de Alejandra Arreola (Pitzilein Books, 2024), en la librería Volcana, Ciudad de México.

Cala Rossa

Crista Aun

Así es, capitán, mi padre fue el embajador Saboya. Qué bueno que no vivió para verme en esta situación. Yo sólo buscaba reencender el fuego en mi matrimonio, usted sabe, los años pasan, la llama se extingue. Y mire en lo que terminó. Le supliqué: *¡Tomasso, amore mio, vámonos de vacaciones y olvidemos la rutina!* Como buen adicto al trabajo me respondió con una negativa. Sí, estaba a la cabeza de las farmacéuticas que heredé de mamá. Le insistí hasta que aceptó y, claro, le aseguré que me encargaría de todo: le di vacaciones a la niñera, mandé traer al mejor chef de nuestros hoteles, hablé con el capitán del yate y acordamos que atracaríamos por quince días frente a Cala Rossa. ¿La conoce? ¡Qué pena! Es una playa bellísima en isla Favignana. Ojalá algún día la visite. ¡Por supuesto! Será un viaje muy merecido cuando se pensione. Las puestas de sol son... Disculpe, capitán, divago a causa de los nervios. Como le decía, estábamos a punto de partir cuando llegó Gianna, la niñera. Dominé mi inconformidad, pero sí se lo reproché: *¡Tesoro, acordamos que sería un viaje en familia!* Se puso las gafas y me quedó callada cuando respondió: *¿Acaso no te has visto al espejo? ¡Con lo gorda que estás, es imposible que cuides de los bambini!* Y, como ve, también me fue imposible contradecirlo. Gianna abrazó a los peques mientras el chofer acomodaba las maletas y subimos a la limusina.

Confieso que los primeros días me sentí relegada; mi peso me impide hacer muchas cosas. Los veía divirtiéndose, nadando en aguas turquesas, untándose bloqueador, explorando la escollera en las motos de agua.

Culiacán, Sinaloa, 1971. Su novela, *Tras bambalinas* (Ediciones del Lirio, 2021), recibió el Premio Nacional de Novela Breve Amado Nervo 2019.

¿Yo? Lo de siempre, tomando bellinis y sol en la comodidad del yate. Los niños jugueteaban en la alberca mientras algún miembro de la tripulación los observaba. No es muy profunda, es más fachada que funcional. *Assolutamente no!* Tomasso consideró que las grutas o las motos acuáticas eran demasiado peligrosas para ellos. Fabio tiene ocho y Nico, nueve. *Che calamità,* ¡tan pequeños y enfrentando esto! Tomasso me anticipó que ocuparía otro camarote. Se justificó diciendo que ronco y que le había prometido una vacación. Lo compadecí, a veces soy un serrucho en los oídos. ¡El pobre trabajaba tan duro en la farmacéutica! Dígame, ¿usted es casado? Entonces estoy segura de que sabe lo difícil que es la vida en pareja. A pesar de que se instaló en otra habitación, me hice el propósito de que el viaje sirviera para reencontrarnos. *Non potevo perdermi quel paradiso!* Le pedí al chef una cena para dos y le indiqué a Gianna que cenara en el camarote con los chicos. Nunca imaginé que Tomasso reaccionaría como lo hizo. Se molestó: *Per l'amor di Dio! ¿Cómo los obligas a cenar encerrados? Suficiente tienen con soportarte.* No, no sé por qué diría algo así. Como no quise irritarlo, cenamos en familia. Lo vi contento, hasta brindó por la dicha de estar ahí. Fabio y Nico estaban cansados y se fueron a dormir. También él y Gianna quisieron retirarse, pero les supliqué se quedarán, necesitaba hablarles de los niños. ¡Pues de algo más que esperado a esta altura de nuestra vida! Y usted comprenderá, los hijos crecen y las niñeras dejan de ser indispensables.

Gianna apenas si podía articular bien las palabras porque bebió de más. Supongo que le impresionaron el lujo, las comidas, usted sabe, suelen ser chicas sencillas. Decidí que la charla podía esperar y bebieron champagne como si fuera soda. Estábamos pasándola tan bien, que incluso le indiqué a la tripulación que se retirara. Era tarde y merecían un descanso. En efecto, capitán, siempre hay alguien; en este caso, fue el contramaestre. Sin embargo, la caridad es la caridad y lo mandé a comer algo. Sí, sé que son reglas de seguridad, pero el que paga manda, así que obedeció. Gianna puso música y yo canté mientras ellos bailaban. *Dolce amore, ¿la recuerda? Tu dolce amore mio, tornerai qui da me, tornerai, ti aspetterò.* Con este peso es difícil bailar, así que me conformé con verlos girar por la terraza. *Ovviamente!* Ella siempre se comportó como una profesional. Le juro por la Virgen de Loreto que jamás imaginé lo que sucedería. Fue tan repentino. Nos quedamos solas cuando Tomasso se retiró al baño. Gianna se subió a la baranda y gritó: *Sono la regina del mondo!* Le supliqué que bajara, que tuviera cuidado. Antes de que pudiera convencerla, resbaló.

Escuché su cabeza golpeando contra la orilla del piso medio y para cuando llegué al costado, la vi estrellarse contra el agua y hundirse. Me paralicé. Minutos después vi que salió a flote. No, no alerté a la tripulación. Usted no tendría por qué saberlo, pero practiqué natación y clavados desde muy pequeña, dejé de hacerlo cuando me casé. Entenderé que no lo pensé dos veces y me lancé al mar. Traté de rescatarla, pero ¡mire!, ¡vea cómo me dejó el pecho! Creo que el golpe la confundió porque no dejaba de luchar. Entonces se me perdió. Tomasso volvió para encontrarme en el agua. Yo apenas podía respirar de tan agitada. Sin dudar, se lanzó al mar para rescatarme. Nadó hacia mí, pero, cuando lo tuve cerca, mi pobre Tomasso se quejó de manera terrible. Si no fue un calambre, quizá fue una mantarraya. No sé qué pasó por su cabeza, entre el dolor y lo borracho, desvariaba: *Cosa mi hai fatto? Come potresti?* No entendía de qué me hablaba, intenté ayudarlo mientras luchaba por no ahogarme, se lo juro, pero ¿cómo rescatarlo con este cuerpo que me juega en contra? Por más que quise impedirlo, se hundió en la negrura. Grité como loca hasta que me escuchó el contramaestre. Fue él quien me lanzó un salvavidas y alertó a la tripulación. Entre todos me ayudaron a subir.

Sí, una tragedia, capitán. Una absoluta tragedia. Los buscaron por horas, pero fue imposible. Mi único consuelo es que Tomasso alguna vez me dijo: *Amore mio, quando morirò, getta le mie ceneri in mare.* Supongo que, en cierto modo, cumplí su deseo. ✖

Verónica Grossi

La música de las estrellas

Un cometa aparece cada nueve millones de años.
El firmamento, una página en blanco.
¿Cómo recuperar esa luz fugitiva con la mano y la tinta?

Centellea el cometa.
¿Cómo abarcar su fulgor?
Muda la página.
La mano tiembla
sigilosa esparce la tinta
hacia el cosmos.

El reverso del cielo:
la página en blanco
obnubila la mirada
del pensamiento
un fantasma
—poema-esbozo—
nace.

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

La página en blanco
 un firmamento
 flotamos
 con ojos cerrados
 la mano tiembla
 en ese albor
 busca
 siluetas
 como tesoros
 bajo un ponto cerúleo.

El cometa fulge
 cada nueve millones de años
 en la oscuridad
 una página extensa
 no cabe en la mirada
 cerramos los ojos
 y dibujamos
 en el interior de la memoria
 un recuerdo inexistente
 la pluma nos cobija
 como si la página en blanco
 fuera ese firmamento.

El firmamento
 una página en blanco
 la mano busca
 del cometa
 esa luz fugitiva
 la retrata
 en siluetas
 imperfectas.

La página en blanco
 un firmamento de estrellas
 con la tinta seguimos
 la estela fugaz
 del cometa.

La arena del desierto
 o del mar
 una página en blanco
 sus granos:
 el cosmos
 con un dedo
 esboza
 siluetas
 en la arena.

Los granos de arena
 el mar
 o el cielo
 la página en blanco
 bosquejar una cifra
 con la mano
 buscar el interior
 de esa superficie
 inabarcable
 quizá un caracol
 o una estrella
 fugaz
 como un cometa
 la insinuación de su cola
 la pluma
 tras esa luz
 un punto
 esboza
 como un grano de arena. ✨

Nada que salvar

[FRAGMENTOS]

Juan Fernando Covarrubias

Hay momentos en que Lino Waleski no requiere recordar, y le queda sólo ir hacia adelante. Como esos caballos de calandria que no se distraen en absoluto en su camino. Le han dicho hasta el cansancio que la vida se construye en el pasado pero que se vive en el futuro, una especie de mantra que, como toda esa jerga mental, ha echado en saco roto. Sin embargo, a Waleski le interesa únicamente el presente por lo que tiene de balde de agua fría sobre la cara cuando se está dormido y, al abrir los ojos el mundo entonces aparece como un fogonazo espectacular, helado, de sensaciones interminables: solamente así se sabe vivo, se descubre vivo.

Ha pasado el tiempo pero como si hubiera sido ayer tiene presente la primera imagen del incendio de su casa: descubrió la estela de humo negro cuadrada antes de llegar a su manzana. Es un incendio, se dijo. Volvía de su trabajo, por la ruta que seguía todos los días, aunque esa en particular no había sido una jornada laboral tranquila, sino alterada, violenta por un asalto a una joyería a dos locales de su centro de trabajo. Un compañero y él tuvieron que prestar ayuda a una empleada herida mientras llegaban los servicios de urgencias. El hecho trastocó su día de tal manera, tan profundamente, que no pretendía alarmarse por una columna negruzca que afeaba el cielo de la tarde.

Aunque aquel humo se levantaba en la dirección en que iba no pasó por su cabeza que se tratara de su casa. De haber tenido esa certeza, se ha dicho muchas veces, habría apurado el paso; en cambio, siguió con aquella parsimonia suya al caminar por las calles que aprendió de su padre, más bien lento, pausado, tratando de aprehender todo lo que veía, con las manos

Guadalajara, Jalisco, 1980. Estos son fragmentos de su libro más reciente, la novela *Nada que salvar* (Libros Invisibles, 2024).

metidas en las bolsas del pantalón y un cigarro sin encender en la boca, como si buscara el punto donde se fractura el mundo para meterse dentro.

*

Waleski, desde antes de cohabitar con la Negra, descubrió el antídoto para no dejarse embargar por el arrastre de los años: se tira en un sillón, bourbon de maíz en mano y pasa horas escuchando *Monk's Dreams*, de Thelonius Monk.

Pero para llegar a Thelonius viajó antes por la oscuridad: pasó antes por Miles, por Coltrane y por Mingus. De ellos y de otros tantos músicos aprendió que la existencia es acelerar y acelerar, no quitar el pie del acelerador en el momento justo, ni siquiera en la más alta exigencia del apremio: lo comprobó en sus amores con la Negra.

Incluso, esa improvisación a bocajarro que sostiene a la melodía es un modo de sobrellevar las jornadas aciagas de soledad y los sentimientos que, por no ser correspondidos, ahora estorban en los días.

La mecánica del jazz ahora como modo de afrontar lo *por-venir* sin la Negra.

*

Hay mapas inventados. Mapas que llevan a un sitio fidedigno, pero que jamás fueron consultados porque no existen. Otros marcan una dirección única: estos auguran que se ha de encontrar la puerta buscada.

Hay mapas también que, contrario a su espíritu, extravían a quien los consulta. Lo pierden irremediablemente a lo largo de distancias extensas y lo olvidan en los recovecos del tiempo.

Y hay mapas que, trazados para delimitar una cierta geografía, dan cuenta de un territorio que hasta entonces se creía de límites imprecisos, borronados, es decir, infinitos.

De esta última clase es ese que Waleski lleva en su cabeza, que construyó a fuerza de exigencias y como pago por una deuda contraída consigo mismo. Un mapa que dejó su estatura original y hoy presenta extensiones ahí donde antes había sólo arenales afantasmados y kilómetros sin un alma.

Gracias a este mapa es que ahora sus incursiones por la ciudad, después de la pérdida de la Negra, son cada vez de mayor longitud. La memoria, la luz y el mapa en la cabeza de Waleski son sinónimos. Mejor dicho, a los tres los considera sus más fuertes aliados en sus recorridos. Están intrincados como tres delgados lazos en un nudo ciego.

Porque ahora ya no solamente Waleski sale con la luz del día, como al principio de sus excursiones, sino que ha multiplicado sus salidas nocturnas o cuando todavía no amanece a puntos cada día más alejados de su casa.

La poca luz conviene ahora a sus fines.

*

Underground. El de Thelonious. Con un kalasnikov en bandolera, Thelonious mira a la cámara, cigarro en la boca, mientras toca. A sus espaldas, un oficial militar está en una silla, amarrado. Una bandera con la esvástica puede verse a su izquierda. Al fondo de la imagen, una mujer sostiene un rifle y también mira en la misma dirección que Thelonious. Sobre el piano hay varias botellas de vino. Se presume que francés, porque en el muro detrás del oficial aparece la leyenda «Vive la France». Y en el suelo, un periódico también galo. Saturación de objetos: granadas, teléfono, radio, pan, racimo de uvas, paja, una vaca...

Veinticinco años después de terminada la segunda guerra Thelonious sale airoso. Se percibe que está tocando. Que continúa tocando.

Waleski ama a Thelonious.

Acabado el vinilo de *Underground* lo vuelve a poner y recién termina otra vez, y en ese estado ferviente de escucha no es infrecuente que se pregunte por el paradero de la Negra. Incluso, llega a cuestionarse por qué el azar no dictaminó otra cosa y fue él quien acabó como errante eterno, y no ella. No hay una explicación lógica para tal cosa. Y de existir, Waleski no tiene acceso a ella.

*

Un incendio es muchas cosas, pero no es piadoso.

De la casa en que viviera Waleski con la Negra podía apreciarse una mole maltrecha como el tipo que disputa una carrera sobre un solo pie. El fuego acabó con todo. Borró todo. Lo esfumó. Lo limpió. A conciencia. Fue demoledor.

Apenas se dio cuenta de que su casa era la que se incendiaba Waleski echó a correr. A los pocos metros le faltaba aire, el resuello era manifiesto, bombeaba el corazón y las sienas no tardaban en reventar. No hizo caso a los bomberos ni a los policías ni a los vecinos y se metió, como pudo, en la casa.

Antes de que el edificio acabara por colapsar lograron parar el fuego, aquietar esas largas lenguas incandescentes y viperinas. A Waleski se le

vio salir, se abrió paso entre las sombras, entre escombros y el reguero de tizne y carbones diseminados. Una nube negra que se elevaba a la noche.

Apareció en el umbral, con quemaduras, sangrante, golpeado por unos ladrillos que se desprendieron del techo. Los ojos embotados. El cuerpo lacerado. Los adentros quebrados. Las manos vacías.

Y la vida así también, vacía. La Negra no estaba adentro. No la encontró. ¿Dónde estaba?

*

Mingus. Comparte el nombre de pila con Parker. Charles Mingus. Aunque Parker no se hace llamar Charles, sino Charlie. Lo primero que recuerdo de él no es un disco propiamente, sino un libro, de fondo negro y una franja amarilla en su extremo izquierdo, y en cuyo centro aparece la fotografía de Mingus, quien sonríe y detiene un violonchelo.

El título es *Menos que un perro*, una especie de autobiografía. El libro lo tenían como un oráculo en el librero de la sala unos amigos que viven en Chihuahua y que son amantes del vinilo. Un día a la semana se reúnen en casas de amigos (a veces en la suya) para sus sesiones de vinilo y sotel.

The Clown, 1957, de Charles Mingus. Un payaso. Un clown. De rostro más bien triste. Ojos enrojecidos, que hacen juego con la nariz y el delineado de la zona de la boca. Los labios son negros y las cejas, en arco pronunciado, del mismo color. Apenas difuminadas, las verdaderas cejas aparecen teñidas de un blanco casi gris. Y la sonrisa, apenas sugerida, no evoca al Guasón.

Es un payaso patético. Que no mueve a risa, sino a hacer de tripas corazón los adentros mientras el bourbon de maíz se consume en Waleski y el piano de Mingus va, vuelve, avanza, recula, se desliza, se eleva, planea y, al fin, se queda quieto.

Soy un clown sin pista, ni maquillaje. Risa patética, falsa, forzada. Payaso sin chiste. Es decir, sin comicidad. La carcajada la aportaba la Negra. No, yo no. Ella sí, piensa Waleski.

*

Waleski no creyó en la versión policiaca de que se había tratado de un corto circuito lo que provocara el incendio en su casa. No confiaba en la policía. No confiaba en nadie.

Pero si hubo provocadores, ¿quiénes, por qué?, se preguntaba mientras caminaba apurado hacia el café del Centro tras la alteración del gran semáforo en Lastarria y Periférico.

¿Qué motivo habrían tenido para tal cosa? Muchas noches de insomnio le había dado vueltas a ese asunto. Y como esas noches oscuras, todavía nada en claro.

¿Qué motivo tenía ahora él para lo que había hecho? ¿Necesitaba acaso uno? Aunque, si se mira con detenimiento, sí lo tenía. ¿O se trataba de venganza? Y de ser así, ¿contra quién? ¿Contra qué? ¿Contra la ciudad? ¿Contra ese determinismo al que siempre se apegaba? ¿O era solamente el puro deseo de recuperar a la Negra, de tenerla de vuelta?

*

And if I have to go, will you remember me?..., seguía la Negra una canción de Tom Waits que escuchaba cada vez que tenía una mañana decepcionante.

Era costumbre suya interrumpirse para preguntarme: Y tú, Lino Waleski, ¿me recordarás?

No le respondía. Alzaba los hombros y salía de la sala. Porque lo que se acercara a la noción de futuro me acalabraba, prefería evitar la embestida y verla pasar de largo. Ya vuelvo, le decía.

En una de esas tantas veces le hubiera dicho que sí, porque eso hago ahora, la recuerdo. Sin descanso. Aunque fatigüe, la ausencia es la presencia más carnal, la de mayor peso que llevamos sobre los hombros. La que se goza y se sufre a un mismo tiempo. Más aún, casi puedo asegurar que no hay sabor mejor definido que hayamos probado que ese de la ausencia.

Quizás no viene al caso, pero me imagino que eso quieren decir con ese vocablo de saudade: más que el poder recordar, el poder volver a vivir (revivir), el asunto estriba en la fugacidad de la presencia, en que no somos más que meros fantasmas que deambulamos un tiempo por aquí.

La ausencia, aunque suene paradójico, tiene consistencia: es ese dolor, primero blando y luego duro, que recalca en el estómago y en la cabeza y se asienta para no marcharse más.

*

Un antiguo poeta escribió que la memoria es mortal. La cuestión es que, obcecados como somos, siempre la andamos creyendo inmortal.

Obcecado como soy, quiero decir. ✱

Espirales de ADN

Silvia Eugenia Castellero

1

Dormía. Lejos, desde muy lejos, llegaba una melodía; varias tonalidades que se abrazaban como formando trenzas. Entre sueños veía luces de colores, se unían, se desprendían, danzaban por mi mente como espirales. Era la hora de despertarse e ir a desayunar. Pero prefería quedarme acurrucada escuchando aquello que me llenaba de tanto gozo, escucharlo y mirar las formas en mi cerebro. Tal vez no era en mi cerebro, bailaban sobre mi piel, o dentro de mis ojos, o quizá en mis músculos. El caso es que temblaban dentro de mí. Me sucedía domingo tras domingo. Y permanecía en mi cama de niña, sin querer salir de aquella bella dimensión.

2

Tonos y tonalidades. Lejos pero aquí mismo llegaban sus cantos, sus rostros, me arrullaban y yo me iba, los escuchaba cada vez más distantes hasta perderlos. Los agudos se volvían tonos graves, notas en do y sol; sostenidos que chirriaban cada vez más alto mientras yo me perdía en el abismo. Caía en lo negro, en un silencio lleno de sonoridades como estrellas, hasta quedar en un hueco negro con resonancias. Dormida de nuevo. Sola.

3

Era una escalera que se formaba frente a mí. Después, trenzas de colores. Mi madre y mis hermanos cantaban. Desde sus bocas salían voces suaves, sonrisas, las miradas de todos. Las tonalidades seguían formando espirales parecidos al ADN. Los miraba subir y bajar; girar; eran canciones de cuna. Eran arrullos. Me iba durmiendo, me iba cayendo, me iba hacia el útero de nuevo, me alejaba de cualquier realidad. Y caía, una, dos, innumerables veces hasta

Ciudad de México, 1963. Su libro más reciente es *Después, seguía la muerte* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2024).

perderlos de vista, ya no veía moverse sus bocas ni alcanzaba a distinguir sus ojos, y desde muy lejos dejaba de escucharlos. ¿Qué era eso?

4

Desde los tiempos inmemoriales, al nacer, al inicio de la conciencia, la música aparece en las almas, llega en las «nanas», en cualquier melodía, canción, tarareo y se instala para siempre. El violín era un tejido sutil de lo inalcanzable. Era justamente eso: lo innombrable, lo inconmensurable. Sobre la piel percibía esas notas que mi padre lograba hacer salir del violín. Tersas y a la vez punzantes, agudas. Eran notas felices. Paseaban en el aire de la casa y ahí quedaban mostrándonos la parte infinita del corazón. Escucharlo era llegar a completar algo incompleto, tener en las manos millones de luciérnagas. Escucharlo era ver lo verde de sus ojos. Y sentir frente a nuestros pies la imposibilidad de convertirnos en esas notas musicales. Poseerlas entre las manos, jugar con ellas como si fueran esferas. O si no, ascender hasta tocarlas y volverlas dúctiles, completas.

5

Completas nunca pudieron haber sido. Incompleta era siempre la experiencia de la música. Había agujeros en las notas, o más bien en la manera como los tonos entraban en los oídos y caían como cascadas dentro del cuerpo. Una banda de Moebius siempre recomenzando sin llegar nunca a ningún final. Inalcanzable e infinita.

6

Infinita en su telar de notas, la música teje realidad e irrealidades. Secuencias que ascienden y descienden, se metamorfosean en aves, tallos, semillas. Y vuelven a ser cantos de pájaro. La música nos lleva a vivir varios niveles en ese tejido elaborado con lo concreto y lo imaginario. Dentro de él nos contemplamos a nosotros mismos.

7

Contemplar con la piel. Era el violín y luego las mandolinas, el laúd, llegaban luego el piano y el chelo. Era Bach con sus fugas, diversas voces entrelazándose, distintas velocidades; tonos y semitonos. Modulaciones para ir de fa a re y luego de mi a fa sostenido. Terminar para recomenzar cinco tonos arriba. Luego otra secuencia entra para lograr contrastes, nuevos ritmos y melodías que cavan más hondo; armonías que punzan hasta el torrente

sanguíneo. Percibimos dentro lo indecible. Nos emocionamos y se siente el todo en el propio pulso.

8

suenan el ritmo en la memoria
suenan incisivo
tonada misteriosa escaleras arriba
cuando aparecía la máscara mortuoria de Beethoven
nos percibía sin oírnos gritar
oscura
y sonaba la pasión
desde esos labios cerrados
balbuceaba
lo vi muchas veces
mover sus labios
gesticular
por eso no podíamos cruzar el pasillo
la barrera era más grande que la palabra
el sonido abarcaba el espacio
no lográbamos dar un paso más
sus ojos cegados nos seguían
escaleras abajo
nadie entendía esa imposibilidad
el misterio de la música esparcido
entre cuadros y puertas en casa de los abuelos
Beethoven mirándonos
ciego y muerto
lleno de enigmas

9

En Beethoven todo puede devenir todo. El todo nunca es externo a lo singular, sino que emerge del movimiento, afirma Theodor W. Adorno. «En Beethoven no hay mediación entre los temas, sino que como en Hegel es el todo, en cuanto puro devenir, él mismo la mediación concreta. En Beethoven no hay partes de transición y la riqueza de las figuras cumple esencialmente con el fin de disolver el ser-ahí topológico de los temas singulares. Por eso el todo ejerce violencia sobre lo singular... Pero aquí la alteración del carácter, la fungibilidad del tema funciona como medio de tensión y disfraz

que provoca la resolución: el tema no es así, sino que se presenta así, y la dulzura de la armonización es la del disimulo: como si el tema retrospectivamente descubriese esta última posibilidad, por así decir seductora, pero sin sucumbir a ella. Justamente esto, esta renuncia, es también el umbral que separa a Beethoven del romanticismo» (Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música*. Trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2020).

10

La música es un enigma. Es directa, accesible, sutil y a la vez compleja. Es matemática pura, es ritmo, composición. Si el número real es un elemento divisorio de dos sucesiones ilimitadas (Dedekind), las notas musicales —como las palabras— también lo son. El infinito o continuo —según lo definió Cantor— no es numerable. Es imposible contar todos los elementos que lo constituyen mediante números enteros. No obstante, la potencialidad ilimitada del cosmos puede esbozarse a través del arte. Esa complejidad de contrarios, esas paradojas que posee la realidad, la manifestación de la imposibilidad, el intervalo entre algo y lo otro, sólo puede resolverlo el acto creador. ✱

Los orígenes de la música y la identidad en América Latina

José Manuel Torres Funes

PRELUDIO

En 2017 me lancé a investigar sobre los orígenes de la música en la América hispana. Tenía la ambición de escribir una novela sobre la polifonía, una novela inmensa, total, bien documentada. A los cinco o seis meses acepté que el desafío me superaba. Estaba perdido, con personajes deambulando en una revuelta de siglos, ideas, imprecisiones.

Años después, volví a examinar las investigaciones y borradores; no había material para una novela, pero rescaté dos textos: un relato, «Relación de un sochantre, acerca del auto de fe de Maní», que ha sido publicado en mi libro *Como las iguanas* (Editorial Arlequín, 2023) y este ensayo (casi completo), al que intitué, como si fuera un maestro conferencista: «Los orígenes de la música y la identidad en América Latina» (que me perdone el lector el final un poco precipitado del texto; de hecho, preparé la continuidad, que ahondaba especialmente en la música cubana, sin embargo, no concreté la redacción).

Como no pensaba emplearlo de manera formal, no tuve el cuidado de citar mis fuentes, que fueron diversas y muchas, ni edité ciertas opiniones que, finalmente, a pesar de la falta de rigor «científico», me parece interesante dejar intactas. Vale decir que vi muchos documentales, que escuché muchos programas radiales, leí diversas tesis, escuché centenares de

Tegucigalpa, Honduras, 1979. Uno de sus libros más recientes es *Como las iguanas* (Ediciones Arlequín, 2023).

canciones, leí varios ensayos, entrevisté a un joven musicólogo paraguayo que entonces residía en Marsella y a quien le perdí la pista (me dio datos interesantes sobre la polifonía y los jesuitas). Me documenté. Un libro me marcó especialmente, *Genèse des musiques d'Amérique Latine* de Carmen Bernard (Fayard, 2013), brillante, y que después de once años de ser publicado, aún no ha sido traducido al español (¿alguien se apunta?).

Uno

Lo que hoy conocemos como la identidad latinoamericana es una nota que se desprendió del pentagrama de una España que antes de aventurarse en América ya era mestiza.

El origen coincide con la utopía en eso de que es el lugar a donde no se puede llegar. La diferencia es que la utopía es sueño y el origen casi siempre es pesadilla.

La identidad, por otro lado, es algo que se encuentra sin buscar, que se conoce sin saber, que se sabe saboreando, que se siente y se inventa al mismo tiempo. La identidad debería ser más propia de la comida que de los estados, hija del imperio de lo gustativo y no del imperio de lo racional. Infinita e inasible, no legislada y sin fronteras.

La música nos puede decir más sobre la identidad de América Latina que todos los discursos políticos juntos. El poder siempre lo ha sabido y por eso también ha desarrollado mecanismos para instrumentalizarla cuando así lo ha estimado conveniente. Ya en los inicios del siglo XIX, durante los periodos previos a las independencias en México, Venezuela, Colombia o Argentina, los criollos aprovechaban la naturaleza convocadora y popular de la música para llamar a la independencia (es decir, a la guerra), pero una vez estas logradas, los artistas volvían a su estatus de siempre.

Sólo aquellos creadores próximos a los estándares de la «alta cultura» obtenían el reconocimiento, precisamente por ser más europeos y menos americanos. Las reivindicaciones nacionales, si lo vemos desde este punto de vista, son retóricas, de piernas cortas, hechas para preparar los relevos de poderes. En la primera mitad del siglo XX, desde Porfirio Díaz en México, Gerardo Machado en Cuba, o Juan Domingo Perón en Argentina, todos se han servido de la música a su manera, según la dirección que le quieren dar a sus gobiernos. Díaz quiere un México de óperas y arias; Machado, una música cubana extirpada de su «negritud» y Perón, que necesita definir «lo argentino», se vuelca hacia el folclor de las provincias.

La pieza *Ollantay*, un drama escrito en quechua poco tiempo antes de la «Gran Rebelión» liderada por Túpac Amaru en el Virreinato del Perú y del Río de la Plata (fines del siglo XVIII), se afirmaba como un proyecto cultural oportunista. Creado en momentos donde se evocaba el supuesto resurgimiento del Imperio Inca, la pieza —que no fue escrita por indígenas— seguía un modelo narrativo español, que lograba perfectamente el efecto de grandeza perdida y nostalgia nacional, que —como mera hipótesis sin fundamento— era lo que debían estar persiguiendo los criollos. Túpac Amaru que, se dice, presenció la pieza dos años antes de la rebelión (habría sido interesante saber qué pensó al respecto), murió descuartizado, mientras *Ollantay* sigue siendo un recurso nacionalista que de tiempo en tiempo se le ocurre desenterrar a algún dirigente peruano.

Unos años después, en el Río de la Plata, los criollos que se aliaron con las poblaciones negras de Argentina para defenestrar al Virrey Liniers, más tarde promoverían su desaparición para «blanquear» el país, pero en el momento de fervor revolucionario no faltaron candombes y carnavales (música negra por excelencia) para «agradecer» su valioso aporte militar.

La relación desinteresada entre la música y la política no existe. Pese a ello, la música siempre sobrevivió, como quedó demostrado con el son cubano y la *vieja guardia*, renegada después de la revolución cubana de 1959 y recuperada por un brillante músico gringo casi cuarenta años más tarde (todo mundo sabe la historia de Buenavista).

Por cierto, como se ha visto en numerosos casos, en patria de nadie quedan aquellos buenos músicos que se aventuran en la política del lado del poder.

Nuestra historia es igualmente la historia de la categorización, donde los humanos se clasificaban como se hace con el ganado. Hasta pasado el siglo XX (por no decir que hoy en día sigue siendo así en algunos ámbitos), los hombres y las mujeres han valido por su raza, su casta y su linaje.

Para revisar críticamente nuestra historia hay que evitar en primer lugar la trampa fácil de echarle toda la culpa a Occidente (España antes, Estados Unidos después) porque las clases gobernantes de las civilizaciones precolumbinas eran esclavistas, jerárquicas y clasicistas (endocolonialistas), en la misma medida que las oligarquías de la actualidad.

Si bien la remisión al pasado y a la historia nos puede evocar con razón a formas de vida más colectivas, tampoco debemos ver en ellos espejismos de igualdad.

Menos para las mujeres, como es fácil suponer. Por ello las Teodora Ginés (Cuba, siglo XVI) y las Sor Juana Inés de la Cruz (México, siglo XVII), que se impusieron por sus talentos poéticos y musicales, una siendo negra y la otra siendo monja, deben ser figuras permanentemente estudiadas.

América nació como un teatro de experimentaciones y fusiones, donde tanto los actores como los espectadores salían transformados después de cada presentación, tocados por la poesía de un tiempo aún indefinible.

El siglo XVI, donde España pasa de la Conquista a la colonización, es también el siglo donde triunfa el sentido de la identificación frente al sentido de la pertenencia. El mestizaje pone de rodillas cualquier aspiración de pureza. El castillo de la pureza, como la película del director mexicano Arturo Ripstein, en las Américas está construido de cristal.

Y sin pureza, la música, más que cualquier otra expresión cultural, sobrevive y vuela.

Dos

La música en las Américas es una de las creaciones más evidentes de la confluencia de culturas y mundos, no la primera, pero probablemente la más completa. La música venida de España, ya de por sí fruto de mestizajes celtas, gitanos, árabes y judíos, en una medida similar a la música portuguesa o la del sur de Italia, desembarca y se expone a la escucha de pueblos que han perdido una guerra y que están siendo sometidos al aprendizaje y transferencia de una lengua diferente, de una religión nueva y de una música compuesta por instrumentos desconocidos (todos los instrumentos de cuerda, trompetas, órganos, etc.) y que además es polifónica.

Aquí es preciso detenerse un instante. ¿Qué representa la polifonía para unos y para otros? Brevemente: la música polifónica, dotada de múltiples voces independientes o imitativas entre sí, que se producen a ritmos diversos y que suelen tener una importancia similar, está en pleno auge durante el siglo XVI. Para imperios en ascenso, como el español y el portugués, era una ventana por donde se filtraba un aire que oreaba la ranciedad del medievo. No sólo en estos países, sino en todo Europa. El final de la Edad Media buscaba clausurar el recuerdo de las grandes epidemias, de la guerra de los Cien Años, de la presencia árabe en la Península Ibérica. El Renacimiento no era el fin de las disputas ni de las guerras, lejos de eso, pero las palancas de Europa se trasladaban de lugar (con sus cosas buenas y malas). La música polifónica, como la pintura, la literatura, alzaban la cabeza en una Europa que cambiaba de era.

Las voces corales que salían del fondo de las iglesias anunciaban la remoción monolítica de la misma religión y del poder, para dar paso a una visión, efímera y borrosa del futuro, donde se entreveía la riqueza colectiva de la suma y la diversidad.

El dinamismo, la secuencia, la sucesión de voces y sonidos, la ruptura con lo unísono era otra forma de decir que el tiempo progresaba, que era repetible, extingible pero regenerativo.

Para la España conquistadora, la polifonía era un instrumento al servicio de la evangelización, pero para los pueblos indígenas, víctimas también de un oscurantismo ajeno e importado, era un instrumento de identificación con su propia visión del mundo. Un instrumento hasta entonces desconocido que les tendía un puente entre el pasado y el futuro.

Las crónicas de los narradores de la época señalan que la introducción de los coros polifónicos en las iglesias, si bien, atrajo a las comunidades indígenas en masa, representa una amenaza para la autoridad peninsular.

Sin intentar descifrar lo que podían significar estos miedos, nada nuevos, pues la polifonía era vista con recelo también en Europa (donde tuvieron que pasar cinco siglos para que fuera aceptada), hay que retener que esta identificación de los pueblos indígenas con la polifonía manifiesta una asimilación a la filosofía propia del espíritu renacentista. Un espíritu renacentista que sobrepasaba los alcances españoles, dueños sin entera conciencia de una luz que, sin embargo, reconocían los pueblos conquistados.

Una vez consumada la conquista, principalmente en México, ya avanzado el siglo XVI, los indígenas asumen la versatilidad de esta música y se lanzan inclusive a hacer variaciones. La música de las iglesias se convierte en un elemento de diálogo, de difusión cultural donde simultáneamente se propaga y se crea.

Hay que pensar que la música obedece a una lógica que también se observa en la historia de la gastronomía americana, donde esos platos que se cocinaban en las casas de las clases pudientes se readaptan en las cocinas de los pobres con los ingredientes que tenían a la mano.

La llegada de los esclavos africanos ayuda a romper el candado que guarda la música para las clases pudientes o el clero. Las comunidades africanas asumen como suyos los instrumentos venidos de Europa, readaptan la música de sus patrones y le agregan nuevas letras, síncope, tambores, contratiempos. Indígenas y negros son mayoría en las nuevas colonias, y a su vez, los responsables de la difusión de la música, que cantan o silban en las calles, ya sean de México o de Lima.

A los españoles les basta con saber que la música es un arte indómito, como lo fue siempre en Andalucía. Y mientras siga sirviendo como instrumento de evangelización, van a dejar que los grupos subalternos lo subviertan y se lo apropien.

Hablando propiamente de música, los ibéricos introdujeron una escala musical más extensa que la escala pentatónica que manejaban los pueblos indígenas. Desde las primeras órdenes religiosas presentes en el continente, mentes iluminadas se empeñan en transmitir y completar saberes pese a las prohibiciones venidas de más arriba. Las iglesias son en el siglo XVI y XVII aforos de conciertos. La música se impone como un elemento de sincretismo y participación, de identificación y de creación. En este sentido, el origen de la identidad mestiza del continente americano nace a partir de la identificación con la música.

TRES

Cuando la lengua castellana se empieza a dominar y volver corriente, el mensaje poético (que no solamente es religioso, como lo prueban los diversos romances de la época) se transmite por vía oral y escrita. Los indígenas y los negros asimilan como propias las tradiciones celtas, árabes, judías y gitanas confluyentes en la cultura española, y adaptan a su propia escala lingüística y de gusto musical, las métricas binarias y ternarias.

En 1967, el mismo año en que aparece *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, el escritor cubano Severo Sarduy publica la novela *De dónde son los cantantes*. Esta obra de difícil lectura es, sin embargo, una forma de escultura de palabras sobre la historia de la identidad y la música cubana. La forma barroca, paródica, carnavalesca en la que está escrita explica por sí misma la evolución musical del continente. Y lo hace mejor que si nos empeñamos en buscar datos, fechas precisas, momentos de rupturas.

En este mismo siglo XVI de explosión polifónica, en España es muy popular el género musical llamado ensalada, que consiste en mezclar estilos, idiomas y texturas. En una sola canción pueden conjugarse villancicos, romances, madrigales, en italiano, español, portugués, etc. Creada para divertir a los cortesanos y ejecutada principalmente en los palacios, llega a las Américas y se ajusta a este nuevo contexto. Lo que implica que salga de los muros palaciegos y se popularice en la ciudad; es ejecutada y readaptada a otras lenguas (indígenas, africanas) y se enriquece con contratiempos y síncopes africanos. También suma el sonido de percusiones

y campanas, se vuelve baile. Cada género musical venido desde la Península Ibérica, ya fuera villancicos, romances, zarzuelas, folías o zambras, entre otros, se somete a este nuevo laboratorio.

España, desde el inicio de la colonización, se concentra en transmitir a estos nuevos pueblos, no solamente su religión o sistema político y administrativo, sino también sus complejos, sus traumatismos, sus convicciones.

Las primeras grandes fiestas musicales y dancísticas del nuevo mundo son las representaciones de «Moros y cristianos». Una historia eminentemente española interpretada en el nuevo mundo por indios y africanos, pero que sirve como excusa a estas comunidades subyugadas para yuxtaponer la interpretación de su propia historia.

Pero si bien en las Américas los relatos y la comprensión de la historia venida de Europa asfixian la memoria de la historia anterior, estos nuevos componentes culturales, les permitirán expandir los territorios de su propia conciencia de pueblos.

El Siglo de Oro de España que se inicia en el siglo XVI, está plagado de poesía erótica que influye notablemente en la escritura de los romances que llegan a las Américas y que también se imprimen masivamente en forma de cancioneros. Versos bastante explícitos como estos de Góngora, figura influyente en las Américas: «Dígame, señora mía / ¿Cómo es ancho siendo estrecho? / Y ¿por qué, mirando al techo / es su fruta más sabrosa? [...] ¿Por qué cuanto más le atapo / más se abre de contento?», deben despertar todo tipo de imágenes en comunidades donde el sexo no era un tema hablado y menos cantado.

La Inquisición no podrá extender su brazo hasta estos dominios, y menos podrá controlar las expresiones corporales, consideradas como lascivas, que se representan en los bailes africanos. No siempre en acuerdo con las políticas imperiales venidas de la península, las autoridades españolas impulsan las representaciones musicales, el perfeccionamiento de la ejecución musical entre indígenas y negros, y traducen a las lenguas vernáculos las letras españolas, buscando, con mediano éxito, filtrar el mensaje evangelizador.

Los indígenas y los negros se muestran hábiles para tergiversar el sentido de las palabras y darles otros giros a los versos, más adaptados a sus necesidades y gustos.

Si bien la lengua ha sido el arma de conquista más eficaz, los españoles no cuentan con los medios ni tampoco con la voluntad de censurar la evolución del idioma, que dejará de pertenecerles en exclusividad.

España es afirmación y negación: el imperio descubre maravillado el rostro de su propia identidad, materializado a través del nuevo mundo. No obstante, rechaza la existencia de una historia donde ellos están ausentes. La negación de la otredad les impide ver que están tratando con culturas e individuos venidos de un mundo diferente al suyo, más acerbamente los africanos, que arrastran penas tan hondas que son inaccesibles para quienes no las hayan sufrido. El blues no podía venir de otra parte.

CUATRO

La música en las Américas desde el inicio es eminentemente popular. Su característica primordial es su capacidad de improvisación. Como en la tradición española, se canta a Dios, pero también se componen canciones sobre la vida cotidiana.

Las letras de Juan del Encina o de Gil Vicente, exponentes de los romances españoles bien divulgados en el nuevo continente, son readaptadas según la inventiva local. «Más vale trocar», «Caldero y llave» o «Romance de Gerineldo» son éxitos en América.

Esta última, escrita por Joaquín Díaz, vivió una verdadera explosión global, pues era conocida tanto en las Américas y en España como en el norte de África, donde era difundida por los judíos expulsados de la península. Según el gran escritor cubano Alejo Carpentier, la famosa «Guantamera» tiene en esta canción a una de sus tatarabuelas. Gracias al castellano difundido en todo el continente y a la evolución de la música, la dimensión universal se alcanza relativamente rápido.

El acoplamiento exitoso entre el español y la música ratifica igualmente que los versos octosílabos son los que mejor cuadran para representar la sonoridad del idioma (un ejemplo: «Volver a los diecisiete», escrita por la compositora y cantante chilena Violeta Parra).

La musicalidad de una lengua acostumbrada a escribirse como el español, fogueada con instrumentos diversos, heredera de múltiples culturas, se prestaba perfectamente como instrumento didáctico para dotarle de un sentido emocional y vivencial a la música del nuevo continente.

La música existía antes de la llegada de los españoles, pero tenía una significación diferente, más próxima a la representación que podía tener la

pintura. La presencia de instrumentos más viejos en la época prehispánica se encuentra en Caral, Perú, donde hay una colección de treinta y dos flautas transversas hechas en hueso de pelícano o de cóndor, enterradas cuidadosamente, prueba del valor que se les atribuía.

Ciertos tambores eran decorados con pictogramas o cubiertos de piel de animales venerados, como el puma.

Hay poca información sobre la música prehispánica, pero se sabe que era mayoritariamente pentatónica, y había una ausencia de semitonos, como afirmara el cronista peruano Inca Garcilaso de la Vega.

Se dice que antes de la llegada de los conquistadores, en Perú se estaban creando trompetas en plata y cobre. También se sabe con certeza de la existencia de tambores en las culturas precolombinas (uno de ellos es el teponaztli o tun, proveniente de Mesoamérica), donde los instrumentos eran parte de los rituales cosmogónicos de estas civilizaciones ancestrales. El único instrumento de cuerda que se conoce es la caramba, proveniente de América Central, particularmente de Honduras, donde todavía es tocado en el interior del país.

El término música en sí es una aportación española; para los pueblos indígenas y africanos significaban cantos, rituales, danzas. También eran medios depositarios de la memoria, como lo hacían los indios caribes, de donde destacan los areitos, o comunicación con los dioses como se vive en la religión yoruba, extendida a lo largo de las islas del Caribe, Brasil y otros países del continente.

Escribir canciones en versos octosílabos sigue siendo la mejor manera de crear música popular que se integra en el repertorio y la memoria de los pueblos. «La Llorona» o «Guantanamera» son, entre muchos, ejemplos representativos.

Estas composiciones se pueden alternar con frases más cortas, refranes, onomatopeyas, exclamaciones; la rima puede variar, pero la cadencia de las ocho sílabas se conserva. Escribir en octosílabo ayuda a expresar una opinión, una idea o un comentario personal. Estas formas de versificación, se conjugan mejor cuando se acompañan de ingenio, de un vocabulario florido y una capacidad para la improvisación.

Después de cinco siglos, los géneros musicales en las Américas mantienen los mismos principios fundadores: el amor, la traición (casi siempre desde la perspectiva masculina), el arraigo, la soledad, las penas del corazón, las ausencias, el erotismo —y en algunos casos, la pornografía—, así como la exaltación de figuras que entran a la historia en tiempo presente. Hernán

Cortés, Francisco y Gonzalo Pizarro, Lope de Aguirre, por citar a algunos de los conquistadores más conocidos, fueron temas de romances escritos en América, casi siempre por manos españolas. En estas canciones, los héroes eran figuras admiradas, pero también podían ser víctimas de la ironía. Al leer ciertas letras e identificar los mensajes escritos con la fineza de una pluma que sabe conservar el arte, rechazando la obviedad —algo que se sí se ha perdido en la actualidad— descubrimos valores, ratificamos que no todos los españoles eran iguales, que muchos debían estar ahí porque no tenían otra opción, o porque las circunstancias los habían orillado a salir de su país.

Si dibujamos una línea recta desde la aparición del romance encontraremos que en el mismo tramo donde inició su camino, después aparece el corrido mexicano, y que los Cortés y los Pizarro, fueron sustituidos por los Morelos, los Zapatas y luego, los narcos.

Lo mismo se puede ver en otros repertorios musicales, donde se relatan las proezas de figuras de la revolución cubana.

Sin embargo, el aspecto dominante será siempre la pasión, los dramas de amor imposible, el adulterio, el incesto, las diferencias de clase.

De las canciones renacentistas de Juan del Encina, al son y los boleros del trío Matamoros (autor de la canción «De donde son los cantantes» y «Lágrimas negras», entre muchas otras) hay casi cinco siglos de distancia y aunque las melodías evolucionaron significativamente, las letras y las temáticas siguen dejando claro el parentesco.

Una vez que el embrión de la identidad musical ya se gestó, será más fácil, en el siglo XVII, reconocer el aporte de los bailes y los ritmos africanos. Los esclavos negros (el grupo social que más encarna la expatriación y la nostalgia) reconstruirán los recuerdos de sus religiones y sus costumbres en forma de instrumentos con el único modelo de su memoria. De igual manera, dejarán fluir libremente su talento histriónico, su ritmo, sus capacidades de ejecución y composición, rompiendo en muchos casos las cadenas de las castas y las clases sociales.

Ser músico es para indígenas, negros, mulatos y mestizos una manera de obtener prestigio, de ganar libertades, de hacer su vida más tolerable. Sin embargo, una y otra vez, verán su talento expuesto, pero nunca realmente reconocido.

Hay que precisar que la danza es la que se baila en los salones, la que se institucionaliza en las altas sociedades mientras que el baile es propio de carnavales y ceremonias de las confraternidades africanas e indígenas.

La danza europea no resistirá a los poderes de los bailes. Sus efectos liberadores vencerán las etiquetas que los consideran vulgares e impíos. Este efecto liberador tiene la capacidad de incursionar en regiones donde la danza no llega: el baile, interpretado por los negros, los mulatos y en cierto sentido también los indígenas, es arte en esencia total porque hace desaparecer el cuerpo para hacer viajar a la mente y los sentidos. Si bien el bautizo puede ser la prueba de su cristiandad, cuando bailan regresan a sus creencias, transitan los caminos de su cosmovisión denegada para sellarla a su regreso con la prueba del sudor y el movimiento. El cuerpo habla y susurra despecho, pasión, sexo, dominación, lujuria, sufrimiento, cansancio, amor, viajes al más allá.

Es el siglo XVII, pero el tango, la salsa, la cumbia, la samba, etc., ya se perfilan. La diferencia etimológica y social entre danzar y bailar es clara y está ahí, expuesta, para quienes quieran pasar de una a otra.

Las rutas de la música y el baile son las mismas de los galeones que atraviesan el Atlántico. Las naves transportan instrumentos y transportan también esclavos. Desde Andalucía, con una parada en Canarias, los barcos se conectan con Cabo de Vela en Panamá, Cartagena en Colombia, Buenos Aires, otra línea va a Puerto Rico, República Dominicana, Cuba antes de llegar a Veracruz, Campeche, Yucatán o Portobelo en Panamá.

Y un Caribe andaluz. Cuba, una isla bendecida por la fusión de culturas, será el primer puerto de entrada de las vihuelas, venidas directamente de Sevilla en 1529. Se consolidará también, en los siglos venideros, como el centro de gravitación de la música y el baile en América Latina. No resulta exagerado decir que esta isla significa para la gestación y la evolución de la música y la danza en el continente lo que Grecia a la filosofía y el arte en Europa. Una cuna que merece ser removida con «Rapsodia cubana» de Ernesto Lecuona. ✦

Castillo ensaya a Mahler

Juan José Doñán

A la memoria de Ernesto Gómez Limón

Poco antes de las 11:30 de la mañana del lunes 12 de junio de 2023, sobre el escenario de un Teatro Degollado bastante fresco, José Luis Castillo interrumpe el ensayo de la Orquesta Filarmónica de Jalisco (OFJ) para hacer una nueva corrección en un pasaje del primer movimiento («Andante comodo») de la *Novena sinfonía* de Gustav Mahler. Dos horas antes el director de la OFJ y casi un centenar de músicos habían comenzado a darle alineación y balanceo a la *pièce de résistance* del concierto que van presentar en unos días más: el jueves 15 de junio en el teatro tapatío por antonomasia (el Degollado, por supuesto) y el sábado 17 del mismo mes en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México.

Se respira un buen ambiente. Todo mundo parece estar de buenas. Tal vez sea porque la semana es joven (lunes, que no San Lunes, y todavía antes meridiano), o quizá por los gratos y estimulantes 20 grados centígrados que predominan en el bien iluminado escenario (más fresca aún está la

Tizapán el Alto, Jalisco, 1957. Su libro más reciente es *Donde hay música no puede haber cosa mala* (Rayuela, 2021).

sala vacía que se halla en la semipenumbra), o tal vez por la emoción de haber comenzado a escalar uno de los Himalayas del sinfonismo de todos los tiempos, o por la idea, muy poco común, por cierto, de estar preparando un concierto que en esta ocasión no sólo se presentará en Guadalajara, sino que también va a ser llevado a la capital del país y en consecuencia sus intérpretes serán sometidos al dictamen de un público distinto y de seguro más exigente que el de casa, donde orquesta y director tienen ya no pocos fans. O quizá sea por todo ello junto, sin descartar alguna otra causa.

Lo cierto, sin embargo, es que se percibe una algarabía casi contagiosa, mezclada con autoexigencia y concentración, entre todo el nutrido pelotón de hombres y mujeres, predominantemente jóvenes, que ocupan la totalidad del escenario, sentados en parejas frente a un cañaveral de atriles, con la excepción a medias de los cinco percusionistas, que se incorporan cada vez que deben intervenir, así como de los siete contrabajistas, quienes durante la mayor parte del tiempo permanecen de pie, abrazando por detrás la voluminosa caja y el alto mástil de su instrumento. Todos están atentos no sólo a los movimientos de manos y brazos de José Luis Castillo, encaramado en un pódium de buena alzada, sino también a los gestos del rostro de un director de orquesta que, a diferencia de la inmensa mayoría de sus colegas en todos los rincones de la Vía Láctea, no utiliza batuta.

Es evidente que nadie, ni los músicos ni su guía, ha llegado en blanco a esta primera sesión de ensayos, pues desde los compases iniciales quedó de manifiesto que todos hicieron la tarea previa de traer estudiadas sus partes, a fin de ir viendo y resolviendo las dificultades técnicas que presenta tamaña sinfonía y también de comenzar a familiarizarse con ella.

Los movimientos de Castillo son parsimoniosos, pero en ningún momento histriónicos o gratuitos, sino más bien austeros; movimientos que interrumpe de cuando en cuando para, luego de que la orquesta se detiene, pedir a las distintas secciones la repetición de determinado pasaje. Cada vez que bajan los decibelios o de plano cesa el sonido, el director aprovecha para dar alguna indicación en un tono entre profesoral y amistoso, sin alzar demasiado la voz aun cuando se dirija a los músicos de alguna de las secciones más alejadas, como la de metales que se encuentra hasta el fondo del escenario, acotado por los paneles color madera de la concha acústica.

De rostro afilado y con una catadura intelectual, remarcada por los anteojos que porta, el director tiene un aspecto juvenil, a pesar del cabello entrecano y de la barba apenas insinuada e igualmente entrecana. De

complexión delgada y bastante esbelto, aun cuando su estatura sea más bien mediana tirando a baja, en este primer ensayo la persona que funge como director de la OFJ desde finales de 2021 viste ropa holgada: pantalón y jersey en color verde musgo.

Muy pendientes de cada uno de los señalamientos de su guía, los músicos de las distintas secciones, todos también con ropa informal, reanudan la lectura luego de hacer algunas anotaciones en sus partichelas.

Al filo de las 12:30 del día se da por concluida la lectura inicial del primero de los cuatro movimientos de la *Novena sinfonía* mahleriana: el referido «Andante commodo», pieza de una misteriosa belleza crepuscular y cuya interpretación requiere cerca de media hora, es decir, que por su extensión es equiparable, siendo apenas la cuarta parte de la obra, a una sinfonía completa de Haydn o de Mozart y aun a algunas de Beethoven y Schubert.

Luego de un breve respiro, director y orquesta aprovechan la media hora restante para una primera lectura de *Tres danzas indígenas jaliscienses*, de José Rolón, que se anuncia como la primera obra del sobrecargado programa de esta semana. Las breves piezas del compositor guzmanense, paisano y contemporáneo de José Clemente Orozco, son de una naturaleza muy distinta a la sinfonía de Mahler, y aun cuando fueron concebidas originalmente para piano, años después de la muerte del autor se encargó su orquestación al violista y también compositor tapatío Higinio Velázquez. Suenan bien, con un tono festivo y un lejano aire popular, lo cual se explica porque Rolón, lo mismo que Manuel M. Ponce, fue uno de los precursores del llamado Nacionalismo musical mexicano. En este primer ensayo resulta evidente que varios pasajes y la articulación general de la obra requieren ser más trabajados y pulidos.

Cuando el reloj marca la una de la tarde y tres minutos, Castillo da por concluido el primer ensayo de la semana. Los músicos, luego de guardar sus instrumentos en los respectivos estuches, rompen filas y comienzan a salir, casi en fila india, por una de las puertas laterales de la parte trasera del teatro, por la que da a la calle de Hidalgo, donde los espera un calor abrasador (¡37 grados centígrados a la sombra!), el cual se resiente aún más luego de haber estado envueltos durante casi toda la mañana y parte del mediodía en la gratificante temperatura que sigue prevaleciendo aún en el interior del teatro. Por su parte, el director permanece todavía otro rato en el escenario; conversa con algunos músicos rezagados y da instrucciones a integrantes del personal administrativo de la orquesta y del teatro.

SEGUNDO DÍA DE ENSAYO

Pocos instantes después de las 9:30 de la mañana del martes 13 (combinación calendárica propicia para toda clase de supersticiosos) la joven que ocupa la primera silla en la sección de violines primeros, repite varias veces un la natural desde el teclado del piano Steinway gran concierto (de cola, pues) que está colocado en primer plano, en la parte frontal del escenario. Es Angélica Olivo, una de los dos concertinos de la OFJ, de complexión menuda pero esbelta, diligente y más bien seria. Luego de que los músicos de todas las familias de instrumentos han terminado de afinar, repitiendo y sosteniendo esa misma nota que la atrilista principal de la orquesta repite desde el piano y también desde su ya bien afinado violín, toma asiento al lado de su compañero de atril, un varón espigado e igualmente joven. Instantes después, José Luis Castillo entra, llevando bajo el brazo las partituras de las obras que van a ensayarse en esta segunda jornada.

Luego de dar los buenos días a los integrantes de la orquesta y saludar de mano a la co-concertino, comienza la sesión con el segundo movimiento de la sinfonía mahleriana: «Im Tempo eines gemächlichen Ländlers» («En el modo de un apacible landler»), un movimiento rápido, concebido a partir de un tipo de danza campesina austriaca, anterior y sólo parcialmente parecida al vals, cuya naturaleza siempre ha sido decididamente urbana. El contraste con el lírico movimiento inicial es más que evidente, como lo son también las intencionadas distorsiones que el compositor introduce en algunos pasajes, distorsiones que son llevadas al extremo en el tercer movimiento: «Rondo-Burleske: Allegro assai. Sehr trotzig» («Rondó burlesco: muy alegre y muy obstinado»). Castillo, que en esta ocasión viste jeans en azul marino y camisa blanca con vivos en azul, les hace ver lo anterior a los músicos de la OFJ, remarcando esa singularidad de los movimientos intermedios de la sinfonía, una obra contemporánea de la estética expressionista que comenzaba a predominar en las artes del orbe germano-austriaco de la época. Luego de la corrección de varios pasajes, la primera lectura de ambos movimientos termina al filo de las once de la mañana, con el aviso de que luego del receso repetirán ambos movimientos.

La mayoría de los músicos sale del teatro y algunos se alejan hasta recalar en la tienda 7 Eleven que se localiza por la calle de Morelos, a media cuadra del pórtico del teatro, en busca de un café o de una bebida refrescante. Los menos permanecen en el escenario, repitiendo algunos pasajes ante sus partichelas.

Durante el receso, quien atestigua el ensayo descubre que no está solo en la inmensa sala vacía del Degollado, pues escucha detrás de él a alguien que pronuncia su nombre desde la penumbra del anfiteatro. Es Gabriel Pareyón, profesional de la música tanto en la vertiente de investigador y estudioso del arte de las corcheas como en la de compositor, quien ha asistido igualmente al ensayo y una de cuyas obras (*Concierto para trombón y orquesta*) se anuncia como parte del quinto programa de la temporada.

Muy sonriente, Pareyón no oculta su satisfacción y su agradecimiento con José Luis Castillo (en mi opinión, el mejor director de orquesta que trabaja en México) por el hecho de que una obra suya haya sido programada en la Segunda Temporada 2023 de la OFJ, temporada que está coincidiendo con los festejos por el bicentenario del nacimiento de Jalisco como estado pionero de la república federal mexicana. Con ese motivo han sido incluidas diez obras de nueve compositores jaliscienses, además de otra de un duranguense (Silvestre Revueltas), distribuidas entre los siete programas que integran la temporada. Pareyón, un tapatío, o más bien zapopano y que ronda el medio siglo, aun cuando parece mucho más joven, no obstante el radical déficit capilar que ha impuesto sobre su testa, la cual se rapa, comenta que la remarcada programación de compositores jaliscienses —y mexicanos en general— no debería ser cosa de una temporada conmemorativa o de alguna otra ocasión celebratoria, sino «una política establecida» de la OFJ.

Ya para entonces el escenario se ha vuelto a poblar de músicos, quienes van ocupando sus lugares y revisan brevemente la afinación de sus instrumentos. Casi enseguida, cerca de las 11:20 am, el director se encarama otra vez en el podio y la orquesta comienza a repasar nuevamente el segundo y el tercer movimientos de la última sinfonía que Gustav Mahler pudo ver terminada, aun cuando nunca la haya podido escuchar, pues un discípulo suyo (Bruno Walter) la estrenó con la Orquesta Filarmónica de Viena el 26 de junio de 1912, es decir, un año y dos semanas después de la muerte del compositor.

Musicalmente la segunda lectura de los movimientos intermedios es más limpia y, por lo mismo, transcurre con menos interrupciones y correcciones por parte de Castillo. A las 12:18 el director baja del podio y enseguida una persona del foro se acerca al piano para abrir la caja del Steinway negro azabache. Pocos instantes después una sonriente jovencita que viste pantalón y playera en negro se acerca al piano, saluda al director y a la concertino, para posteriormente sentarse en el banco del

piano y comenzar con el primer repaso al *Concierto para piano y orquesta núm. 22* de Wolfgang Amadeus Mozart. Es Daniela Liebman, otrora niña prodigio tapatía y quien ahora ya es una señorita de dieciocho años que, por su talento y por ser jalisciense, ha sido invitada para actuar como solista en el concierto conmemorativo de la OFJ que será tocado tanto en Guadalajara como en la Ciudad de México.

Los tres movimientos del concierto mozartiano son tocados de corrido por los músicos de la orquesta y por la pianista becada en Julliard School de Nueva York, quien desde los primeros compases demuestra que tiene memorizada de cabo a rabo la obra, incluidas las muy lucidoras *cadenzas* de los movimientos primero y tercero. Se advierte, sin embargo, que en ciertos pasajes la orquesta y la pianista no sólo tocan a velocidades distintas, sino que el volumen del ensamble es mucho mayor al del sonido del piano, algo en lo que director y solista tendrán que trabajar.

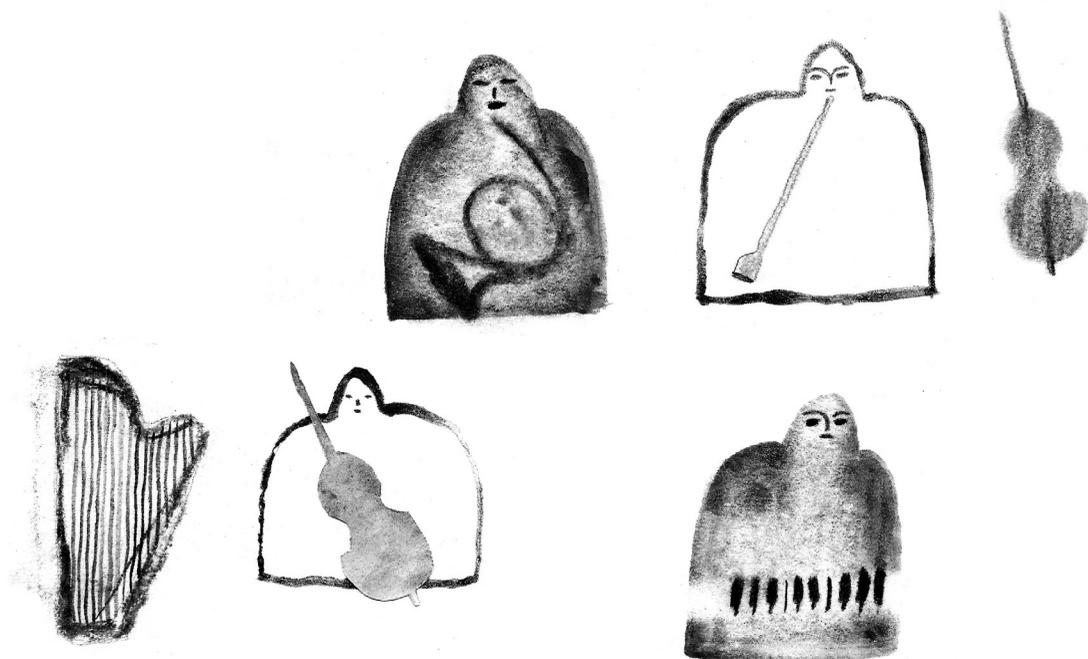
Cuatro minutos después de que el reloj ha marcado la una de la tarde se da por concluido el segundo ensayo.

EN LA VÍSPERA DEL CONCIERTO

Apenas pasadas las 9:30 de la mañana del miércoles 14 de junio, comienzan a sonar las primeras notas del portentoso cuarto movimiento de la *Novena sinfonía* de Mahler: «Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend», que podría traducirse como «Adagio. Muy lento y muy contenido o discreto». Para ser la primera lectura de tan espléndido y singular movimiento con el que culmina la sinfonía, aquello no parece en realidad una primera lectura. Desde los primeros compases toda la sección de cuerdas, incluidas las dos arpas que exige la dotación orquestal de la obra, suena bastante persuasiva, lo mismo que los cornos. Todos acatan esa «intensidad reservada» que el compositor especifica y pide para su obra.

El director, que ahora viste camisa blanca y pantalón oscuro, se esmera en pulir ciertos pasajes, cuidando su articulación y manteniendo siempre con pulso firme un tempo remarcadamente ralentizado, pero sin perder intensidad en ningún momento, ni siquiera en aquellos pasajes que deben ser tocados *piano* o *pianissimo*. Sorprende gratamente que ya desde este primer repaso aparezca el diseño completo del conjunto de todo el movimiento o «la arquitectura», como dirían algunos.

Antes del receso, orquesta y director todavía se dan tiempo para hacer un segundo repaso a *Tres danzas indígenas jaliscienses* de José Rolón,



advirtiéndolo de pronto que en las partichelas de la sección de metales hay discrepancia en la tonalidad de algún pasaje respecto a la partitura del director. Advertido el error, se hace la enmienda correspondiente y el ensayo se reanuda. Viene el descanso apenas pasadas las once de la mañana para, luego de 15 minutos, reanudar el ensayo. Nuevamente el «Adagio» final de la *Novena sinfónica* de Mahler, que salvo en dos o tres pasajes (entre ellos la articulación del solo de la viola y luego la transición al solo de violín) se toca casi de corrido y con una mayor limpieza y con un concepto musical cada vez más claro.

Ya sobre las 12:15 del día se abre la caja del Steinway y Daniela Liebman entra, repartiendo saludos y sonrisas entre músicos, director e incluso a una persona que se acerca a ella desde la parte frontal de la sala. Tanto la solista como la orquesta tocan sus partes, pero el ensamble entre una y otra sigue con algunos problemas, particularmente en los *tempi* y también de desequilibrio en el nivel del sonido: mucho mayor el de la orquesta y más empequeñecido el de la solista. Viendo los toros desde la barrera, se antoja que tal vez disminuyendo el tamaño de la orquesta las cosas podrían resultar mejor, e incluso ayudaría a obtener un sonido más transparente y un estilo más clásico.

Se da una nueva repetición de los tres movimientos del concierto de Mozart y, aun cuando la solista se luce en las *cadenzas*, continúa habiendo

problemas de ensamble. Pero el director y la pianista parecen confiar en que todavía tienen por delante otro ensayo más, aun cuando lo vayan a realizar pocas horas antes de la primera presentación. Por lo pronto, la sesión del miércoles termina ya pasada la una de la tarde. El cansancio se advierte, aunque también el buen ánimo, en no pocos de los músicos que comienzan a guardar sus instrumentos.

Siete horas más tarde, en el Santuario de Guadalupe una de las atrilistas con mayor recorrido en la OFJ comenta el agobiante tren de trabajo al que, según ella, han estado sometidos los músicos de la orquesta, con conciertos sobrecargados o extenuantes como el de esta semana y también el de la anterior (cuando, entre otras cosas, se tocó el *Concierto para viola y orquesta* de Bela Bartók y el monumental poema sinfónico *Una vida de héroe* de Richard Strauss), diciendo algo así como que Castillo le carga la mano a los músicos, pero pasando por alto que en todo caso el director también se carga la mano a sí mismo. Uno de los presentes en el templo del Santuario, quien no oculta su agrado por el buen momento por el que pasa la OFJ, interviene manifestando su satisfacción porque la sinfónica de la comarca ya no esté programando caballos de batalla a destajo y se atreva con obras de gran calado y alta exigencia como la *Quinta sinfónica* de Bruckner o la *Novena* de Mahler.

A las 9:25 de la mañana del jueves 15 de junio, una fila de personas entra por la puerta principal del Degollado. Van al último ensayo (el ensayo general) del concierto que esa misma noche presentará la OFJ, cuyos integrantes, así como su director y la solista, este día tienen molida doble, tal y como se acostumbra decir en las tortillerías los sábados a mediodía. Toda la parte posterior de la fresca luneta ya está ocupada por varias decenas de colegiales con uniforme en azul turquesa y quienes, guiados por algunos de sus mentores, sobre todo mentoras, no ocultan su emoción al contemplar el atractivo arquitectónico y pictórico del interior del teatro; para muchos de ellos, así como semanas atrás acaba de ocurrir con el confeso pugilista jalisciense Saúl *el Canelo* Álvarez, se trata de su primera incursión en el Degollado. Y desde luego que para aquella explosión demográfica de adolescentes tampoco pasa inadvertido el casi centenar de músicos que, a la distancia, afinan sus instrumentos frente a ellos.

Pocos minutos después, desde la orilla del escenario la concertino revisa la afinación de todas las secciones de la orquesta. Cuando apenas se ha hecho silencio entra el director y, luego de saludar de mano a la primera violinista de la orquesta y hacer lo propio con el resto de los músicos, alzando para ello amistosamente la diestra, ocupa su lugar en el podio y hace un movimiento con ambos brazos para comenzar el último repaso de la *Novena sinfonía* de Mahler, la cual, a diferencia de los días previos, ahora se repasa casi de corrido. En términos generales José Luis Castillo parece conforme con la interpretación, pues son pocas las interrupciones que hace para pulir determinado pasaje. Los adolescentes que colman la mitad del teatro y que habían permanecido arrobados y en un sorprendente silencio durante la sobrada hora y media que duró la primera parte del ensayo, aplauden espontáneamente tan pronto como el director baja los brazos luego de haberlos mantenido suspendidos todavía durante varios segundos después del *pianissimo* con el que termina la obra. Castillo agradece el aplauso haciendo una inclinación, dirigiéndose hacia la parte posterior de la sala, al tiempo que los músicos de la orquesta sonríen antes de incorporarse e ir a tomar su descanso reglamentario.

El cronista aprovecha el receso para retirarse del teatro e ir a atender algunos pendientes impostergables, de modo que en esta ocasión no se puede quedar a la segunda parte del ensayo, el ensayo postrero.

Pero horas más tarde, cuando todavía no dan las ocho de la noche, treinta y tantos minutos antes de la hora señalada para el concierto, quien esto escribe ya se encuentra de nuevo en el pórtico del Degollado, tomándose una cerveza a las afueras de la repleta fuente de sodas anexa al teatro, en compañía de una amiga melómana y, como él, igualmente atosigada por el calor. Luego de ver muchas caras conocidas y de saludar a varios amigos mientras avanza la fila para entrar al teatro, ya se siente el frescor que viene del interior del resplandeciente inmueble. La mayoría de la concurrencia viste de manera formal, aun cuando no falta quienes parecen haberse equivocado de lugar, entre ellos un fulano que, muy campante porta una camiseta de las Chivas.

Una vez instalado en el asiento 8 de la fila P, entre la amiga acalorada y una sonriente chica veinteañera de nombre Cecilia, que viste blusa blanca y shorts en color beige y quien, de manera curiosa y sorpresiva, confunde con un «chamán de Chapala» al cronista, este atestigua cómo el escenario se va poblando de músicos y la sala, de una copiosa asistencia. Luego de aceptar su confusión chamánica con más gracia que culpa, la simpática Cecilia, quien se presenta como «chilanga y regiomontana», dice haber venido a Guadalajara con una agrupación teatral que para la siguiente semana tendrá varias presentaciones en el Auditorio Pedro Arrupe del ITESO.

Antes de que se dé la tercera llamada y de que las luces de la sala se apaguen, el lleno ya es completo, con rostros sonrientes a destajo, de seguro por la gratísima temperatura que envuelve a la nutrida asistencia, y también por las expectativas de un concierto muy promisorio, aunque ciertamente sobrecargado.

Orquesta y director —todos vestidos para la ocasión, de negro riguroso— abren la velada interpretando con solvencia las alegres *Tres danzas indígenas jaliscienses*, de José Rolón, y son recompensados con un aplauso que pronto se disuelve. Más nutrido es el que recibe a su llegada la pianista Daniela Liebman, quien viste un entallado traje de noche también en negro. La versión del *Concierto para piano y orquesta no. 22* de Mozart que logran la jovencísima solista, José Luis Castillo y la OFJ es buena o por lo menos algo más que aceptable, aun cuando, según el dictamen posterior de algunos de los asistentes, a ratos el volumen de la orquesta casi aplastaba al del piano y el estilo clásico de la obra casi se diluyó con un abordaje que más bien parecía de corte romántico. De cualquier forma, la solista fue premiada con abundantes aplausos y bravos que, aun cuando

la hicieron regresar en tres ocasiones al escenario, ella no correspondió con ningún *encore*, *bis* o propina musical. Y ello tal vez porque a la velada todavía le queda mucha cuerda, pues cuando ya son las 9:41 pm, aún falta, para después del intermedio, el plato fuerte de la noche: una sinfonía colosal de alrededor de hora y media de duración.

LO DEMÁS ES SILENCIO

Por principio de cuentas, la versión que José Luis Castillo y la OFJ ofrecieron de la *Novena sinfonía* de Gustav Mahler superó las expectativas hasta de los asistentes más escépticos, quienes dudaban que el director y sobre todo la orquesta pudieran salir indemnes de tamaña empresa. Pero aun para sorpresa de los más pesimistas, lo trabajado en las cuatro sesiones de ensayos rindió buenos frutos, pues durante ochenta y ocho minutos orquesta y director le hicieron justicia al compositor, dado que el suyo no fue un Mahler de brocha gorda, en la medida en que no sólo consiguieron interpretar más que correctamente los cuatro extensos movimientos de la obra, sino que cada uno de esos movimientos tuvo sentido de manera individual y como parte de un conjunto mayor, logrando expresar lo que está oculto más allá de las notas. Y lo que está contenido en esa *masterpiece* es nada menos que una cosmovisión, una visión estética del mundo. Ahora bien, ¿se trata, como pareciera, de una visión triste, pesimista, sombría de la existencia? Sí y no.

A lo largo de la obra, particularmente en los movimientos ralentizados de los extremos (el primero y el cuarto) el compositor alude persuasivamente a lo efímero de la existencia, a la naturaleza transitoria de las cosas, sobre todo de las cosas más queridas, e igualmente a la certeza de que en algún momento, más temprano que tarde, habrá que decir adiós a todo, es decir, no sólo habrá que despedirse, sino tal vez también llorar «la hermosa vida», como dice el verso postrero de un célebre poema de Jaime Sabines. Mahler escribió en una de las páginas finales de la partitura la interjección por excelencia para las despedidas, «Auf Wiedersehen» («Adiós») y con ello, a comienzos de 1910, vino a reiterar, o a decir de otra manera lo mismo, aquello que el compositor ya había hecho un año antes en «Der Abschied» («Despedida»), la sexta y última de las canciones de *Das Lied von der Erde* (*La canción de la tierra*), obra para gran orquesta y dos cantantes solistas, concebida cuando Mahler ya se sabía tocado de muerte, a causa de un grave e incurable padecimiento cardíaco.

En el otoño de 1979, durante un ensayo de la *Novena sinfonía* mahleriana con la Filarmónica de Berlín, Leonard Bernstein les dijo a los músicos de la famosa orquesta de su antípoda Herbert von Karajan que la obra que estaban preparando era «una descripción del final de la vida, la más enfática que conozco». Posteriormente, el compositor y director de orquesta estadounidense no sólo ampliaría esta misma idea (insistiendo en que Mahler había plasmado en ella «una visión de la inminencia de su propia muerte»), sino que fue aún más allá al decir que era también una suerte de adiós a la era de la música tonal, lo que, según el mismo Bernstein, para Mahler equivalía casi, casi a un ocaso civilizatorio, en la medida en que «la muerte de la tonalidad significaba para él la muerte misma de la música, o al menos de la música que había conocido y amado».

Todo ello pasa por la mente de quien esto escribe mientras escucha a los músicos de la OFJ que tocan, como si fueran un solo individuo, siguiendo la pauta que José Luis Castillo marca con manos, brazos, movimientos de cabeza y cintura, gestos faciales y la humanidad toda del director nacido en Valencia hace poco más de medio siglo, formado en varios de los principales centros musicales de Europa y quien trabaja en nuestro país desde hace veintitantos años.

Y mientras la sinfonía transcurre, como la vida, el afortunado cronista tiene un sentimiento de gratitud al poder escuchar por primera vez en una sala de conciertos una obra que adora desde hace décadas y en la que cada vez sigue encontrando algo indescifrable («un no sé qué», diría el lugar común) y la cual hasta entonces sólo había oído, aunque infinidad de veces, en decenas y decenas de grabaciones, algunas de ellas definitivamente magistrales (dirigidas por maestros de distintas generaciones como Klemperer, Walter, Rosbaud, Scherchen, Horenstein, Mitrópoulos, Ančerl, Barbirolli, Kubelik, Kondrashin, Giulini, Karajan, Szell, Solti, Tennstedt, Bernstein, Neumann, Svetlánov, Haitink, Sanderling, Maazel, Boulez, Abbado, Ozawa, Sinopoli, Barenboim, Inbal, Chailly, Eschenbach, Waart, Zinman, Rattle, Järvi, Chung, Guérguier, Saraste, Jordan, Harding, Chin, Mäkelä...) y también en DVD con varios de los mencionados.

También pasa por la mente del cronista, justo en los primeros compases del hermosísimo «Adagio» final e instantes después de que cesaran los aplausos de una parte del público que no pudo contenerse al concluir el agitado penúltimo movimiento («Rondo-Burleske»), que tanto él como la persona que lo acompaña esa noche ocupan los lugares del recién fallecido doctor Ernesto Gómez Limón y de Carmina Toledo, esposa que

Hiram Osiris González Carmona

Morfina

La lumbre es la ebriedad del cielo.
 De un bosque desmadejado nace la soledad.
 Sílabas tumultuosas. El miedo me gana.
 Me encuentro. Y si los torrenciales viajan por mi vacío,
 el reposo del mundo sueña tras una fogata.
 Soy la llama gélida y conmigo las letras
 se incineran hasta el olvido.
 ¿A dónde van los olvidos perdidos?
 Peatones empolvados de horarios.
 Todo se derrumba. Me duele el brazo.
 La morfina de mi padre. Ya no me veo.
 Y si me olvido yo,
 y caigo a lo ajeno del silencio,
 caigo de rodillas al cielo.
 Me duele volar. Otro sol es imaginado,
 este ya está muerto.
 Me inunda la ceguera de tu oscuridad,
 y el cielo se torna amarillo.
 Los corazones se vuelven quimeras.
 Porque ya no estoy. Ya no soy.
 Existo sólo en el pasillo de masajes cardiacos.
 Tu brisa es alevosa. Grito en silencio.
 La sangre me ignora. Huyo. Vivo.
 Porque ¿qué? Porque deseo que tus deseos
 rompan los sorgos inmutados por la llama.

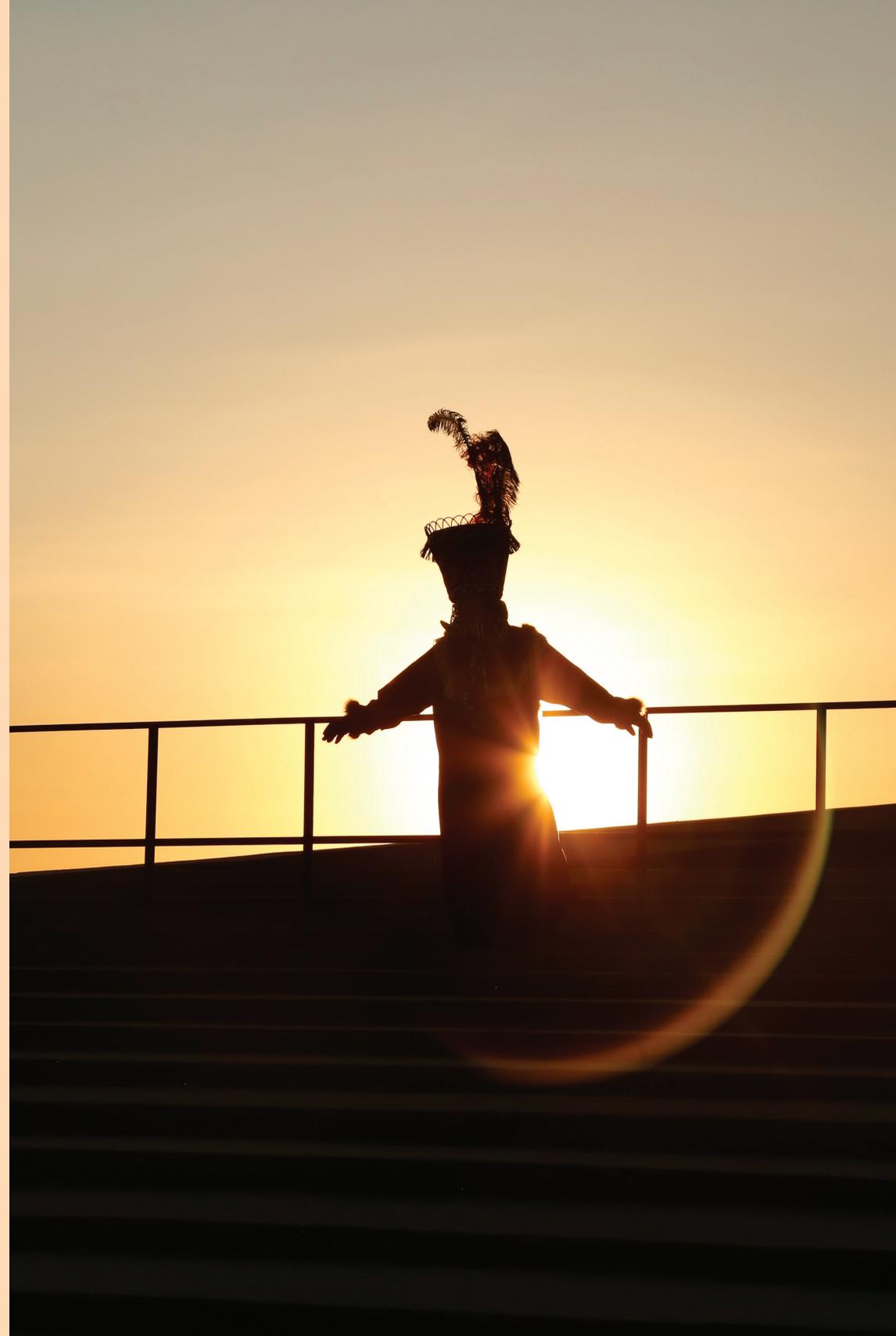
Guadalajara, Jalisco, 2002. Estudiante de la Licenciatura en Escritura Creativa del CUCSH. Ganador del XIV Concurso Literario Luvina Joven en la categoría Luvinaria / Poesía.

fuera del médico tan querido. Recuerda asimismo cómo en el velatorio del amigo recibió en obsequio ese par de boletos de manos de quien apenas tenía unas horas de viuda y cómo la persona que esto escribe, a su vez, regaló a una pareja de amigos los boletos que ya había comprado desde dos semanas atrás.

La belleza crepuscular del movimiento y de toda la sinfonía parece conducir, de una forma tan hermosa como persuasiva, hacia la aceptación resignada de que en esta vida nada es para siempre. Y, cual si fuese una vela que va consumiendo su pabilo restante, para irse apagando poco a poco, el sonido de la orquesta se va desvaneciendo lentamente como buscando el silencio absoluto (¿el silencio de la muerte?, de ser así, estaríamos ante lo que Petrarca llamó un *bel morir*, un bello morir), silencio que llega después del doble *pianissimo* del último compás. Y mientras Castillo mantiene aún suspendidos los abrazos, durante ocho o diez segundos, antes de bajarlos y recibir una prolongada lluvia de aplausos y de bravos desde distintos puntos de la sala, a la mente del cronista vienen las últimas cuatro palabras pronunciadas por el moribundo príncipe Hamlet: *The rest is silence*.

Luego de más de cuatro minutos de aplausos, cuando el reloj marca casi las once y media de la noche (las 11:26 pm para ser precisos), se encienden las luces de la sala, parte del público todavía sigue aplaudiendo, varios músicos de la OFJ se abrazan y se felicitan entre sí, poniendo fin a uno de los conciertos más extensos y también más conmovedores a los que el cronista haya asistido en el Teatro Degollado, ocasión en la que por momentos se pudo expresar lo que habitualmente es inexpresable. Y lo demás, en efecto, como diría el gran William, es silencio. ■

Oigo el resplandor de una lamparilla y truena.
¿Cómo sería cruzar un relámpago?
Ya no estuvo en casa.
Dejó el anhelo en una tarde de diciembre.
Que se fue de fiesta.
Que se puso frente a la cámara.
Que posó y le vieron el alma.
Y si me posara un alma sería ciego.
Caigo otra vez entre las fisuras húmedas de la rosa.
El durazno arde cuando nadie lo ve.
Otra vez te mira el olvido.
Otra vez te olvido.
Otra vez dejo de escribir.
Gritas y más bien son tapones.
Quieres ir. Me voy.
Que me grites.
Que me veas.
¿Qué, no me ves?
¿Qué puedo dejar atrás?
¿Qué, sino tus lágrimas sobre mi mano? ✦



Chinelo, 2021
Video HD





Syreny, 2018
Voz coral (441 Hz), video y grabación de campo
Dimensiones variables



Pista de baile, 2024
 Video ultrawide screen
 5760 × 1080, plataformas de madera grabadas,
 trompetas de metal latonizado, bocinas
 240 × 240 × 25 cm cada plataforma
 Foto: cortesía de Museo Kaluz



Desminar, 2024
 Inteligencia artificial, placas de metal, video, sonido
 Foto: Juan Fernando Castro



Del sonido de la labor. Cantos de trabajo, 2019
Instalación sonora, video y objetos textiles



Language as Sound, 2015
Video

TANIA CANDIANI

El gran puente de los sonidos

El arte de Tania Candiani ha transitado el puente, el gran puente construido por los sonidos del mundo y el ser humano. En su exploración constante, ella ha ubicado a las personas y sus experiencias en el centro de una reflexión profunda sobre la memoria, el territorio, el trabajo y la comunidad. En su obra, el sonido trasciende su función de mera materia prima para convertirse en una herramienta de conexión, un medio para revelar los vínculos que unen a los individuos entre sí y con su entorno. Cada una de sus piezas establece un diálogo en el que lo humano está siempre presente.

La artista nos invita a escuchar más allá de lo evidente. Las campanas de mimbre tejido de *Prólogo (Siete campanas)* simbolizan la unión entre la naturaleza y la artesanía, elementos profundamente arraigados en la historia. *Cuando el río suena* da voz a un río silenciado por la industrialización, utilizando un arpa monumental como instrumento de resistencia y memoria ecológica. En ambas obras, el paisaje natural se convierte en un reflejo de las interacciones humanas, un participante activo en la experiencia estética.

Este enfoque también se manifiesta en *Ríos antiguos*, donde los trazos de ríos desaparecidos en la Ciudad de México son transformados en composiciones sonoras. Cada caja musical es un archivo con vida que registra no sólo los trazos hidrográficos, sino también las historias asociadas a ella. En *Arpa eólica*, también, los vientos del Valle de Guadalupe se traducen en una memoria sonora que conecta lo geográfico y lo cultural.

El trabajo humano y su memoria son esenciales en piezas como *Cantos de trabajo* y *Pulso*. En la primera, los sonidos ligados a labores tradicionales resuenan como un homenaje a las vidas que han sostenido comunidades a lo largo del tiempo. Desde los cantos de esclavos en plantaciones de caña de azúcar hasta los sonidos de talleres textiles, la obra resignifica estas prácticas como parte de una narrativa contemporánea que exalta el trabajo colectivo. En *Pulso*, el metro de la Ciudad de México se transfigura en un espacio de acción colectiva, donde más de doscientas mujeres trazan una cartografía sonora al utilizar tambores prehispánicos. Esta pieza reivindica el espacio público como un lugar de resistencia y conexión, uniendo el pasado y el presente en un latido colectivo.

Syreni utiliza un coro para replicar sonidos no humanos, como sirenas de barcos, desdibujando las fronteras entre lo natural, lo humano y lo tecnológico. En *Language as Sound*, las consonantes del idioma polaco se transforman en una composición sonora que revela la musicalidad de una lengua. Además, la pieza *Talk and Response* lleva esta exploración al plano literario, tomando las anotaciones de *Rayuela* de Julio Cortázar para convertirlas en partituras que dos trompetistas interpretan en un diálogo improvisado. La voz humana es un territorio fundamental en la exploración de Candiani.

También es central en su obra la relación entre la tecnología y la tradición: en *Máquina telar* y *Engraving Sound*, lo tradicional se resignifica al integrarlo en experiencias sonoras innovadoras. En la primera pieza, las tarjetas perforadas utilizadas en los telares se convierten en patrones que generan sonido; en *Engraving Sound*, los grabados en placas de cobre se transforman en discos sonoros, enriqueciendo los límites entre lo visual y lo auditivo. En estas dos piezas, Candiani reinventa tecnologías en desuso y subraya así la creatividad como forma de resistencia.

En su arte, Candiani también confronta memorias de violencia y resistencia. *Desminar* utiliza inteligencia artificial para interpretar superficies marcadas por la violencia, mientras que *Golpe de agua* conecta rituales ancestrales con problemáticas ambientales contemporáneas. En ambas

piezas, el sonido se posiciona como un medio para reconstruir historias y sanar heridas colectivas, transforma lo inmaterial en una herramienta de reflexión y acción.

La música, en su obra, no es un elemento secundario, sino un eje que organiza y da sentido a su exploración del tiempo, la memoria y la comunidad. Desde instrumentos reinventados hasta paisajes sonoros y acciones colectivas, Candiani demuestra que el sonido es un lenguaje universal capaz de conectar lo individual con lo colectivo, lo material con lo inmaterial. Su arte nos invita a escuchar con profundidad, a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, y a reconocer que las vibraciones sonoras son también ecos de la humanidad compartida. ✦

Tania Candiani (Ciudad de México, 1974) es una artista multidisciplinaria que explora el sonido, el lenguaje, la tecnología y la tradición. Su obra, de enfoque feminista y colaborativo, conecta el conocimiento ancestral con desafíos contemporáneos; en ella destaca la memoria, la sostenibilidad y la justicia social. Ha obtenido reconocimientos como la Beca Guggenheim y representó a México en la Bienal de Venecia 2015. Su trabajo, exhibido globalmente, incluye instalaciones, performances y publicaciones que reflejan su compromiso con la idea expandida de la traducción entre lenguajes y técnicas, y las políticas de la escucha.

Análisis crítico y semblanza creados por Víctor Ortiz Partida a partir de los textos publicados en el sitio oficial: taniacandiani.com

Las imágenes de la obra de Tania Candiani aparecen en **Luvina** por cortesía de la propia artista.



Pulso, 2017
Teponaztlis, tambores tarahumaras, videoinstalación de tres canales

CORTEJO DE MUJERES ROMÁNTICAS

MARÍA NEGRONI

Heidelberg, cuna de filósofos y sabios, es una de las ciudades más hermosas de Alemania, una reliquia que hace soñar con sueños.

Allí, a principios del siglo XIX, los poetas Clemens Brentano y Achim von Arnim encendieron uno de los focos más tenaces de la subversión romántica. Junto a ellos, dos mujeres, Caroline de Günderrode y Bettina Brentano tienen el privilegio de haber ensanchado un cortejo desquiciado.

No hace falta ser muy perspicaz. Las mujeres no fueron muy afortunadas en los negocios del Sturm und Drang [«Tormenta e ímpetu»]. De Caroline de Günderrode se cuenta que, siendo todavía muy joven, tuvo la mala idea de enamorarse de un profesor de levita negra: un teórico literario, diríamos hoy. Dicen que se disfrazaba de hombre para asistir a sus clases universitarias, que tenía con él citas clandestinas en posadas transitorias que la dejaban ávida de más. Al parecer, su amante estaba

casado con una mujer mucho más rica que él y nunca pensó en renunciar a ese confort por una pasión malsana. Caroline se desahogaba escribiendo poemas visionarios y, a veces, en largas confidencias con Clemens Brentano, mientras él la admiraba un poco.

Uno de sus versos dice así: «Para un corazón herido, dulce es la muerte, dulce la tumba». Murió exactamente a los veintiséis años, clavándose un puñal a orillas del Rin, a la altura de Winkel.

Achim von Arnim, que después fue marido de Bettina Brentano, grabó en su lápida un verso memorable, cuyos ecos han llegado hasta la poesía argentina a través de Alejandra Pizarnik: «La alucinada del viento / huye de sí misma / pobre cantora».

En Alemania y en esa época, este tipo de desenlaces no eran algo tan excepcional. Tanto en el primer Romanticismo como en el segundo, historias semejantes se reproducen con leves variantes. La ecuación es simple: las jóvenes son siempre audaces, siempre silenciosas en sus méritos, y acaban inmoladas. A veces, incluso, pagan con el suicidio una locura que alimentó la creación ajena, recuperan con la muerte un simulacro de vida, se vuelven en

la desaparición un canto mudo y persistente, una cifra que tiene cosas que decir.

Baste mencionar algunos casos: Marianne von Willemer, de cuyo poema «Hatem» tomó el excelso Goethe varias cosas «prestadas» para su «Diwan»; Sophie von Kühn, la novia de Novalis que murió a los quince años pero fue «inmortalizada» en Mathilde o acaso en la flor azul del *Heinrich von Ofterdingen*; Caroline Böhmer Forster, ese «ser sagrado habitado por la furia» que fue primero amante de August Wilhelm Schlegel y luego de Schelling, inspirando a ambos; Dorothea Veit, la Lucinda de Friedrich Schlegel, que abandonó marido e hijos para unirse al poeta y morir poco después; Susette Gontard, la Diotima de Hölderlin, cuya muerte precoz fue irreparable, ante todo para sí misma; las tres agraciadas de Clemens Brentano: Sophie Mereau (primera esposa), Rahel Varnhagen (amante) y Auguste Bussmann (segunda esposa), esta última se suicidó en el río Main; Henriette Vogel, «la novia en la muerte» de Heinrich von Kleist (que disparó su pistola contra ella y luego contra sí mismo a orillas del lago Wannsee) y por fin, Bettina Brentano, el caso más patético de todos, ese espíritu movedido y lleno de luz que,

Rosario, Argentina, 1951. Su libro más reciente es *La idea natural* (Acantilado, 2024).

salvo por un texto que registra sus inquietudes sociales (*Este libro pertenece al Rey*, 1843) y un pequeño breviario hermético (*Diálogos con demonios*, 1852), dedicó su inteligencia y su vida a idolatrar a Goethe, a visitarlo y elogiarlo sin pausa, a tomar notas sobre su vida y obra (que este luego utilizó para escribir su *Autobiografía*) y a desdibujarse en un texto elocuentemente titulado *Briefwechsel Goethes mit einem Kind* (*Conversaciones de Goethe con una niña*, 1835).

CINCO DISCOS RECIENTES

IVÁN ORTEGA

Considerando que el tema para el actual número de **Luvina** es la música, decidí tomar una de las sugerencias que el editor me hizo cuando me invitó a empezar a colaborar en este espacio: escribir sobre discos recientes. Más específicamente, algunos aparecidos este año y que me parecen relevantes. Antes de empezar a hablar sobre ellos, no puedo dejar pasar el hecho de que la contienda por lograr el peor disco del año es reñida. Los Kaiser Chiefs, los

Ciudad de México, 1990. Su libro más reciente es *Glásnost* (Juan Malasuerte, 2023).

Libertines, Kings of Leon y los Vaccines sacaron disco en 2024; Bela Fleck incluso sacó dos. Apocalyptica lanzó un disco de covers de Metallica. A24 lanzó un tributo a los Talking Heads para celebrar su apropiación de *Stop Making Sense*. Al analizar la lista de invitados a dicho tributo, sorprende mucho la ausencia de Jojo Siwa. Sean Ono Lennon insiste en existir. Bon Jovi también sacó un disco nuevo el año pasado. Sin embargo, hay algo aún peor: Rod Stewart y Jools Holland decidieron unir sus fuerzas para entregarnos *Swing Fever*. Todas estas son verdaderas contribuciones a la estupidez de nuestros tiempos y parecerían justificar el derrotismo con el que se suele hablar sobre la producción musical contemporánea. Hay, sin embargo, nuevos lanzamientos que desmienten esa posición pesimista. A continuación, hablaré sobre cinco de ellos.

Live at Villa Maximus Mykonos - Greg Foat, Sokratis Votskos, Warren Hampshire, Ayo Salawu
Este documento registra algunas presentaciones en vivo del cuarteto liderado por el tecladista de jazz cósmico Greg Foat en la villa que da nombre al álbum (y que también aparece en la portada del mismo). Aunque Foat dirige, los verdaderos

puntos altos de las piezas son autoría de Sokratis Votskos, quien la mayor parte del tiempo toca un clarinete bajo y dota a las piezas de una soltura dinámica y arrogante. Este es un disco irregular, no en cuanto a calidad sino en términos genéricos, que comienza con texturas latinas que recuerdan al calypso «St. Thomas» de Sonny Rollins y termina perdido en el cosmi-cismo de los mejores álbumes de krautrock ambiental.

Diamond Jubilee - Cindy Lee
Diamond Jubilee parece ser la consagración de esta banda, más en términos mediáticos que en términos artísticos: el sonido y las texturas que dominan este álbum ya habían sido desarrollados en producciones anteriores igual de interesantes. La diferencia quizá sea que para esta última producción la banda se enfocó en las piezas pop dejando de lado los pasajes de dark ambient que solían aparecer en otros álbumes suyos. No hay una verdadera diferencia entre la calidad de las piezas que nos habían enrejado anteriormente, aunque el sonido es más pulido: pop hipnagógico, loops pregrabados, melancolía. Para su distribución, la banda optó por el formato físico o la gratuidad: el disco no puede

encontrarse en ningún sitio de streaming. Patrick Flegel, la mente detrás de este proyecto, tuvo una recaída física al principio de la gira promocional, cancelando fechas y añadiendo más misterio a este álbum. Este último gran logro del pop hipnagógico quizá sea su mejor momento, lo cual es una buena noticia para los entusiastas del género tras la caída mediática de John Maus y Ariel Pink.

If I Don't Make It, I Love You - Still House Plants
El rock atraviesa un momento extraño. Aunque algunas bandas siguen llenando estadios, se comienza a considerar un género ya minoritario. Las ventas y las reproducciones también reflejan estas tendencias. Encima de esto, el género no ha podido conservar el aura de legitimidad cultural y artística que se le atribuyó durante sus mejores décadas. Esta angustia agónica es palpable en este álbum del trío londinense: su aproximación al género es un tanto timorata. En las canciones de *If I Don't Make It, I Love You* están presentes el art punk de las bandas de Rowland S. Howard, Jesus Lizard o Slint (ya sé que Slint no es necesariamente art punk pero estoy intentando evitar descripciones más largas) y se percibe un

interés estudioso por algunos álbumes clásicos como *Spiderland*, *To Bring You My Love*, o *Daydream Nation*. Es también perceptible el temor de que se les reconozca como un conjunto demasiado «roquero» en un momento en el que el género atraviesa su ya mencionada crisis. La antimonumentalidad parece más un temor a cierta desmesura, a la identificación y exploración de sus influencias, que un verdadero *statement* artístico. Si dejamos de lado todas estas consideraciones, negativas pero necesarias, tenemos uno de los discos más interesantes del año.

Insurrection - Alan Vega
En marzo de 2024, la revista web *Aquarium Drunkard* publicó un artículo en el que se exploraba el llamado late cold war style, cuyas características pueden encontrarse en la producción setentera y ochentera de artistas como Bob Dylan, John Cale, Warren Zevon o David Bowie. Los autores del artículo describen las canciones de este estilo como piezas en las que se mezclan tópicos comunes a la lírica con sucesos geopolíticos contemporáneos: insurrecciones mercenarias, espías, golpes de estado, desestabilización de regímenes, la amenaza nuclear, etc. Dichas canciones

por lo general muestran un punto de vista desesperado y psicótico como eco lírico de los sucesos globales. Podríamos hablar de un estilo posterior similar, producto del fin de la Guerra Fría, del que el ejemplo perfecto sería «The Future» de Leonard Cohen, canción aparecida el mismo año que *El fin de la historia y el último hombre* de Francis Fukuyama, libro con el que comparte muchos puntos. *Insurrection*, colección de grabaciones de la segunda mitad de los años noventa pero editada hasta apenas el año pasado, es un álbum que entra de lleno en este estilo post Guerra Fría con una crueldad y un cinismo mucho mayor a los de Cohen. El mundo de Alan Vega, originalmente constituido por rockabilly, adicciones y violencia, en esta producción se convierte en un mundo de violencia y repetición. Rock ballardiano. Es un retorno al minimalismo de Suicide, aunque con ritmos aún más pobres y brutales. Las piezas consisten principalmente en loops sin variación sobre los que Vega recita, canta o grita. En álbumes grabados posteriormente como *Station* o *It* llevaría muchas de estas exploraciones aún más lejos, con resultados más caóticos. En las grabaciones de *Insurrection* ya

estaba desarrollado completamente el sonido de bandas posteriores como Dirty Beaches o Sleaford Mods.

Giant Beauty - [Ahmed]

Giant Beauty reúne una serie de piezas tocadas en vivo a lo largo de cinco noches consecutivas, durante el verano de 2022. Este cuarteto (Pat Thomas en el piano, Joel Grip en el contrabajo, Anton Gerbal en la batería y Seymour Wright en el saxofón alto) se dedica a reimaginar la obra del compositor y bajista Ahmed Abdul-Malik en clave maximalista. Cada reinterpretación que hacen es de una duración casi diez veces mayor a la de las piezas originales. Estas ampliaciones son campo para múltiples hallazgos, desarrollo de texturas y exploración de la disonancia y las repeticiones. La poética maximalista, que se extiende también al modo de lanzamiento en box set, recuerda al salto de fe que dio ECM al publicar originalmente los Sun Bear Concerts de Keith Jarret en un solo formato: una caja de diez elepés. Esta es una celebración no sólo de la obra de Abdul-Malik sino también del jazz improvisado: casi cuatro horas en reproducción continua, sin ningún momento bajo.

ALMODÓVAR Y LUISGÉ: LOS PUEBLOS DE ESPAÑA

SERGIO TÉLLEZ-PON

Las mujeres, como se sabe de sobra, son las verdaderas protagonistas de la mayoría de las películas de Almodóvar. De allí el famoso nombre de Chicas Almodóvar. Dentro de ese grupo hay otras quizá más relevantes como lo son las madres. El papel de madre o de abuela es axial en la mayoría de sus películas; son las mensajeras de las verdades, las que organizan todo, como en la vida misma.

Volver empieza con un grupo de mujeres, Penélope Cruz al frente, que limpia las tumbas de sus difuntos mientras azota el viento solano, «viento de los cojones», maldice Raimunda. *Dolor y gloria* casi empieza igual: mujeres lavan ropa a la orilla de un río y luego cantan mientras tienden sábanas sobre las matas: «a tu vera, a tu vera, siempre a la verita tuya, siempre a la verita tuya». En cambio, los hombres son quienes no las aman, las engañan o hasta las violan; los hombres siempre se van, están en la cantina,

Ciudad de México, 1981. Uno de sus libros más recientes es *Un árbol se expande en el cielo. Antología de cuento gay mexicano* (Egales, 2022, comp.).

desaparecen, las dejan viudas. Las mujeres se reúnen a lavar, a coser, a cantar; hacen comunidad, se confiesan sus desventuras y crean un ambiente seguro para ellas.

Los pueblos abandonados de España son los protagonistas del libro *Donde el silencio* (Anagrama, 2023), de Luisgé Martín. Una maravillosa crónica de viaje por esos lugares fantasma donde ya no vive nadie o casi. De vez en cuando en las noticias se encuentra uno con notas sobre esos pueblos donde cada vez hay menos gente, pues la vejez es uno de los problemas de Europa, o también se leen reportajes para que la gente ¡los compre! Cuando uno lee eso no deja de sorprender que se pueda comprar un pueblo, pero todo sea con tal de que la gente se vaya para allá y les vuelva a dar vida. En este libro, Luisgé Martín da cuenta de algunos de ellos, unos con pocos habitantes, otros ya sin perros ni bestias ni ganado. Algunas personas han intentado revivirlos, pero me pregunto si el hombre del vertiginoso e hiperconectado siglo XXI estará preparado para vivir allí en absoluto recogimiento. ¿El pueblo será una especie de nuevo claustro monacal o hasta allá nos encontrará la tecnología?

«Qué de mujeres hay en este pueblo», dice la niña Paula luego de limpiar las tumbas en *Volver*, «las mujeres de aquí viven más que los hombres», le contesta su tía Sole. Los padres de Raimunda y Sole han muerto calcinados, pero juntos... o al menos eso se cree: en realidad, la historia es más oscura, casi una tragedia de la que sólo Irene, la madre, sabe la verdad. Ahí, creo yo, tiene Almodóvar el argumento para otro filme cuyo escenario sea un pueblo: un drama que cuente la historia de la madre de Agustina y la madre de Raimunda y Sole enamoradas de un hombre que las engaña, y me imagino a Javier Bardem, con esa cabeza de macho ibérico, siendo el adúltero que se va a tomar la siesta con su amante y son quienes luego mueren calcinados. Una película centrada en uno de esos pueblos donde la gente cree que los muertos no se van porque dejan algo pendiente: «Es lo bueno de estos pueblos tan supersticiosos», les dice lacónica Irene, su madre, a Raimunda y Sole.

La madre de Leocadia, que interpreta Chus Lampreave en *La flor de mi secreto*, sólo piensa en irse al pueblo, harta de vivir con su hija Rosa y en el Madrid de los skinheads les dice: «el día menos pensado me

voy al pueblo y así no estorbo a nadie». Ese día llega, así se lo comunica en una llamada: «Hija, me voy al pueblo, a mi casa, que en mi casa hasta el culo me descansa». Luego, ya instaladas en el pueblo, donde cantarán y tejerán rodeadas de las vecinas, le aconseja a su hija sobre el destino de las mujeres, quienes deben regresar al pueblo cuando los hombres se mueren o se van con otra, que para el caso es igual, si no quieren andar como vaca sin cencerro.

«Las madres tampoco son cosa de un día. Y no necesitan hacer nada especial para ser esenciales, importantes, inolvidables, didácticas». —Pedro Almodóvar, *El último sueño*.

Muerta la entrañable Chus, Almodóvar tuvo que recurrir a Julieta Serrano para que interprete los papeles de madre mayor o abuela. En *Dolor y gloria* hace el papel de Jacinta, que instruye a su hijo, una vez más, sobre cómo debe amortajarla, pero antes de que la encuentre la muerte le pide: «llévame al pueblo, es mi último y único deseo». Y para que lo ayude en tal misión, le dice, «si estamos en el pueblo llamas a la Petra». Las mujeres vuelven al pueblo no sólo para no andar como vacas sin cencerro, sino también a bien morir, a estar quietas por

primera vez. Esto último me hace acordarme de Neruda, quien escribió sobre su madrastra, a la que llamaba «mamadre»: «de la que cocinó, planchó, lavó, / sembró, calmó la fiebre, / y cuando todo estuvo hecho, / y ya podía / yo sostenerme con los pies seguros, / se fue, cumplida, oscura / al pequeño ataúd / donde por primera vez estuvo ociosa».

Almodóvar no sólo ha ambientado historias de mujeres despechadas y niños bucólicos en el pueblo, también ha explorado otra veta. La historia que sucede en *La mala educación* es una historia gay dramática que desemboca en tragedia: la educación en el colegio salesiano del pueblo fue de miedos, rigores y abusos sexuales. En ese plano, el pueblo es un lugar desolado, con su cine viejo proyectando pasados éxitos de Sara Montiel, y donde dos travestis pueden hacer de las suyas sin que haya una autoridad a la vista.

Vi *Dolor y gloria* en una pequeña sala de video, la imagen no era de la mejor calidad pero allí caí en la cuenta de que Almodóvar nos debe a sus fans una película ubicada exclusivamente en un pueblo. Las escenas de aquel adonde

llegan Jacinta y Salvador en Valencia son las mejor logradas, las más luminosas, las más enternecedoras, donde la madre hace lo posible para que una cueva se convierta en un hogar. Allí lava en el río con las vecinas y allí, en medio de la pobreza y del padre ausente (sólo se le ve en pantalla una vez), Salvador niño tiene la revelación, su primer amor inocente y puro con Eduardo, el albañil analfabeto al que enseña a escribir y a quien un día ve desnudo bañándose ahí en su casa, de frente, y se desmaya. Almodóvar es muy cauto en esa escena: el niño se ha desmayado también por insolación, porque estaba leyendo debajo del solazo, pero eso sólo es una sutil estrategia para encubrir la tierna relación homoerótica de Salvador y Eduardo, que finalmente saca a Salvador Mallo de su esterilidad creativa y lo hace olvidarse de sus enfermedades, la historia que, por la claqueta final, vemos que filma y sabemos que se llama *El primer deseo*.

Lo que Almodóvar llama «el pueblo», Luisgé Martín lo escribe como «aldea», un concepto que remite a lo primitivo, a lo más remoto de la existencia, cuando nuestros ancestros dejaron de

ser nómadas para convertirse en un pequeño asentamiento donde por primera vez fueron comunidad. Por esas aldeas españolas se adentra el viajero/cronista para traer estampas de sus estados actuales, platicar con los pocos lugareños que aún viven ahí, husmear por los vestigios que han quedado regados por aquí y por allá. Luisgé Martín tiene buen ojo y calla prudentemente para observar, para retener y pensar en la mente lo que después dejará por escrito. Pero me intriga saber qué busca este viajero en esos pueblos dejados de la mano de Dios, ¿sólo el silencio?, ¿acaso la soledad?, ¿seguramente la muerte? O el hartazgo del mundo, pues es probable que haya muchos que quieran apartarse de este mundo pero sin dejar de pertenecer a él: he allí la verdadera paradoja existencial del ser humano actual.

Cuando uno puede ver la totalidad de la obra, o casi, de su artista favorito no puede dejar de llevarse un chasco al notar los altibajos de su trabajo creativo. Almodóvar, como casi todos los grandes creadores, es muy desigual: tiene filmes malísimos (*La flor de mi secreto*, *Matador*, *Los amantes pasajeros*, *Julieta*...)

pero también, entre una y otra, todavía da muestras de su genialidad; entre las mejores que ha filmado en años recientes, me parece que están *Volver*, *La piel que habito* y *Dolor y gloria*. No tengo dudas de que una película ambientada en El Pueblo estaría a la altura de estas últimas, quizá incluso podría ser su obra maestra de madurez creativa.

Todo lo anterior para decir que me gustaría ver a Almodóvar regresar a sus personajes femeninos, a esos fabulosos ambientes íntimos, a esas historias propias que le nacen del recuerdo y la nostalgia. En años recientes, Almodóvar ha querido ser un hombre de mundo, con aires cada vez más cosmopolitas, pero es una pretensión universalista falsa e impostada, como trabajar con Tilda Swinton, filmar en inglés, adaptar textos de autoras extranjeras... porque el trabajo resultante no ha sido el mejor de su filmografía. Tal vez no se ha dado cuenta de que la verdadera universalidad está en volver a sus orígenes, a sus mujeres, como algunos de los personajes con los que platica Luisgé en su libro, que vuelven al lugar del que huyeron para encontrar el silencio y la felicidad, quizá Almodóvar deba

regresar también para contar la historia de sus pueblos en un pueblo.

«Pienso que Pinarnegrillo es una Comala castellana y que aquellos habitantes que he visto fugazmente al final de alguna calle o delante de la casa, como esta viuda, son difuntos. Difuntos dolientes, porque no me encuentro en ninguna parte al tío Martín, sujetando en alto la bota de vino, ni a esos labriegos de mi infancia que alborotaban. Difuntos que simplemente aguardan». —Luisgé Martín, *Donde el silencio*.

Ahora que lo pienso, es difícil que Almodóvar pueda situar una historia sólo en un pueblo porque los personajes almodovarianos siempre huyen, se van del pueblo, se van de la ciudad, regresan al pueblo, y luego del pueblo se van a otro pueblo...

EL TRONCO Y LAS RAMAS

ERNESTO LUMBRERAS

Dice el refrán: «Quien anda entre lobos, a aullar aprende». Esta conseja popular se puede aplicar con todas sus letras

Ahualulco de Mercado, Jalisco, 1966. Su libro más reciente es *Vals para lobos y pastor* (Ediciones ERA, 2024).

al traductor bangladesí Anisuz Zaman (Maniganz, Bangladesh, 1962) quien, por exclusivo placer lingüístico, se ha dedicado con «pasión crítica» a llevar a su lengua varios clásicos de la novela hispanoamericana del siglo XX: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El pozo* de Juan Carlos Onetti, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, por mencionar sólo cuatro cimas de su trabajo babélico. De esos escarceos en los limos y en los pliegues del idioma de Cervantes, de esas inmersiones en las músicas calladas de San Juan de la Cruz y en las algarabías conceptuales de Sor Juana Inés de la Cruz, la curiosidad de Zaman ha saltado categóricamente a un punto, me atrevo a decir de no retorno, donde el minucioso traductor deviene ahora en autor de sus propias ensoñaciones, remembranzas y exorcismos, en un narrador exigente y audaz que propone una trama de historias dispuestas en un caos aparente revelando su lógica inapelable y sus propósitos de fabulador de maravillas.

El primer fruto maduro de tal conversión es la novela *Princesa negra de dos estambres*,

escrita en español de principio a fin. Por supuesto, antes de aventurarse en dicha empresa a todas luces temeraria, Anisuz Zaman realizó el camino de regreso —del bangladesí al español— con obras de escritores contemporáneos de Bangladesh trasvasados a nuestra lengua como fue el caso de *Mil años de asentamiento* de Zahir Raihan y *Pescador del río Padma* de Manik Bandyopadhyay publicados en Colombia. A esa experiencia literaria de gran calado hay que sumar treinta y cuatro años de matrimonio con la pintora mexicana Isabel Zaman para que el universo verbal de su *opera prima* abriera también las esclusas del lenguaje del amor, el vocabulario del sueño y el deseo, el diccionario de las mil y una noches.

En la historia de la literatura universal moderna, los casos de Joseph Conrad y Vladimir Nabokov son emblemáticos respecto de la osadía de escribir en inglés la mayor parte de su obra literaria. Renunciaron a la lengua polaca y rusa respectivamente. Ambos narradores decidieron contar sus historias en un dominio lingüístico de marcadas diferencias gramaticales, prosódicas y semánticas con su idioma materno; optaron

por la lengua de Shakespeare y Dickens, sabedores de que se internaban en una tradición de incuestionable prestigio. Un territorio virgen e indómito. Una aventura doblemente estimulante. Un *tour de force* que imponía desde el principio un reordenamiento mental para relacionar «las palabras y las cosas», diría Michel Foucault. Todos esos retos y otros más, me imagino, pasaron por la cabeza de Zaman al elegir el castellano, pero sobre todo, estuvieron presentes en la práctica de escritura de los numerosos borradores de *Princesa negra de dos estambres*, un constante espejeo entre la voluntad y la realidad del decir de cada línea, de cada párrafo, de cada capítulo escrito. Pero también, su autor activó las alertas respecto de lo que no dicen las palabras, de lo que callan y balbucean, de lo que ocultan con pudor, pendiente de la resonancia que crean en su devenir dando lugar a una atmósfera sonora de invaluable significaciones. Para Juan Rulfo este ámbito musical se asumió siempre como una exigencia cardinal en la arquitectura de sus cuentos y de su novela.

El tema del libro de Anizus Zaman es la historia de una familia, sus raíces, su tronco y

sus ramas. Un árbol genealógico cuyo intrincado follaje trae flores y aves de otros tiempos. Presencias fantasmales que recuerdan a los vivos de dónde vienen. Leyendas que habitan el tiempo presente. El escenario central de la novela es Etzatlán, un pueblo de la región Valles de Jalisco, con una historia prehispánica antiquísima, conquistado por Francisco Cortés de Buenaventura en 1524, feudo de la Nueva España antes que de la Nueva Galicia debido a la riqueza de sus minerales explotados durante siglos, marcado por la filosofía de la concordia y la austeridad de la orden franciscana que edificó un convento en la tercera década del siglo XVI, enclave importante de la Guerra Cristera y de las luchas políticas de mineros en los años veinte de la centuria pasada. Pero también, la ciudad fronteriza de Tijuana será contrapunto del paisaje físico y cultural de la localidad jalisciense, lugar de llegada y entrada de miles y miles de migrantes procedentes de todas partes del planeta que sueñan con cruzar «la línea» hacia el sueño americano.

El centro de la trama de *Princesa negra de dos estambres* la definen y la bifurcan los encuentros y desencuentros de

los protagonistas de la novela, María y Librado; pretendientes, novios y esposos en el decurso de la trama, esta pareja concentra la complejidad cultural del mexicano, buena parte de sus mitologías y sus tabúes, de sus complejos y sus redenciones. En la gesta de su romance, actualización del drama de Romeo y Julieta, todo conspira en su contra. Entonces, en esa encrucijada vital, el amor opera como un destino manifiesto para los dos enamorados. La pobreza, los celos, las separaciones son pruebas a desafiar y doblegar. Las vidas de los padres, abuelos y bisabuelos de María —cuya voz narrativa se impone en buena parte de la obra— establecen en su secuencia y relevo una visión de gran angular sobre los trabajos y los días de una comunidad, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la época presente. Su autor, sin abusar del color local o de un costumbrismo decimonónico, nos revela una forma de vida permanentemente amenazada por las imposturas y las tentaciones del progreso.

Si otras zonas de Jalisco han servido como escenarios de la literatura mexicana, la zona de los Altos en la narrativa de Mariano Azuela,

Agustín Yáñez y Alfonso de Alba o el sur del estado en la obra de Guillermo Jiménez, Juan Rulfo y Juan José Arreola, la región Valles —con el volcán de Tequila como su testigo impertérrito— ha comenzado a figurar en los libros de Eugenio Partida y ahora en esta novela, *Anizus Zaman*. En el caso de *Princesa negra de dos estambres*, el pueblo de Etzatlán adquiere estatus de personaje rebasando su condición de telón de fondo; el paisaje de las montañas de oro y plata protege, pero también, aísla a sus habitantes. Es una sociedad conservadora a carta cabal. Las convenciones sociales se acatan sin discusión. María y Librado, incluso Velasco, el antagonista de la historia, se mueven a contracorriente de los patrones morales que fija la aristocracia pueblerina, la iglesia y la autoridad política. Decía Balzac que «en la novela no aparecen familias felices». En tal sentido, los personajes del libro de Zaman son recurrentemente las ovejas negras del rebaño. La hija descarriada y el hijo huérfano. El hijo migrante y la hija pródiga. Una novela de encuentros y adioses donde se combina la vena fantástica con el registro realista en perfecta y seductora armonía.

Las leyendas populares se conjuntan con los mitos griegos, por ejemplo, el de Teseo y el Minotauro en el pasaje en el cual Librado lucha con un toro en la casa de María. Pero también, esta obra como sucede con el teatro de vanguardia, rompe la cuarta pared y pone en cuestionamiento a la ficción misma al integrar en los capítulos tijuanaenses a Isabel, hija de los protagonistas y a Anís, ingeniero blangladesí que labora en una empresa japonesa. La imaginación y la historia se abrazan. Esta pareja, contra todo pronóstico, tentará a la fortuna para convertirse en un nuevo ramaje del árbol genealógico. Sumará su pasión a la trama de la novela, a la crónica del retorno de la familia a Etzatlán después de probar fortuna en la frontera. Se convertirá, definitivamente, en una nueva constelación fija en la bóveda celeste para guiar a los viajeros en el mar o en el desierto, para atreverse a contrariar los caminos marcados en las líneas de la mano.

Princesa negra de dos estambres, de Anizus Zaman. Ediciones del Lirio, 2024.

EL HABITANTE PROVISIONAL DEL ENIGMA

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

«Quisiera recuperar el idioma perdido, la lengua olvidada, las palabras o sílabas madres primigenias que ningún vocabulario ni diccionario recogió, y quedaron así, volando en el aire del origen, como parvada de míticas y mágicas creaciones de los que inventaron la luz de los nombres, aprendidos de los seres cercanos a los dioses», confiesa Raúl Aceves en *La nave de los sueños* (Mano Santa, 2022). «Hay maneras de estar en la vida que no están en ninguna enciclopedia», observa poco después en *La vida giratoria* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 2022). Ambos, el antiguo idioma que no registra ningún diccionario y el modo de vivir no descrito en las enciclopedias, de pronto me parecen el sujeto y el predicado de una misma oración, como si el poeta dijera que las palabras olvidadas tienen una forma secreta de perdurar que no ha estudiado ninguna ciencia. En el siguiente libro de Aceves,

Guadalajara, 1971. Su libro más reciente es *Desviación vertical disociada* (Universidad Autónoma de Zacatecas, 2022).

La fiesta inmóvil, averiguo que aquel «idioma perdido» sólo espera ser habitado:

Las palabras son habitaciones en renta, hasta que llegan los inquilinos precisos para darles vida: aves enjauladas o corazones libres, vientos eléctricos o jardines en miniatura, barcos embotellados o sueños con forma de peces. A veces las palabras se disfrazan de palomas para llevar mensajes a lugares remotos, o simplemente dan la bienvenida a los visitantes inesperados, o a la casera que viene a cobrar la renta.

Si leo consecutivamente los tres libros es porque *La fiesta inmóvil*, a decir de su autor, es la tercera y última parte de un ciclo iniciado con *La nave de los sueños* y proseguido con *La vida giratoria*. Poco importa determinar si se trata de una trilogía o de una misma obra publicada en tres libros ordenados más por la intuición que por el cálculo. Como los dos volúmenes previos, *La fiesta inmóvil* se compone de apuntes, anotaciones, «pequeños textos en prosa» o «pequeños textos híbridos» en palabras de Aceves, o nada más «textos» para la prologuista de *La nave*

de los sueños y de *La vida giratoria*, Cecilia Fernández. Las anotaciones que conforman las cuatro secciones de *La fiesta inmóvil* suman un total de quinientas; las de los tres libros juntos, más de ochocientas.

Ahora bien, ¿qué son esos textos, que aquí llamo apuntes o anotaciones? En términos llanos, respondo: prosas de cinco a diez renglones, no seriadas ni numérica ni temáticamente, sin título ni fecha, más extensas que un aforismo pero más breves que un ensayo. Se trata sin duda de poemas en prosa, vecinos de la greguería, por una parte, y de la divagación, por la otra. No son ficciones ni entradas de diario, por mucho que a veces representen el tiempo de todos los días como si fuera indistinguible del tiempo mítico y obtengan recompensas maravillosas de lo que Aceves llama los «rituales cotidianos»:

Con su alma migratoria desembocó en los rituales cotidianos de la imaginación, en la escenografía cambiante de los días, en las bodas imaginarias de los sueños y los mitos. Desviado de los itinerarios habituales debutó en el oficio de ser un habitante provisional del enigma, pintor secreto de los paisajes

imposibles, coleccionista atónito de las orquídeas delirantes. De noche dejaba que los gatos entraran a contarle historias.

Cedo, como puede verse, a la tentación de citar las frecuentes revelaciones de *La fiesta inmóvil* sin desarticularlas ni hacer el menor esfuerzo por analizarlas. Nada me cuesta suponer que Aceves es el «habitante provisional del enigma» del que habla su propio texto, si bien, maravillado como admito sentirme, poco me importaría enterarme de que su «pintor secreto» es cualquier otro individuo. Anoto, eso sí, que dos elementos reaparecen con alguna constancia en este libro. En primer lugar, la cita literaria, de André Breton o Lope de Vega, de Agnès Varda o Picasso, de Vladimir Holan o Hans Magnus Enzensberger, de Fernández Retamar o Gonzalo Rojas, de Raúl Zurita o Carmen Villoro, de Laforgue o Tagore, de Hart Crane o Aimé Césaire, lo cual hace del volumen, al menos en parte, una especie de diario de lecturas comentadas; y, en segundo, la devoción de la Tierra Madre, diosa entrevista en objetos modestos o en paisajes formidables, en playas o en montañas, divinidad que

despierta en Aceves un entusiasmo afín al que le inspira la poesía, también divinizada, con lo cual el amor de la Tierra se ve redoblado, cuando no correspondido, por el placer sensual de las palabras.

Pero un tema es todavía más constante a lo largo de *La fiesta inmóvil*: el alma. En su diversidad, todos los pasajes están hilvanados con el hilo del alma. No es una mera frase de relleno; estoy refiriéndome a pasajes concretos del volumen, como cuando Aceves habla de un *almario* para referirse al mueble donde conviven las almas que, como pájaros enjaulados, animan—uso el verbo a propósito—su casa, es decir: su vida, es decir: su cuerpo. Me refiero a momentos tan específicos como este manifiesto necesariamente pequeño en favor de lo pequeño:

Es nuestra la pequeña libertad, la pequeña esperanza, la pequeña alegría. Sólo lo pequeño cabe en nuestra alforja de piel, donde guardamos los sucesos de cada día. Sólo lo pequeño escapa a la vigilancia de los guardianes que no toleran los movimientos imprevisibles. Sólo las pequeñas almas revolotean dentro de sus jaulas.

La poética de Aceves es también una mística. Es, en particular, una mística no de la percepción sino de la contemplación. Aceves interioriza lo que percibe hasta conocer íntimamente no sólo su naturaleza, esto es: las leyes que lo gobiernan, sino también el azar y el caos que hay en cada partícula de la realidad, a donde sólo puede llegarse por vías intuitivas. Contemplar, en su caso, es mirar por «la ventana trascendental del poema»:

La contemplación es la poesía en acción, es la conexión íntima con aquello que se contempla, traducido a palabras, que a su vez también son objeto de contemplación. El amor también es contemplación del objeto amado, conexión íntima con el cuerpo y el alma de un ser convertido en poema. Contemplación que desemboca en el éxtasis, el estallido de las fronteras que nos separan del objeto amado.

Nacido en 1951, Aceves es un escritor incomparablemente hondo. Lo es, entre otras cosas, por la pureza de su temperamento, por el bullicio *naïf* de su fantasía, por el humor infantil de sus ocasionales juegos de palabras, por su religiosidad y

su erotismo hechos de bondad y alegría. Límpido como ningún otro, su estilo es rico en observaciones felices, frases amplias e invenciones gozosas. Abundan ejemplos admirables de su trabajo como poeta en antologías como *La mirada del camaleón* (2002) y *Poemas del hombre silvestre* (2020).

Percibo en Aceves una doble fe. La primera es la fe del esclarecimiento, de la demostración que, al escribir, el poeta se hace a sí mismo con respecto a los objetos y fenómenos que se le presentan. Pero esa fe sería inimaginable sin la que todo poeta, por definición, profesa: la de la «otra religión» a la que se refiere Octavio Paz; la religión, como se puede leer en *Los hijos del limo*, de las correspondencias y las analogías. Al explicarse las pequeñas cosas de la realidad, Aceves confía en que todo en este mundo tiene un semejante, y lo tiene tanto en la forma como en la sustancia, tanto material como espiritualmente, tanto científica como esotéricamente.

La fiesta inmóvil, en este sentido, es un libro didáctico, ya que tiene, junto con otras, la función de mostrar. Es también un libro anagógico, ya que si algo se registra en él es el ascenso de un alma y, con ella,

del alma en general, ese tesoro extraviado entre los incontables cachivaches de la época. *La fiesta inmóvil* es el álbum de una sabiduría en constante trabajo de parto, una bitácora de sensaciones cotidianas, un diagrama de analogías, un breviario de asuntos espirituales y, en su aparente fluir desordenado, un diccionario sin alfabeto. Así como López Velarde dice reconocer «un solo mandamiento: venerar», de Aceves podría decirse que acata un solo mandamiento, el de admirar, sinónimo —para él— de agradecer: «Agradece por todo lo que tengas que agradecer: ese va a ser tu último poema».

La fiesta inmóvil, de Raúl Aceves. Ediciones de la Noche, 2023.

POEMAS PARA OTAKUS CINDY HATCH

Este es el texto que escribí para presentar *Poemas para otakus* porque estaba cruda y sumamente desvelada en una ciudad que no es la mía con un lápiz y muchas ideas y vengo llegando y no podía improvisar.

Zapopan, Jalisco, 1997. Autora de *Citerón: crónica del grito de la liebre* (Cultura Jalisco, 2022).

Todo depende del dinero.
// Voy por la vida / pensando que la poesía / no está donde al parecer está //
ya no quiero más / fiestas con lágrimas / todos desgarrándose la carne, / comparando sus basuras / cargando costales negros / arrastrándolos varios pisos arriba, / dándose besos / de perdón a sí mismos.
// Perdón. // Ya no quiero pensar que la poesía / está / donde al parecer está, / todo ese dinero nunca ha sido mío. // Perdón. // Ya no quiero desperdiciar / el derrame de mis luces / las plantas que coloco / sobre mi cuerpo para resguardarme / del otoño atroz que nos persigue. // Todas las voces mirando / desde lejos / los dedos ansiosos de verte / deshacerte / me hago me deshago // Perdón.
// Tengo / todo este dinero / metafóricamente sobre la cama / metafóricamente / con el que nos iremos de vacaciones / dentro de casa. // Lo que sea que eso signifique.

En noviembre del 2019 con su *A veces soy un semáforo con todas las luces encendidas* Paola ya nos anticipaba lo que vemos concretarse en *Poemas*

para otakus: una búsqueda por otro lado, una divergencia de sentir, pensar y percibir la vida tal y como nos ocurre ahora, complementándose lo tangible y lo concreto con lo digital. Los hechos y la imaginación inseparables ya. Incluso, a veces mucho más real lo segundo que lo primero. Ustedes entenderán de qué estoy hablando...

Necesito confesar—no sin cierta vergüenza—que nunca me interesó la cultura otaku, por lo que carezco de las referencias que acompañan a este libro. Que no son pocas, más precisamente, veintiuna. La más antigua *Dragon Ball*, de 1984, hasta *Jujutsu Kaisen*, de 2020. Así que apenas escribo la primera línea para este texto y ya tengo dudas: ¿cultura? Me pregunto.

Recibí *Poemas para otakus* de la mano de una amiga quien me contó que su primera impresión del libro fue que la versificación va a contracorriente con el afán de pulcritud y limpieza de los poemas que se escriben hoy en día. Ambas coincidimos en que, por decir lo menos, eso es refrescante y liberador. Mientras lo decía, mi amiga hizo cara de pregunta y mirando hacia uno de los estantes de la librería donde nos encontrábamos, concluyó: ¿limpieza? En esa pregunta retórica, ahí donde estamos

ambas dudando, encuentro el punto de partida para la lectura que estoy queriendo darle a este poemario. A ver si me sale.

Digo que en *Poemas para otakus* se concreta algo de lo que Paola ya nos daba pistas. Si lo pienso, en realidad, concibo la obra de Paola Llamas Dinero como un proyecto que a lo largo del tiempo se ha sostenido por su congruencia entre vida y obra, poemas, fiestas, emojis y todo eso que caracteriza a una de las escritoras jóvenes más propositivas que tenemos. Ya sea como promotora de la lectura para jóvenes, labor que realiza a través de la revista **Luvina** de la UdeG o vendiendo tortas ahogadas, twerkeando o dando talleres de escritura, encuentro un factor común, una actitud frente a la vida y, quizá, una palabra: alegría.

Mi reclamo en contra de algunos poemarios es que entro y salgo de ellos sin saber nada sobre el autor, sin sentir nada sobre el autor, más bien dicho. Caso contrario a lo que sucede con Llamas Dinero. Igual y es que he caído en la trampa de creer que porque la he leído, he visto sus posts, porque estoy en sus *close friends* y he atestiguado su obra y su devenir a través de los años, la conozco. Pero es que sí, ¿no? Hay en *Poesía*

para otakus una segunda potencial lectora: «Poesía para cualquiera que se haya enamorado de alguien que no es real». Soy esa, me digo, así que abro la página con cuidadito, esperando que no me absorba el mundo otaku, pero al mismo tiempo dejándome envolver. Quiero seguir el pacto con la autora así que voy a la frikiplaza, como ramen y bebo una horchata rosita que me recuerda la de las Tortas Ahogadas Mutantes. Por la tarde veo *Perfect Days*.

Hablando de corazones rotos, incluso hablando de primeros amores imposibles con los versos rodeados de paisajes neón y relojes de plástico azul, noto cómo la voz poética se para a un costado de la memoria acompañando y testimoniando en mirar en retrospectiva desde ese punto donde notamos que ya hemos crecido, que no nos duele lo mismo o que no nos duele en distintas partes. Pienso en esto al comparar la plaquette con el libro. Pienso en trayectoria.

Me gusta que el libro comience con una instrucción casi dada:

«Lo primero / es que la música / esté buena [...] // Cada palabra es la voz / entre planos,

/ el silencio de las geografías, / cuerpos / en su esplendor».

Después los siguientes versos, en el *opening*, el poema que se titula: «Deja de huir».

«No imaginas / pero imaginar / lo es todo / ahora entiendo».

Y yo con eso entiendo y veo cómo la autora decidió apostar por su proyecto, dejarse llevar, ir por las alegrías grandes en lugar de refugiarse en los pequeños espacios/burbujas donde luego nos meten/metemos. Una escritura libre que se despoja y desmarca de los requerimientos burocráticos que marcan la poesía contemporánea y joven a lo largo y ancho del país. Primera probadita otaku, ¿nada mal, eh?

El capítulo 1 comienza con:

«Despiertas un día / y estás enamorada de alguien que no existe. / No importa cuándo leas esto».

Este poema es un hecho y también una mezcla entre el lenguaje, neologismos, construcciones hechas con pixeles y eso que ocurre dentro, eso que nos lleva a sentarnos a cada quien en el suelo de su casita abrazándose el cuerpo con ambos brazos, eso que nos lleva a un punto en común, una experiencia humana, ¿qué es la poesía sino eso?

En «Alguien debe pilotear la nave» los versos de apertura ya me llevan a otro lado. Un ejercicio de rememoración y una visita a la infancia:

«En ese entonces hubiera preferido / quedarme sentada en los cajetes de la escuela. / Las bombas caían sobre la ciudad / que es mi propia vida».

Y así sé que Paola no le hizo caso a la psicoanalista, ¡y qué bueno!, de la que hablaba en *A veces soy un semáforo con todas las luces encendidas*, donde dice:

«Mi psicoanalista / insiste / en que deje de / compararme con la ciudad // una torta ahogada / la zona cerrada del centro, / la línea 3 del tren ligero.»

La diferencia entre el primer poema y el segundo es, pienso, una cuestión de actitud: no cambió la ciudad, cambié yo. Valentía, pues.

Más adelante, está Kurikitatake con los siguientes versos:

«Me dijiste / pelea [...] // Recibir con la cara en alto, / el balonazo accidental en las canchas / escupirles los zapatos a los niños malos / que quieren / reírse de ti. // Volarles el balón».

Y ya desde ahí se sabía que Paola tendría una actitud confrontativa, combativa, desde el

cuerpo, desde la cara en alto y el escupitajo.

Luego, en «Quisiera tener siempre el cabello lindo como esas monas del anime», Paola nos permite atestiguar uno de sus deseos:

«Haciendo un recuento en mi mente / no recuerdo la primera vez / que deseé algo con tantas ganas / pero siempre / quise peinarme sola».

No lo entenderías si no fuiste una niña de pelo largo y muchas ilusiones...

Paola, frente a la mirada de esas mujeres adultas que reprenden y reprimen:

«Alguna vez pensé pelucas, pero / las señoras de la cuadra insistían / qué bonito pelo tienes, / mis tías, las mamás de mis amigas; / qué sabrán esas señoras de Sailor Moon».

En «Hay días en los que me siento pésimo (tal vez borre después)» vemos quizá uno de los puntos más oscuros del poemario:

«Hay días como hoy / que cierro / la puerta de ingreso / y quedo atrapada entre el pasillo / y mi departamento / sentada en los escalones / sucios / con las luces / completamente apagadas».

He sido.

Una constante en el poemario es la comparación. Ese

mecanismo que las redes sociales dispararon hasta el cielo y que se encuentra en poemas como «Cada día me tomo menos fotos», «Físicamente estoy aquí, pero mentalmente estoy en las calles de Akihabara», «Deja de compararte con alguien que no existe», «Nuevamente frente a una pantalla». Y ese poema de la página 125 que no podrá detenerme porque tiene un título que yo no sé leer.

La comparación, entonces, viene con versos como:

«La felicidad puede / compararse con esto, / estoy segura»

o

«No cae la misma luz / sobre mi casa que / sobre sus vidas».

o bien,

«Todo por / husmear la vida / de los otros, / quiero decir, descansar, / revisar cuántas personas / existen mejor que yo, / menos cansadas que yo, / más hermosas que yo. / Por lo menos sin este sudor / entre los lentes y la nariz».

En el capítulo 2 encontramos ¡la divinidad del algoritmo! con «#Blessed» y versos que permiten imaginar a los amores ficticios convirtiéndose en algo tan real como preguntarse «cómo nos la pasaríamos / en una tarde de lunes / con la casa

limpia / hablando de cosas absurdas o poner / PAUSA / para admirar la luz / que sale de todas tus ventanas», o bien, declaraciones amorosas como «Me encanta que mi piel se arrugue/ aunque tú estés igual siempre» y «Su carne caliente / el pulso de miles de años. / Su corazón / en un recipiente / como mi corazón / en mi propio / cuerpo. / Se siente muy bien / que alguien te espere / al volver a casa».

Es tan simple y tan complejo. Nos arrugamos, estamos envejeciendo, dejaremos de ser jóvenes y ya con patitas de gallo y, ojalá, comisuras profundas al costado de los labios de tanto reír, reconoceremos que esa persona/personaje de la que nos enamoramos se mantiene igualita gracias a la imaginación. *Cheers* por Paola, porque ella lo vio antes de que fuera *mainstream*.

En el capítulo 3: «no mires fijamente / detrás de una pantalla quebrada / con todos los filtros encima, se desmorona / la imagen de tu rostro / van quedando pedacitos de plasma / entre las huellas dactilares». En el poema «Mis ganas de vivir abandonaron el chat» leemos: «encuentro que no / me encuentro bien /

me miro el reflejo por horas / esperando que suceda algo».

Esa actitud frente al espejo, ese no mirarse a una misma sino saber que lo que ves es un reflejo, es probablemente uno de los puntos que revelan la naturaleza de este poemario, según lo veo: la distancia, el cuestionamiento, esa finísima línea que divide lo que somos de lo que dejamos que el mundo vea.

El estómago es también una parte importante en la obra de Paola. Lo siento, ahí veo cómo somatizo luego a través de la gastritis. Ese podría ser un buen resumen del cúmulo emocional que según cuentan los versos, a veces son bombas de tiempo, a veces una cita para mirar YouTube y no sentirse sola, a veces *el corazón a punto de romper las dimensiones o hambre de las 6:00 pm*.

Y más allá de todo, la muerte. En «¿Hasta cuándo viven los muertos en la red?» o en «En el cielo no hay wifi», Paola Llamas Dinero habla de cómo el internet con todo y su fugacidad se ha metido con la más permanente de las cosas: «Buscar a la mayor velocidad / la foto más reciente con el difunto / para decir: descanse en paz. / Las fotos una y otra vez / mientras sigo subiendo,

camino / de puntillas entre lápidas / haciendo el menor ruido posible, / palabras dichas / para siempre / en este cielo saturado de mensajes». O en «Posibles finales felices para personajes muertos»: «Hay muertos que quisiera abrazar / los siento muy cerca de mí / he aprendido a convivir con los recuerdos / darles una habitación caliente / con baño propio, / he buscado en Google algunos nombres / las fechas de sus muertes».

El capítulo 4 me da la certeza que necesitaba para no sentirme impostora mientras transito estas calles, ventanas, pedacitos de selfie luminosas: o sea, poemas. «Para el anime no existe manual de instrucciones. Pero es que para sentir, ¿se requiere manual de instrucciones?». Ya más confiada, entonces, tomo mi lapicito y voy subrayando los versos de los que he venido hablando hasta ahora.

Alegría es la palabra que usé para describir la obra de Paola, pero también es: «Baño de lágrimas / cascada de dolor / si yo fuera fantasma / sería una Llorona explosiva / no que deambula / sino que revienta / globos / rellenos de pequeñas dosis catárticas / cayendo desde lo alto».

Por último, en el *ending*, la poeta y su nostalgia, la poeta y su mundo, la ciudad que es su vida, la ciudad imaginada (quizá Tokio), quizá señales divinas que digan: «En tus sueños / hemos saltado desde / las copas de los edificios / nuestra ropa es hermosa / y nuestro cabello / y nuestras expresiones faciales». La poeta y sus poemas para dejar de huir, pero también para irse y dejarse llevar, pero sobre todo para llevarnos de la manita a los otakus y a cualquiera que se haya enamorado de alguien que no existe.

Poemas para otakus, de Paola Llamas Dinero. Almadía, 2024.

LA ARMADA INVENCIBLE, LA RABIOSA ELECTRICIDAD DE LA NOSTALGIA

VERÓNICA LÓPEZ GARCÍA

«A cierta edad ya no puedes ni caminar por la calle porque cada piedra que pisas está manchada de historias y ponerle un pie encima es darle

Guadalajara, Jalisco, 1972. Textos suyos aparecieron en *Alguien aquí que tiembla. Celebración poética de mujeres* (Ediciones Sin Nombre, 2021).

play a la máquina y correr el riesgo de perderte en horas de recuerdos que no quisieras tener así, tan embarrados».

Antonio Ortuño nos hizo pisar las piedras con esta novela, leerla echó a andar el dínamo de lo que está atrás de nosotros, de ese otro tiempo en el que por pura imaginación de sobrevivientes pensamos que éramos mejores. No, no lo fuimos, como tampoco lo fueron sus personajes como el Barry Dávila y sus pantalones *marca paquete*, ni el Yulian y su rabia anestesiada, ni el Mustaine con su bálsamo labial, ni Paty, la patito y su virtuosismo musical, mucho menos el Gordo Aceves y su extendida y perversa prole.

Pero como todos los cuarentones, ellos y nosotros, tenemos la oportunidad de renacer y de aprender de música, de guitarras, de acordes y de gritos desaforados. Como las buenas novelas, *La Armada Invencible* está llena de caminos; su corazón está armado de puro metal, pero cada uno de los cables que lo alimentan se conecta con puntos delicados de sus personajes hasta que la sobrecarga de un mal recuerdo, de una tragedia, de un navajazo o de un coito épico, hace volar el cable entre una explosión de chispas hasta

volver a encontrar dónde enchufarse. Así es esta historia.

Yo soy un alma tropical, una caribeña que ama los ritmos que al autor y a sus personajes les provocarían bruxismo. Mi gusto musical está a muchos anillos de distancia del planeta que habita la minoría metalera, esa que tan bien ubica la *Niña* desde sus teorías sociológicas. Y sin embargo, confieso que leer esta novela me hizo feliz, me divertí muchísimo en este mundo machito y oscuro en donde la inteligencia y sagacidad de Ortuño le permitieron construir personajes femeninos poderosos que no sólo ecualizan la soberbia arrogancia de los varones greñudos de este relato, sino incluso, los llevan al auténtico *mute*, sin *fade* de por medio.

Yo, en mi calidad de lectora y también de «muchachita fresa tapatía», como dice Ortuño en su novela, ahora ya convertida en señora o incluso en señorita, les voy a decir qué es *La Armada Invencible*:

1. *La Armada Invencible* es un acetato denso por fuera y por dentro. Un álbum de papel que organiza múltiples explosiones anímicas, físicas y mentales de personajes tan redondos como un LP con un playlist estridente de diez rolas poderosas.

2. Es un falso documental, o quizá sólo un documental inconcluso de un itesiano cool con chonguito en la mollera, que muy probablemente dejó un campamento tortuguero para probar suerte en el cine. Un filme realista que evidencia cicatrices, arrugas, flacidez, dispepsias, agruras e insomnios que padece una banda orate, marciana, un grupo de metaleros que no aguantaron la secuela de una precuela que también terminó en coitus interruptus, ¡chingao!

3. Un manual para cuarentones bofos, que habla de cómo reconectar con su sexualidad adormecida por achaques o ataques de ansiedad. Una aproximación antropológica a las posibilidades de ese deporte extremo que llaman matrimonio o a las arriesgadas relaciones con gimnastas veinteañeras, o para los menos ortodoxos, un instructivo de cómo aventurarse, pareja en mano, en esos caldos infames, francamente poco apetecibles, como los swingers zapopanos.

4. Una clase maestra de metal. Sí, Antonio Ortuño tuvo la atención con lectoras como yo, que lo más hardcore que escucharon en sus años mozos fue un grunge diluido, muy venido a menos y en dosis

homeopáticas, ¡perdonarán! Así que es una maravilla que uno de los sencillos de este álbum-novela nos haga viajar desde «Helter Skelter» de los Beatles hasta las vísceras más ulcerosas, oscuras y hemorrágicas de grupos impronunciados, que apenas me entero, en realidad nunca se alimentaron de fetos—ni de humanos, ni de primate alguno—; además de que, gracias a Brenda, la incendiaria, es posible llegar a bandas—espero sean pura ficción— como Anal Squirt. Confieso que ni a googlearlo me atreví sólo de imaginar las páginas que me saldrían y las cookies que tendría que hospedar.

5. *La Armada Invencible* es una novela que honra la amistad, ese destripadero que supone la permanencia no sólo con una pareja, sino también con relaciones filiales de largo aliento. Un canto grosero y estridente, un manifiesto que sostiene la bandera negra de músicos, de fanáticos, de melómanos que encuentran en el metal todo el odio que produce el mundo. «Uno se vuelve metalero, siempre, por venganza».

6. *La Armada Invencible* es una magnífica novela, una historia que nos recuerda, de la mano de la música más enérgica, que estamos juntos, que podemos reunirnos, hacer

tribu, no para estar alegres, sino porque estamos rotos.

Gracias, Antonio, por compartirnos tanta pinche electricidad.

***La Armada Invencible*, de Antonio Ortuño. Seix Barral, 2022.**

EDIFICIOS DESHABITADOS

EDNA MONTES

En un verano con miras a ser rutinario, Darío se entera de que su madre invitó a la tía Elena a viajar a la playa con ellos. Él sabe más bien poco de ella, apenas lo que le han dicho sobre la condición mental de su tía que la hace percibir la realidad de forma diferente a los demás. Darío no está preparado para todo lo que descubrirá durante las vacaciones familiares. Es allí donde al fin puede interactuar con Elena y conocer a la persona que hay detrás de los prejuicios, los malentendidos y los secretos.

Edificios deshabitados es la primera novela del narrador tapatío Iván Bueno, que también es arquitecto. Es importante mencionar esto último, no sólo porque los edificios y

Ciudad de México, 1985. Uno de sus libros más recientes es *El fuego en la memoria* (Paraíso Perdido, 2021).

estructuras sostienen la novela de forma precisa. También porque la idea de la arquitectura construye los espacios internos de los personajes: cuerpos como hábitat, mentes que resultan un hogar caótico, recuerdos convertidos en refugio.

El antropólogo francés Marc Augé creó el término «no-lugar» para referirse a todos aquellos espacios donde la gente no habita. Aeropuertos, hospitales y hoteles, entre otros. Sitios transitorios diseñados para ser funcionales, no para crear encuentros ni conexiones.

Así como existen los no-lugares, podrían existir, tal vez, las no-relaciones. Aquellas que tenemos con parientes cuyas hazañas o desventuras los convierten en un mito y, a medida que los conocemos son cada vez más persona, menos misterio. Una vez llegado a ese punto, cuando descubrimos que sufren y ríen como nosotros, el parecido es imposible de negar. Asusta incluso. Es la adquisición de significado la que los remueve de la categoría de lo latente. Así, a medida que conocemos a Elena, comprendemos que se ha vuelto una parte latente en la vida del protagonista, Darío.

El descubrimiento de Darío, durante lo que podría ser otra visita insípida al consabido hotel en la playa, es que las

relaciones, como los edificios, son algo que construimos y habitamos. Las remodelamos, nos mudamos de ellas, quedamos desposeídos cuando ya no están.

Otro antropólogo, Michel de Certeau, creía que mientras navegamos los espacios cotidianos los imbuimos con nuestros propios significados. Incluso el sitio más impersonal puede salir de la categoría de no-lugar cuando se crean conexiones, contexto e historia. La realidad, por más que la creamos objetiva, es una experiencia distinta para todos. Una que se adecúa a nuestras sensibilidades e impresiones. A nuestros miedos y esperanzas. Prueba de ello es la maleabilidad en las categorías de lugar/no-lugar o en la cercanía de las relaciones.

Hay mundos internos solitarios, contruidos para habitar en los momentos que cualquier conexión parecía imposible. Los personajes de la novela, al igual que los lectores, habitan en espacios mentales que presentan desperfectos y pequeños vicios ocultos. Con su arquitectura emocional, *Edificios deshabitados* se convierte en una ruta que atrapa al lector y lo hace andar sin pausa hasta el final.

Edificios deshabitados, de Iván Bueno. Atípica Editorial, 2024.

DONDE NO HUBO SUTURA

ABRIL MEDINA

Me siento muy honrada de compartir con ustedes unas palabras a modo de presentación para el título *Donde no hubo sutura* de la autora Dánivir Kent, libro que, digo con total franqueza, desde la primera lectura me hizo girar obsesivamente como un halcón hambriento sobre una presa desafiante, sobre ideas apetecibles y radiantes y escurridizas, mientras recorría el espléndido paisaje, que supo iluminar a detalle, con su selecta gama de palabras y una nutrida paleta de emociones.

En *Donde no hubo sutura*, una voz contemplativa y sutil comienza el libro, murmura, nos induce a las delicias de la abstracción. Como si se tratara de un gentil acondicionamiento a nuestras dotes perceptivas, el primero de los siete apartados titulado «Materia viva: flor que arde sin cauterizar», lleva la consigna de un profundo preámbulo, prepara al lector para ponerlo en fase, dejarlo al punto, reducir su desventaja en este desafío que implica

Guadalajara, Jalisco, 1985. Su libro más reciente es *Sal de ahí* (Sombrario Ediciones, 2022).

la poesía. «Golpe de silencio sobre la piedra».

Al avanzar, paciente alud en formación, tormenta que se aproxima en el desierto, la voz poética se expande y toma fuerza mientras masculla en otro plano. Conversaciones ocurren «A ras de la memoria», nombre que enmarca la segunda sección donde el polvo y la placenta se van aglutinando, por decirlo así, en una misma esfera vivaz y marchita como el mundo que habitamos.

Dánivir compone con agudeza sus nítidas e inquietantes imágenes: «Hay buitres que entierran sus huevos en la ceniza de un volcán extinto, para que el vientre de la tierra incube los frutos emplumados de la muerte».

No es de sorprender que más adelante en «Desde ninguna hoguera» tendamos a reconocernos como los productos de esa incubación, cosechas de la *necrogranja* entre las tripas de La Ciudad, ese órgano volcánico donde «A ras del suelo la sangre, tira de nosotros» y «el dolor punza, entre nadie y todos».

Es aquí, en este espacio doliente del libro cuando comienza la fractura, se agrieta la crisálida y la voz, prepara una nueva elevación del canto. «En el amor que nos inventa

y nos falla, no somos nada, sólo la sombra de una palabra hermafrodita, inaudible, que nos fecunda, nos mata y nos vuelve a engendrar».

Se despierta en esta sentencia una intuición de especie que nos enlaza, emerge un papel de confidencialidad «Con el espejo de tu sed», un yo poético que se explora asistido por el otro. Los personajes invitados a cada poema; a quienes se rinde tributo y a través de los cuales, paradójicamente va tomando volumen y dimensiones humanas aquel yo; están retocados por la sofisticación. Así por ejemplo, los esfuerzos discursivos de un conductor de taxi nos llevan sin alejarnos de un destino particular, la intimidad de dos luciérnagas que son los ojos de la abuela: «Los ojos del interior que ven siempre más de lo que miran, miran, pero no retienen». De manera similar, la evocación de un libro de Ocean Vuong, o, aún mejor, la evocación de un misterioso poema de Ocean Vuong nos congrega a un episodio de delicada, quiero decir sensible fraternidad, dibuja una tarde precisa en el tiempo, con un ser querido que dejó su vida no hace mucho en las profundidades del mar, pero antes dejó en la memoria de fuego de nuestra

poeta el rumbo abierto de un mapa difuso, contenido a la letra, en su doble homenaje.

Es aquí también, en este cuarto canto, el de la sed, que se alude a «un letrado clavado a la sombra en una isla lejana», hoy, que aparentemente hemos entendido con qué fino utensilio se sostienen las palabras para llevarlas a la boca, aún somos llamados a consagrar nuestra identidad y servirla higiénicamente sobre la mesa del juicio. La poesía de Kent, señala esa inconsistencia, ese recaudo de prejuicios en el que se han sumergido tantos cuerpos como panes a lo largo de los siglos, esa pesada nata que inmoviliza y que enferma al deseo, un calducho puritano que debiera hervir frente a todos hasta requemarse.

De nuevo, no es extraño que se nombre aquí el *aroma de la revolución* o se vea involucrado un cuadro de Zao Wou-ki, las consideraciones hacia una pugna por lo humano, forman una larga lista de lenguajes, entre ellos, una conquista: el beso al que se entregan libres, dos mujeres.

«Un relato se prolonga», es entonces que volvemos, como barca que ha sorteado el set violento de las olas y ahora se mece, cada vez más suave, con el corazón todavía agitado

pero de retorno ya hacia la serenidad.

Una vez junto al fuego, saludamos el recuerdo de unas manos que le dieron crianza, regresamos a la cocina con olor a barro allá o aquí en la infancia, improntas como las de «un corazón de leche palpitando» o la leche del invierno sobre el Iztaccíhuatl.

La voz, que ha alcanzado el arte de la madurez ahora nos sosiega, pero no sólo eso, también evoca un terso y refinado erotismo, dueña de su contraste, sabe de la riqueza suministrada por el matiz, «caracol que desliza ciego por tu piel, como si estar adherido a ti lo contagiara con un veneno dulce, manso, con un veneno bueno». «Tu mirada hace lo mismo conmigo que el agua en la piedra, me abre, me horada, me atraviesa, me rompe con sus múltiples, simultáneos instantes de luz».

Así llegamos a la «Espora del aliento», como todo lo que es sensualidad en esta sinfonía poética el cuerpo es un ente que desborda misticismo, aromas de saliva y sudor como olas que se bañan mutuamente, preguntas infinitas, huellas de tacto y orquídeas. «El resto es eco, baldío y desnudez, el canto de un pozo: la salida del mundo».

En «Otra Isla», finalmente se ha cumplido el plazo y ha llegado el polvo del desierto, los ojos se cierran para engendrar adentro su propia luz, va adelgazando la hebra de la voz hasta devolvernos a nuestro propio cuerpo, a nuestra blanca tiniebla, dejando abierto y resplandeciente el asombro, donde no hubo sutura.

Donde no hubo sutura, de Dánivir Kent. Mantis Editores, 2024.

ATENAS 317 O UN HOMBRE CORRIENDO EN LLAMAS A TRAVÉS DE LA CASA

BAUDELIO LARA

Un hombre mira caer una jacaranda frente a un mundo deslavado. Escribe sobre una imagen que lo acosa, lenta como un paquebote que entra a un río, o que se adentra en varios ríos situados a kilómetros de distancia. Escribe desde un lugar de enunciación que parece una misteriosa referencia culterana, *Atenas 317*. Alude al nombre de la calle de una casa en Guadalajara, misma

Teocaltiche, Jalisco, 1959. Es autor, entre otros libros de poesía, de Aquí no hay un bosque (Universidad de Guadalajara / Quimera, 2013).

que quizá alguna vez fue un hogar. Ahora, empezamos a preguntarnos si esa casa ha sido siquiera un sitio seguro. Ahí, un poeta ve a un colibrí entrar por el balcón mientras se afana en atrapar la imagen escurridiza que lo persigue, un Buda de la Misericordia, dios de las cosas perdidas. En el proceso, esas cosas perdidas se transforman en imágenes de un paisaje paulatino en el que se repite, como un mantra, la afirmación del deseo: «Tiene que haber un poco de felicidad no muy lejos de aquí». Se trata de la descripción de un paisaje interior desde donde el viaje se anticipa como una huida, acto que anula, por tanto, el lugar que antes cobijó a sus habitantes.

Atenas 317, libro con el que León Plascencia Ñol ganó el Premio Ramón López Velarde en 2016 con el título de *Excavaciones de una casa ateniense*, se presenta ahora en una nueva edición en El Ala del Tigre de la Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM. Como algunas de sus otras obras, este libro es inclasificable. Fragmentario, contiene diversos géneros e intenciones en los que el autor nos muestra su variada caja de herramientas como poeta, editor y pintor: un

prólogo y un epílogo; una sección de poemas con imágenes intervenidas; poemas a base de imágenes de radiografías y encefalogramas; citas, notas a pie de página, enumeraciones; ejercicios de poesía visual con referentes médicos y tipográficos; un poema y su borrador puestos en el mismo nivel categorial; relatos, confesiones; poemas en prosa despedidos en ráfagas textuales y detenidos en seco por barras; una historia clínica pudorosamente cancelada en versión pública; canciones o boleros; una lista de autores y apropiaciones que son epígrafes, pretextos, guiños, fundamentos.

En palabras del autor, *Atenas 317* se asume como una falsa novela, esto es, como un gran simulacro. Ahora bien, antes de que el peso de la carga semántica de esta palabra o de sus derivadas nos lleve a un equívoco, es preciso aclarar su acepción. Usamos aquí el concepto propuesto por Jean Baudrillard para observar las producciones culturales en las sociedades posmodernas. Según Baudrillard, es un doble movimiento de simulación y disimulo: «Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite

a una presencia, lo otro a una ausencia» (*Cultura y simulacro*). Pero la cuestión es más complicada, «puesto que simular no es fingir». Hablar de simulación no es lidiar con el contenido de una mentira pura y dura, sino con un artificio. La complejidad del simulacro radica en que no cuestiona la existencia de lo «verdadero» y lo «falso», de lo «real» y lo «imaginario»: «hay una diferencia clara [entre las partes], sólo que [su relación está] enmascarada». Baudrillard habla, no de la inexistencia ontológica de lo verdadero y lo falso, sino de la imposibilidad epistemológica de distinguirlos. El simulacro diluye el principio de realidad (Freud *dixit*), y abre paso al dominio del principio de incertidumbre que afecta todo tipo de relaciones humanas, entre ellas, por supuesto, las del amor. Esta disolución cuestiona las categorías binarias de lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario, el yo y el otro; en consecuencia, se produce la caída inevitable en el orden de la simulación.

En *Atenas 317*, el primer acto de simulación consiste en presentarse como un libro de poemas que tiene como origen una novela, o como una falsa novela en forma de libro de

poemas. Ostentarse con esta figura narrativa nos da pistas sobre un posible abordaje. En cuanto al tema, es el retrato de la descomposición de una pareja, vale decir, de la destrucción de un pacto amoroso, tópico por excelencia en la tradición literaria occidental. En relación con los personajes, interesa observar el papel que ocupan las voces en el relato, sobre todo el yo lírico central. La trama se sostiene sobre una serie de falsos diálogos: entre dos personajes y más propiamente, entre sus alteraciones; entre poesía y prosa; entre el lenguaje visual y el literario, entre diversos niveles y dimensiones textuales; entre el autor y otros autores; entre la originalidad y las apropiaciones.

Organizada en once apartados, su estructura abierta, fragmentaria y aparentemente inconexa, prefigura un inexistente arco dramático de autoficción que obliga a los lectores a llenar los huecos. Su extensión y duración sólo puede ser, por tanto, imaginaria. Articular las posibles correspondencias depende enteramente del lector, de su experiencia, de su capacidad para apropiarse de las reglas del juego. De ahí que el resultado sea aleatorio, por lo que el lector tiene la libertad de leerlo como una novela, un

cuento, una anécdota, un libro de poemas, todo esto a la vez o una combinación azarosa de sus partes.

El diálogo entre el autor y otros autores se articula temática y orgánicamente con algunas figuras, por decirlo de algún modo, tutelares. En el tema de la enfermedad y los trastornos mentales la lista incluye a escritores como Marguerite Duras, Ezequiel Zaidenweg, Raúl Zurita, Philippe Brenot, Rodrigo Lira, Antonin Artaud, Émile Cioran, George Perros, Georges Bataille y Joaquín O. Giannuzzi, invitados que aportan referencias y apropiaciones, tanto a pie de página como en el cuerpo de los textos. Esta es la fuente de un diálogo entre la prosa y el verso sobre preocupaciones mórbidas semejantes, entre niveles y dimensiones textuales y paratextuales, donde una cita o una nota al pie adquieren igual o mayor importancia que el texto mismo, una estrategia que permite que un poema acabado se ponga en el mismo plano que su borrador. Como estrategia documental, representa el antes y el después, el hiato entre el bosquejo y el cuadro terminado, un procedimiento para mostrar, aprehender y regular el tiempo.

La analogía con las artes visuales no es gratuita. Las capas del proceso de escritura se exponen a la vista del lector en un paralelismo con el flujo de la trama como la metáfora de una exhibición en términos plásticos. Se establece así un diálogo entre dos lenguajes, el visual y el literario, en el que se equiparan los actos de leer y de ver. Las imágenes intervenidas provenientes del imaginario clínico, los ejercicios tipográficos que recuerdan la poesía concreta, las referencias a artistas contemporáneos como Damien Hirst y sus *Medicine Cabinets*, se muestran a un espectador/lector del mismo modo que los trazos enérgicos o frágiles de un pintor expresionista.

El diálogo con las figuras tutelares se funda en diferentes planos, uno en el que la referencia es implícita pero, en mi opinión, necesaria, y otro en el que adquiere el carácter de homenaje.

De Barthes y sus *Fragments de un discurso amoroso* aprendimos que no se puede reducir la pasión amorosa a la simple elocución de los síntomas de un sujeto. Más bien se trata de comprender «lo que hay en su voz de inactual, es decir, de intratable», esto es, de incurable. Aprendimos que

el discurso amoroso no es otra cosa que la *afirmación de una extrema soledad*, la elocución de un discurso al que nadie sostiene, que es ignorado, despreciado y escarnecido por los lenguajes circundantes. Aprendimos también otra lección de método: en *Fragments...* Barthes elige el diccionario como formato «dramático» y, ante la imposibilidad de tomar el lugar del «yo real», opta por describir el discurso amoroso a través de su simulación. De su filiación psicoanalítica aprendimos, por último, que la resolución de una pasión amorosa es la aduana necesaria para cuestionar y superar el narcisismo. Barthes desmonta la ilusión del sujeto de la pasión amorosa como un sujeto dialogante: lo sitúa en el lugar de la palabra, «el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado) que no habla». Para Barthes, el verbo del amor siempre se conjuga en primera persona del singular, nunca en plural.

De Pessoa, la segunda figura tutelar implícita, aprendimos la relatividad del yo como instancia integradora de la personalidad y su carácter ficticio, ya sea que hablemos desde un punto de vista literario o psicológico. Inmerso en la ficción de la ficción, Pessoa

creó un *drama em gente*, esa invención dramática donde los personajes funcionan como sus máscaras y en las que cada una de estas *dramatis personæ* tiene su propio biografía, ideología, estilo y voz individual, es decir, un coro de identidades múltiples perfectamente consolidadas que se reconocen, dialogan y debaten entre ellas.

Formulado a partir de la estructura de pensamiento de una persona con depresión, *Atenas 317* se muestra como un diálogo, no entre los amantes, sino entre sus respectivas alteraciones mentales:

Diálogos contra la costumbre y algo se repite

- a: —Lamento mucho que el grifo haya quedado abierto. 14:05
 b: —No esperaba que eso fuera el inicio de otra pelea. 15:22
 c: —Me gustaría pintar nubes elementales o nubarrones. 15:44
 d: —¿Qué pasó con nuestro árbol? 15:55
 e: —Ya casi olvido todo. 16:06
 f: —¿Acaso era necesario que tu mano fuera una fiebre repentina en mi cuello? 17:15

h: —No podríamos mentir, no deberíamos dejar que el olvido destruya nuestros miedos. 18:24
 i: —Eres mierda. Un pedazo de basura, lo saben mis amigas y nada hay de retórica en esto, dice ella. 18:32

Los personajes se reducen a dos categorías clínicas que simulan hablar entre sí a través de los códigos de sus expedientes médicos, un juego de naipes en el que gana quien presenta, no la mejor carta, sino el peor cuadro. Los personajes, uno depresivo y la otra borderline, no son entes sino entidades, vale decir, entelequias: es un diálogo de síntomas que se confunden, se atraen, se seducen y se repelen alternativamente en el curso natural de la enfermedad cuyo fin todos anticipamos: la fatal destrucción del otro. Por añadidura, destruir al otro significa destruir la relación. Por el contrario, en Pessoa, el diálogo entre los personajes no puede considerarse, barthesianamente, como un discurso amoroso. Los heterónimos se apoyan, se critican, debaten entre sí, pero no se aman, no buscan al final su ruina recíproca. Diríase que el mérito de Pessoa fue haber inventado

a sus heterónimos como una forma de afirmación gregaria para enfrentar la «deriva de lo inactual», es decir, la angustia básica de ser sujeto de «una extrema soledad». Se trata de un diálogo múltiple de máscaras narcisistas que se reconocen como tales.

En el diálogo de síntomas que propone en *Atenas 317*, Plascencia Ñol elige un paradigma de enunciación distinto al yo fragmentario y múltiple de Pessoa y más inactual: el del yo dividido de la antipsiquiatría de Ronald D. Laing y el de la novela gótica (Jeekyll vs. Hyde, Frankenstein vs. su creador, el hombre invisible vs. su sombra), quizá porque conviene más para construir el relato de dos seres amorosos en camino de su autodestrucción. Siguiendo a Pessoa, se alinea a la conclusión del vate portugués que anticipa la tesis lacaniana de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Plascencia Ñol dice: «El lenguaje es un avispero: / estoy enfermo de lenguaje». En contra de Pessoa, se alinea a la idea de un yo binario que en última instancia es un espejo. Pessoa sabe que, a pesar de su carácter ficticio, el yo nunca pierde su papel integrador: el ortónimo crea sus heterónimos. En aras de preservar la distancia expositiva,

de alejarse de la grandilocuencia, de evitar desgarrarse las vestiduras, Plascencia Ñol elige la máscara de un falso narrador que relata lo que sucede a esos dos personajes. Al mismo tiempo, sale y entra de la escena como un «falso testigo» que intenta contar lo que les está sucediendo a él y a la otra persona. A pesar de que utiliza la divagación como estrategia narrativa, que salta de una imagen a otra, de un objeto a otro, de un recuerdo al que le sigue, estamos en la presencia de un yo lírico que quizá se duele de la situación, pero que nunca pierde el control del relato. Con ello, se asegura de no abismarse, de no caer en su propio despeñadero.

Quien tampoco pierde el lugar de la enunciación es Anne Carson, pero desde una perspectiva distinta. Su inclusión en esta trama es pertinente porque ocupa, con mucho, un lugar central como, literalmente, *pretexto* de esta falsa novela. Carson es la protagonista principal de la lista de autores que León incluye al final del libro. Su obra es al mismo tiempo referente, motivo y homenaje. Como ha señalado el poeta, *Atenas 317* establece un diálogo directo, por cierta afinidad temática, con *La belleza del marido*, la famosa obra de la poeta canadiense en versión de Andreu Jaume:

Anotaciones al borde

La manipulación es un arte que destruye. Y ambos, / ella y yo, nos destruimos. La belleza / existe pero daña. La historia no es lineal. / Me muevo / para no salir en la instantánea. // —Maldito, me destruyeste, dice ella por teléfono. // ¿Cómo se aniquila lo inmediato, la culpa, la casa? / La manipulación es un arte que destruye.

Para completar el cuadro, añadiría también que tiene una afinidad formal con otra de las obras de Carson, *Nox*, la elegía dedicada a su hermano. Como *Nox*, *Atenas 317* podría haber tomado la forma de un libro objeto, de ese libro caja que contiene una serie de facsímiles, traducciones, borradores, fotografías y, por supuesto, poemas, que giran en torno a la pérdida y la memoria del hermano desaparecido.

La conexión con *La belleza del marido* es tópica, estos, remite a un lugar común: la ficción sobre el derrumbe de la pareja que deriva en la precipitación de cada sujeto en su propio abismo personal. La pareja como entidad consciente no existe: existen los sujetos que comparten

y deciden vivir un simulacro amoroso, una ficción doble, una *folle à deux*.

Las similitudes terminan aquí. En ambas obras, de los dos cónyuges sabemos muy poco, aunque por razones diferentes. En *Atenas 317*, de él, sabemos lo que el «falso testigo» nos dice de él mismo y la interpretación que hace de ella, «Ella», ese personaje misterioso cuya inicial coincide con el nombre del autor aparece poco y siempre bajo la voz del falso testigo. Lo hace en un tono grave e incierto en el que la emoción se convierte indefectiblemente en duelo por la enfermedad, distancia expositiva o reflexión sobre el lenguaje:

7
hice una muralla en la enfermedad que tiene la belleza de un cuerpo incinerado. // nada dije de los accidentes verbales, ni del desconcierto de las fugas que produce este animal herido. estoy en una habitación blanca con fondo amarillo. // estoy en lo visible de una mancha que se extiende. // estoy morido, no descanso en el afuera de un lenguaje que fracasa. no hay niebla. sólo quedan las señales evidentes. stop.

stop. nadie vio lo que tenía que ver. la enfermedad es un barranco.

En Carson atestigüamos también esa distancia analítica y similar reflexión sobre el lenguaje, aunque en un simulacro distinto. Al tratarse de un falso ensayo sobre la tesis de la belleza de John Keats, el desapego expositivo está implicado en la inteligencia que presupone escribir un ensayo. El lugar de la enunciación lo ocupa conscientemente la poeta misma y es uno solo, no transita dentro y fuera de la escena. Si hay un diálogo, se trata de un diálogo oblicuo con Keats, no con el cónyuge. Como resultado, obtenemos un retrato más cercano del marido, (casi diría, entrañable, temiendo las consecuencias patriarcales de este gesto simpático) a través de este soliloquio poético disfrazado de ejercicio erudito. Aunque ambas obras tratan del quebranto de una relación, el tono emocional es diferente. Mientras que *Atenas 317* desde el prólogo anuncia la huida como respuesta al desencanto y anticipo de la disolución, Carson no parece haber salido nunca de casa. Aunque sabemos que no fue así y que protagonizó igual desgracia, la poeta enfrenta la catástrofe

amorosa con un tono emocional no exento de ironía y humor.

Leal a nada mi marido. ¿Entonces por qué le amé desde la temprana adolescencia hasta entrada la madurez y la sentencia de divorcio llegó por correo? La belleza. No tiene mucho secreto. No me da vergüenza decir que le amé por su belleza. Como volvería a hacerlo si se acercara. La belleza convence. Ya sabes que la belleza hace posible el sexo. La belleza hace al sexo sexo. Tú lo entiendes mejor que nadie... silencio, pasemos a las situaciones naturales

La razón puede ser muy simple o muy compleja. Quizá se trata simplemente de problemas líricos similares abordados desde lugares de enunciación distintos, es decir, desde diferentes posiciones en las que importa menos relatar la vivencia del desastre que experimentar el poder que confiere la posibilidad de contar el relato. Porque la alternativa es quedarse callado, preponderar

los espacios de silencio que se producen en los intersticios que dejan las partes, en donde todo se comprende, pero de cuya naturaleza, diría Wittgenstein, no se puede hablar. Quizá en esas hendiduras se ubique el artificio literario sobre las relaciones amorosas, pues, aunque quizá nunca hayamos abandonado el terreno donde los simulacros se producen y adquieren sentido, las ficciones se impregnan de valores reales y actuales como los de la equidad, el poder y la perspectiva de género.

En palabras de Carson, «si la prosa es una casa, la poesía es un hombre corriendo en llamas a través de ella». El escenario que queda es siempre devastador. Una casa que no existe, dos personajes que hablan a través de sus síntomas, un diálogo que simultáneamente es y no es testimonio, una huida que se anuncia como un lento viaje a través de un río imaginario, un duelo que es la contumaz reafirmación del deseo; un deseo que se resuelve en dos palabras finales: «Borrarnos. Desaparecer.»

Sobre este ejercicio de escritura que representa *Atenas 317* me asalta una pregunta: ¿En qué medida el poeta ha logrado sus propósitos? No lo sé. A mí también me gustan los

finales abiertos. Ya sea que lo veamos como una falsa novela o como un libro de artista, pienso que los habrá alcanzado en tanto sus lectores acepten las premisas del simulacro y adopten al menos algunas de sus reglas de juego. Si la razón de ser del simulacro es hacer desaparecer la realidad ante nuestros ojos, esto es, ofrecernos el panorama de un *mundo deslavado* que avanza lentamente hacia su decadencia, queda por completar una última operación de este acto de ilusionismo: la de desaparecer, simultáneamente, esa desaparición.

Atenas 317, de León Plascencia
 N°1. UNAM, 2023.

MUJER POETA

VICTORIA MARÍN FALLAS

A S, con gratitud

se imaginan ser libres,
 puesto que son conscientes de
 sus voliciones y de su apetito, y
 ni soñando piensan en las causas
 que les disponen a apetecer y
 querer, porque las ignoran.

Ética, I, AP.

San José, Costa Rica, 1991. Su libro más reciente es *La edad de hierro* (Medusa Editores, 2022).

1 Cuando empecé a escribir estas líneas en torno al concepto de libre albedrío y de aquello que nos impide liberarnos de su influencia, buscaba entenderme mejor y entender a quienes encuentro reflejados en las palabras de un filósofo judío repudiado por su pueblo, pues aún no he logrado desposeer el reflejo que de ellos se proyecta bajo el resguardo de mi sombra.

Durante mucho tiempo me pregunté cómo había llegado hasta aquí, hasta el punto de escribir un libro de poemas y dejar que me llevara por un camino muy distinto a las zonas umbrías en donde acostumbro florecer. Mientras buscaba la respuesta en la capa más superficial de mis recuerdos, identifiqué mi propia voluntad como causa total de mis actos, de esa condición de ser y llegar a ser poeta. Al reconocerme como artífice, materia prima y producto inacabado, quise apropiarme de las escenas y actos del pasado, ignorando que Μημοσύνη, la madre de las musas, es en extremo celosa de sus dones, a menudo incapaz de revelar los secretos de su miel, que se escurren como la lluvia y que, aunque caigan una y otra vez, creando surcos en el terreno desnudo de nuestro corazón, nunca se entregan de la misma manera.

Pensaba que al tomar control absoluto de esa concatenación de ideas de las afectaciones del cuerpo que se entiende por memoria,¹ sería capaz de conquistarme, de hacer frente de manera exitosa a la inquisición de otros. Pero esto sólo desembocó en el tedio y la banalidad de la mirada que no es capaz de ir más allá de la linde, retenida por esa manera de conocer mutilada y confusa que Spinoza atribuye al primer género de conocimiento,² el cual se nos presenta a través de los sentidos.

De tanto reflexionar en ello, adquirí la habilidad de enumerar los pasos clave, los motivos y las sensaciones en orden, con una claridad pasmosa, mecánica y, en algunos casos, aberrante, como si mi vida, y todo lo que me ha convertido en lo que soy nunca hubiera sido mío, y yo nunca hubiera sido yo. No puedo evitar pensar que erré desde un inicio tanto en la pregunta como en la respuesta, pues ambas excluían la determinación en un sentido amplio. Sin detenerme siquiera a pensar en el término, me creía libre, como lo es aquella cosa «que

¹ Rojas, S. «La memoria y sus representaciones en Spinoza». *Ingenium*, 2016, 10, 161-177.

² La imaginación.

existe en virtud de su sola naturaleza y es determinada por sí sola a obrar»³ (*Ética*, I, Def.VII),⁴ cuando un modo finito como yo sólo puede ser causa parcial, seguirse del orden de la naturaleza, de la concatenación de causas cuyo origen suele hallarse en la exterioridad como parte de un todo inmanente, de una exterioridad que, al igual que nosotros, no puede situarse fuera de este.

El problema conmigo, y con algunos poetas, principalmente durante aquellas épocas que ponen de manifiesto nuestra pequeñez, es que somos demasiado melancólicos. Amamos aquello que puede hundirnos o elevarnos. Encontramos refugio en el padecer, lo cual limita nuestra capacidad de conocer adecuadamente en términos spinozianos. Al hacerlo, se incrementa la potencia de nuestro arte, pues, al igual que la profesora, el arte poético también se alimenta de la imaginación que domina mente y cuerpo, permite formar imágenes y relatos a partir de las experiencias sensoriales, su fuero interno y las influencias externas de manera fragmentada.

³ La sustancia.

⁴ Spinoza, B. *Ética*. Alianza Editorial, 2018.

⁵ Deleuze, G. (2021) *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets, 2021.

Esta inclinación hacia ese tipo de tristeza, tan común en los de nuestro oficio, ya había sido advertida por Freud en uno de sus encuentros con el autor de las *Elegías de Duino*:

Hace algún tiempo, en compañía de un amigo taciturno y de un joven poeta, pero ya famoso, salí de paseo, en verano, por una riente campiña. El poeta admiraba la hermosura de la naturaleza que nos circundaba, pero sin regocijarse con ella. Le preocupaba la idea de que toda esa belleza estaba destinada a desaparecer, que en el invierno moriría, como toda belleza humana y todo lo hermoso y lo noble que los hombres crearon o podrían crear. Todo eso que de lo contrario habría amado y admirado le parecía carente de valor por la transitoriedad a que estaba condenado.

En mi caso, esta tendencia a la imaginación y a la disposición de sus pequeños mundos, cuyo único sentido era el desgarramiento, se convirtió en la razón más significativa detrás de mi escribir. Estaba segura de ser enteramente responsable de la elección de

aquel tipo de amor en el que deseaba perseverar, también de lo que pretendía prolongar en el tiempo. En ese entonces, la idea de cuestionar y escapar del libre albedrío me parecía absurda, pues la imaginación me brindaba soporte, también los conceptos de lo contingente y lo posible, esa ilusión que nos permite concebir la libertad «como el poder de una voluntad de elegir o crear»,⁵ y al libre albedrío no como una ilusión de la conciencia, sino como una forma de esa libertad.

Una noche, tras leer sobre la mendacidad de los poetas, no pude evitar preguntarme si, al pensar de esta manera, yo también mentía, si había aprendido poco, mal, si había adulterado mi propio vino de la misma manera en que lo hicieron los poetas de los que habló Zaratustra. Lo que me hizo pensar en esto fue una imagen húmeda que descubrí mientras miraba hacia el techo de mi habitación e intentaba digerir las palabras de Nietzsche, avisando en la oscuridad de la memoria e invitándome a profundizar en ella. Entonces, quise conocer las razones que me habían hecho caminar sobre la cuerda floja e intentar mostrarme, primero ante mis ojos y, luego, ante la mirada de quien quisiera ver.

2

Cuando yo era niña, mi madre alguna vez me dijo que tenía talento para escribir al igual que mi abuelo, quien a sus sesenta años todavía guardaba sus tareas y los discursos que había redactado y pronunciado, todos excelentes, escritos con una caligrafía perfecta que siempre estuve muy lejos de emular. Mi abuela, por su parte, creía que yo tenía la habilidad innata para hacer que otros sintieran lo que yo, como si ese sentimiento fuera el batir de las alas de un pajarillo que no puede o no sabe volar y que, entre las manos, es imposible que pase desapercibido. Sin embargo, siempre creyó que debía ser dibujante, quizá porque en el fondo sabía que me haría bien mirar hacia fuera con mayor frecuencia, reconocer a los otros y, con ellos, algunas imágenes capaces de suturar. Pero no hice caso. Preferí las palabras cortantes, a pesar de sus deseos y de que yo realmente quería ser pianista. A menudo intentaba convencer a mi familia de las posibilidades que tenía si me dedicaba a eso, mientras les mostraba mis dedos largos y delgados, los cuales creía aptos para el oficio. Sin embargo, pronto supe que nunca

podría serlo, cuando pedí un piano para Navidad y mi padre, que no sabía más que el lenguaje del silencio y los regalos, sólo pudo comprarme una pianola roja con teclas blancas que, al ser presionadas, emitían maullidos, mugidos, ladridos e, incluso, graznidos. El recuerdo de esos sonidos, con el tiempo se convirtió en aceptación; luego, en desinterés. Años después comencé a escribir con frecuencia para llenar ese silencio y otros tantos.

Intuía que esa decisión había sido producto de mi elección, únicamente para ocupar los ratos libres. Pero lo cierto es que, aunque escribir me gustaba casi tanto como leer, durante muchos años no tuve otra opción que dedicarme a ello. Leer y escribir, más que actos loables, al haberles dedicado tantas horas al día como hice en aquel entonces, o pruebas de buen carácter y una inteligencia peculiar, para mí han sido siempre una forma de sobrellevar el tiempo sin los otros, y la vida sin la posibilidad de recuperarlo junto a ellos.

Sin embargo, la necesidad de crear algo verdaderamente literario no surgió hasta que fue determinada por la muerte, tan disimuladamente

que, aunque me percaté de la cadencia vital que se acoplaba al sufrir, no me di cuenta de la falta de libertad, no sólo en mí, a causa del dolor que penetra cada vez más hondo, sino también en la forma de expresarlo. Pues «el hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida» (*Ética*, IV, LXVII).

La rigidez de los músculos, las pequeñas marcas sobre la piel, la hinchazón del cuerpo... Confieso que todo esto me inquieta. No puedo evitar entristecerme al pensar que los cuerpos que uno ama, y a los que ese amor ha conferido algo de sagrado, llegarán a ser tan sólo carne en descomposición. Ese sentimiento se expande, y a veces siento que me vuelve inerte; no es una tristeza común, sino una melancolía totalizadora, que afecta cada parte de mí. La única forma que he encontrado para escapar es tomar distancia, expresar, escribir.

Sin embargo, cuando reflexiono sobre la libertad de elegir y el libre albedrío, me doy cuenta de que, a pesar de la pérdida de mi abuelo, mi padre, mi abuela y, finalmente, mi madre,

hasta hace poco mi pluma y yo seguíamos aferrados a la idea de que el universo comenzaba en nuestra percepción, y que mis actos surgían únicamente del fuero interno, con la única intención de alcanzar un fin. «Nunca, sino hasta ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca».⁶

3

Llegado este punto, estoy totalmente segura de que la imagen que mencioné hace algunos párrafos, acompañada por la ironía de Nietzsche, no es otra cosa que una manifestación de la soledad que el poeta defiende y aborrece al mismo tiempo, como si esta fuera la última torre desde la cual podemos avistar el mundo y sentir seguridad. También es algo que en algún momento percibe como su destino. Hablo del gotear del tiempo sobre el vacío, también de una niña en un fondo oscuro que se traiga esa soledad infinitamente, esperando a mamá; y, quizá, también a todo lo que ella representa. Ahora entiendo que la poesía es eso, el vientre de la ballena, el agua que clama por la sed. Me pregunto cuántas conexiones habrá en el fondo de esta tendencia egoísta que me hace ser Ofelia tan sólo por algunos instantes

para terminar matándola mientras escribo. Porque mirarme en su rostro azulado durante mucho tiempo me da miedo, aunque no tanto como el aumento de la insensibilidad en el proceso y, con este, de la necesidad de evaporar y transmutar su cadáver a través de emociones cada vez más intensas.

Pese a esto, y a lo retorcido que puedan parecer tanto la intención como sus frutos, quiero creer que hay algún sentido medianamente positivo en lo que acabo de expresar.

Dicen que «El poeta—el artista—ha de estar llamado por la vocación absoluta, por la conciencia de que se moriría si no escribiera, y debe aceptar esa exigencia vital sin preocuparse por lo que otros digan sobre lo que escribe».⁷

Esta necesidad es el lenguaje que practico, el lenguaje de las emociones, de la poesía. Como ya he dicho, del agua, que bien podría representar una tendencia curativa si se ve como un símbolo de purificación, de renovación, de vinculación con la tierra y el origen. Sin embargo, soy consciente de que considerar esta posibilidad también puede ser un engaño propiciado por la imaginación, principalmente

porque, de alguna manera, me siento a gusto en medio de las emociones tristes que pueblan este texto y reafirman tal idea. Es posible que, de nuevo, haya caído únicamente en la opinión, identificando este afán de supervivencia como centro, en un intento por volver a tener el control, de estar en calma. Quizá allí esté el meollo del asunto. No podemos escapar del libre albedrío debido a la imposibilidad de estar conscientes en todo momento del entramado de causas (principalmente mientras sentimos con intensidad las pasiones derivados de la alegría y la tristeza), en la falsa sensación de bienestar y la resistencia a abandonar una estructura que nos tranquiliza y que, en cierto sentido, es un tipo de hogar.

Supe, desde hace mucho tiempo, que habitar esos espacios desemboca en la literatura como un intento de defender su lado amable, incluso si esto significa mucho más que recorrer la mente con la naturalidad con la que se doblan las calles, deslizarse suavemente, como el sentimiento evocado en *Blue in Green* o romperse la cabeza contra la pared hasta

⁶ César Vallejo, *Hallazgo de la vida*.
⁷ R.M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*. Alianza Editorial, 2012.

no ver otra cosa que el reflejo deformado en los adentros; pero, lo cierto es que nunca me había puesto a pensar en los fantasmas de mis seres queridos y de los actos de amor que la imaginación hace ver como presentes, aunque no lo estén, y que, al igual que Oz, se esconden tras una cortina junto con otras miles de causas posibles, creando ilusiones, puentes entre ese mundo y el otro, en donde ya no soy una niña en busca de un hogar, sino algo parecido a una trapecista en sus treintas.

Esa soledad produce no sólo fantasmas, sino también monstruos. Tiene los ojos muy grandes, teme y me abraza con sus brazos desechos. A veces, convertida en niña, quisiera hacer algo más que leer, esperar y confiar al cuidado de un dios temible e ignoto que conocí desde muy temprano, con el ceño fruncido, la barba infinita y muy blanca, cualidades que representan para mí conceptos igualmente extraños: sabiduría y eternidad, a pesar de que conozco bien la sucesión ilimitada de afectos, paredes y sombras.

Cuando escribe, esa niña sigue pretendiendo ser más fuerte que él, que la vida misma. Mientras crea, se concentra en construir un dios

muy diferente del rey supremo que hemos imaginado, casi tan mezquino como nosotros, así como de la naturaleza de Spinoza: «un dios que algún día llegará», un ambiguo sentir⁸ de bordes afilados que se desliza entre el miedo y la esperanza.

8 R.M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*. Alianza Editorial, 2012.

MÚSICA Y ENFERMEDAD

ALFREDO SÁNCHEZ GUTIÉRREZ

Tengo una playlist personal a la que he llamado pomposamente: *Épitafo*. En realidad es un juego: cada vez que recuerdo una canción que me gusta mucho la sumo a la lista donde hay de todo: rock, jazz, música de distintos sitios del mundo y de la llamada clásica. Siempre he tenido un gusto ecléctico. Tengo la extraña fantasía de que en mi velorio pueda sonar toda esa música pero sé que hay algo de ridículo en ello: yo ya no estaré para mirar los gestos compungidos de quienes asistan. Aun así, cada vez que añado una canción pienso

Ciudad de México, 1956. Autor de *La música de acá. Crónicas de la Guadalajara que suena* (Universidad de Guadalajara, 2018).

en qué cara podrán fulano o mengana cuando la escuchen. Ni siquiera sé si fulano o mengana aún estarán vivos. También hay algo de megalomanía, lo sé: ¿que me recuerden por mi «buen gusto» musical? Quizás más de alguno pensará «qué pinche música más rara —o fea— le gustaba a este cabrón». No me importa, es un juego que me divierte, y aunque no está en mis planes morir pronto, cada tanto me pongo a escuchar la lista que crece cada día y hoy ya suma más de doscientas piezas —algo así como veinticinco horas— y sonrío: suelen aparecer cosas insospechadas, sorprendentes, evocadoras. ¿Qué no se trata de eso la música? Aunque la música, ese arte misterioso y a veces incomprensible, puede servir para muchas cosas —no sólo para sonorizar funerales— como lo demostró Oliver Sacks.

Oliver Sacks, el importante científico-escritor inglés que indagó con profundidad acerca del cerebro humano a partir de su experiencia con múltiples casos clínicos y que abrió con ello muchas preguntas nuevas sobre su funcionamiento, se enteró en 2015 de que sufría un cáncer terminal. Saber que uno se irá, irremediamente, en cosa de unos meses, no

debe ser fácil. Pero también existe la posibilidad de que las cosas se miren con cierta serenidad, quizás con temor, pero también, supongo, con sabiduría. Al saber de su inminente destino, Sacks afirmó en un texto para el *New York Times* su deseo de vivir sus últimos meses «de la manera más rica, profunda y productiva que pueda»; y esperaba «profundizar en mis amistades, decir adiós a todos aquellos que amo, escribir más, viajar si tengo fuerzas, adquirir nuevos niveles de comprensión y sabiduría y hasta hacer alguna estupidez». Sacks es bien conocido por su libro *Despertares* —que fue llevado al cine en 1990 por Penny Marshall—, donde escribió acerca de la encefalitis letárgica y donde abordó el intenso efecto que la música producía en pacientes con parkinson profundo. También ha escrito reveladores ensayos acerca de la música y el cerebro. En su libro *Musicalfilia*, narra sorprendentes historias, como aquella en la que un hombre se obsesiona por aprender a tocar el piano luego de haber sido alcanzado por un rayo; o esa otra de un hombre mayor que ha perdido todos sus recuerdos menos el musical: no puede reconocer a sus personas más cercanas

pero es capaz de dirigir a la perfección a un coro en la interpretación de una compleja partitura musical. En el libro igualmente aborda desórdenes relacionados con la música tales como la amusia, las alucinaciones musicales o los *trastornos de destreza* que afectan a algunos músicos profesionales. También ha escrito otros ensayos a propósito de la sordera, la migraña, la enfermedad de parkinson, la ceguera y muchos temas, siempre con un estilo atractivo, conmovedor y desafiante. Sus detractores —no pocos en el ámbito clínico— le han dicho *escritor* como una forma de menospreciarlo.

En los mismos días en que Oliver Sacks se enteraba de su sentencia de muerte, el músico australiano Daevid Allen, también supo de un cáncer inoperable que le permitiría vivir, cuando mucho, seis meses más. A Allen (que usaba seudónimos divertidos como David Alien, Bert Camembert o Divided Alien) se le conoció en la década de los setenta del siglo pasado como parte de innovadores grupos del llamado rock progresivo como Gong y Soft Machine. «Grupos de culto», les dicen. Su increíble vida estuvo vinculada de manera más o menos azarosa a

personajes como Allen Ginsberg, Robert Graves —el autor de *Yo, Claudio*— y, claro, a músicos como Robert Wyatt y Kevin Ayers con quienes fundó The Soft Machine. La mala noticia que recibió lo hizo escribir una despedida en su sitio web en la que reconocía, no sin humor, que las cosas son como son y que se daba cuenta de que había llegado el momento de rendirse a la inevitable fatalidad: «Gracias por comenzar el proceso de dejarme ir y celebrar conmigo esta muerte que se avecina. Eso sería un gran regalo». Ignoro si se puso música —y de qué tipo— en los respectivos funerales de Oliver y Daevid.

Un día vi un documental en el que aparecía Oliver Sacks. Trataba sobre la vejez y distintos problemas que suelen acompañarla, en especial la demencia y el Alzheimer. Sacks contaba ahí de experimentos donde algunas piezas de música significativa para el paciente habían logrado el milagro de hacerlo reaccionar y hasta revertir en cierta medida el mal. Lo intenté con mi tía de ochenta años, aquejada de demencia vascular. No tuve éxito: hice una pequeña investigación sobre las canciones populares en su adolescencia, las grabé en una memoria usb,

le encasqueté unos audífonos y la obligué a escuchar. Las primeras notas la hicieron sonreír pero unos segundos más tarde se arrancó los audífonos y no quiso saber más del asunto. Mi tía nunca fue muy musical, ignoro si la pieza que escuchó le recordó algo desagradable o simplemente aborreció la experiencia de oír a través de audífonos. Tal vez me faltó constancia o experimentar más con tipos de música diferentes. En cambio mi madre, ella sí muy musical aunque poco afinada y también afectada por una demencia leve, me sorprendía cada tanto cuando entonaba canciones enteras que yo nunca le había escuchado y que seguramente habían sido importantes en su niñez y juventud. El mismo Sacks escribió que «gran parte de lo que se oye durante los primeros años puede que quede "grabado" en el cerebro durante el resto de la vida».

Conozco algunos casos en México de músicos que han sufrido alguna enfermedad limitante para su profesión. Casualmente —¿o no?— todos ellos han tocado blues. Por ejemplo, José Cruz Camargo, el compositor y líder de la agrupación mexicana Real de Catorce, cuyo caso presiento que le habría interesado a

Oliver Sacks. En 2003 a José le diagnosticaron esclerosis múltiple, enfermedad incurable que afecta al sistema nervioso y puede tener manifestaciones diversas: fatiga, pérdida de equilibrio y dificultades en la movilidad. A José Cruz la enfermedad le dificultó expresarse verbalmente pero su capacidad para cantar quedó intacta. ¡No podía hablar bien pero sí cantar! El cineasta Leobardo Lechuga realizó un documental en 2010 sobre Cruz titulado *A diez metros del Infierno*, y de una manera acaso demasiado simple decía que «las neuronas para hablar no son las mismas que para cantar» y que por ello se explica la situación del músico. Recuerdo de manera análoga uno de los ensayos de *Musico-filia*, donde Oliver Sacks cuenta de un pianista afectado por alzheimer, quien a sus ochenta años ha perdido el lenguaje, pero toca el piano cada día y su manera actual de tocar —misterios de la música— es mejor que en sus grabaciones de hace años. Pareciera que supera la enfermedad con la música.

Segundo caso: Betsy Pecanins, la cantante cuyo nombre verdadero fue igual al de la famosa diva cinematográfica: Elizabeth Taylor. Su segundo apellido le venía de su

madre catalana: Pecanins, ligado a toda una dinastía relacionada con las artes plásticas y que es el que la cantante usó a lo largo de su carrera, junto con el diminutivo de su nombre de pila: Betsy Pecanins. Así que en ella se sintetizaba una peculiar multiculturalidad: padre norteamericano de Arizona y madre catalana. Pero Betsy llegó a México a los catorce años y adoptó a éste como su país. Cantó blues hasta su muerte ocurrida en 2016. Antes de ello se alejó de los escenarios por motivos de salud. Una enfermedad neurológica —disfonía espasmódica, que ataca las cuerdas vocales— le fue diagnosticada y le impidió cantar como antes por lo que tuvo que buscar otras formas de supervivencia artística: la composición y una manera de rapear o susurrar la letra de sus canciones. En sus últimos años presentó un espectáculo cuyo nombre era un guiño humorístico relacionado con su retorno a los escenarios, pero también con sus orígenes en Arizona: *Ave Phoenix*. Como aquella ave mitológica, Betsy resurgía de sus cenizas —de sus padecimientos— sin una pizca de autoconmiseración y arropada por muchos amigos y amigas de la escena musical. «No me había presentado

antes porque estaba muy ocupada muriéndome», llegó a decir con sorna en alguna entrevista.

El tercer caso es el de Genaro Palacios, bluesero de Guadalajara afectado por enfermedad pulmonar obstructiva crónica, el tristemente célebre EPOC, que lo obligó durante los últimos años de su vida a llevar consigo un tanque de oxígeno a dondequiera. Llegó a tener 22% de capacidad respiratoria que disminuía cada vez más, los médicos le auguraban poco tiempo de vida. Vendió su saxofón, tiró sus armónicas al tiempo que hacía ejercicios neumológicos por su cuenta. El neumólogo no podía creer que hubiera conseguido aumentar a 78% su capacidad respiratoria. Genaro tenía una teoría propia: el poder de la música y, más específicamente, el poder del blues, lo salvaron y le permitieron vivir y tocar hasta 2024 cuando sus pulmones dijeron «hasta aquí».

Mientras engordo cada vez más mi playlist —espero que llegue a miles de canciones antes de que se use públicamente—, pienso de nuevo en Oliver Sacks, quien murió el 30 de agosto de 2015. Dos semanas antes dejó perfilado el contenido de su libro póstumo *El río de la conciencia*,

con once ensayos sobre sus preocupaciones habituales: la evolución, la neurociencia, la botánica, la memoria, las artes. Sacks vivió como quiso aunque no con pocas dificultades a pesar de los muchos reconocimientos que obtuvo en vida: padecía prosopagnosia —incapacidad de reconocer los rostros—; describía su condición de timidez como una enfermedad; era homosexual y mantuvo una especie de celibato voluntario hasta los setenta y siete años; se describía como «un viejo judío ateo». La causa de su muerte a los ochenta y dos años fue cáncer. Le debemos muchas indagaciones interesantes sobre el cerebro, entre ellas las relacionadas con la música, que merecen una lectura atenta.

INTIMIDAD Y GEOGRAFÍA

CARMEN LEÑERO

Este escrito fue presentado en el Encuentro Viajes y Viajeras entre México y España, en la Universidad de Granada el 19 de septiembre de 2024.

Ciudad de México, 1959. Su libro más reciente es *El zigzag de la gacela* (Bonilla, 2023).

Yendo de mujer en mujer, Agustín Lara no fue un vulgar mujeriego, sino un «viajero». Cada mujer era un puerto que colonizaba con ávida sensualidad. Y cada sitio que visitaba tenía rasgos de mujer. Sus canciones eran su salvoconducto. Así recorría el mundo, sus continentes madres, sus islas hundidas, sus siete vidas de gato aleve, perseguido por el espectro de alguna amante pasada. ¿Qué otra cosa iba a hacer? Su misión en la vida era adorar a las mujeres, decía; su *sino*, traicionarlas, y su tragedia, que lo abandonaran un día. Deambulaba entonces como un herido de amor sin cura, un enamorado perpetuo de las diosas que iba a sacrificar. Fugitivo que no encuentra hogar, la íntima geografía que trazó hizo de su corazón un «peregrino solitario», dice en algún verso.

*
Adonde vaya, Angelina, su primera esposa, lleva dos maletas, una con sus avíos, y otra con la parafernalia de su historia de amor de diez años: cartas, recortes de periódico, servilletas con trozos de canciones, tarjetas postales, notas de tintorería, sobres con flores secas, boletos de cine, telegramas, una cajita donde guarda una de las dentaduras

de Agustín, sus amuletos, hojas membretadas de los hoteles en que estuvieron. Esa maleta es el refugio ambulante de una «muerta en vida», como se llama a sí misma. Ahora viaja sola, pero su alma persigue a Lara por el orbe, en su itinerario amoroso y profesional, con una obsesión de detective. Ella también, al parecer, encontró «su misión en la vida».

*
Cuando un estereotipo viene a habitar un poema, una canción, un cuento deja de ser una figura abstracta para adquirir presencia, cierto color de ojos, un rostro, una piel, una biografía; se convierte en una criatura tangible, que provoca emociones. Ya es de carne y hueso, y a menudo, ambigua. Si bien existe sólo un gran amor,¹ Lara canta a todas las amantes que tuvo e imaginó por igual a la rubia y a la morena, a la divina y a la malvada, a la perversa y a la triste.² Mejor dicho, les canta «a la vez».³ Pese a lo encendido del ritmo, lo sensual de la melodía, lo zalamero de la imagen, los temas de Lara flotan en la ambigüedad, y las mujeres terminan siendo una «sola sombra larga»: Silueta a quien desconoce y teme. Medusa de mil cabezas a la que da *vida sonora*.

*
Brigitte, la prostituta de Pigalle le enseñó a provocar que en sus contactos carnales sus amantes también «viajarán». Supo enamorarlas con la voz y con las manos, con palabras y dedos. Ellas entraban en éxtasis, y quedaban desde entonces prisioneras, almas en pena. Algunas se tornaban peligrosas, como la legendaria Rosa, que en casa de «La Paca», con una botella rota, le hirió para siempre el rostro.⁴

*
Se libra de las mujeres (se cura de una con la siguiente)⁵ pero no se libra de la cicatriz, que mitiga su fealdad con un motivo de ternura y una seña viril de malhechor, de pirata. Esa cicatriz imita a su espíritu rajado. Es la rúbrica infalible de sus tangos y boleros. «Mi rival es mi propio corazón por traicionero, se conduce, yo no sé cómo puedo aborrecerte si tanto te quiero».

*
Ciudades elogiadas y acariciadas como si fueran mujer, o en relación con lo femenino, hay muchas en el cancionero de Lara: Granada (rebelde y gitana), Sevilla (sultana), Toledo (con ojos de acero), Navarra (cálida y bravía), Madrid (novia de un torero), Nueva York (muchacha rubia sin

corazón), La Habana (princesa del Caribe), Tánger (novia desposada), Veracruz, Acapulco, Janitzio, y su natal Tlacotalpan (nido de besos). De las mujeres, el abrazo; de las ciudades, la fama. Excepto el cielo, el mar, con sus estrellas y flores,⁶ la naturaleza juega poco en sus versos. Su cantar es más bien ciudadano, galante. ¿Cómo llegó a los oídos de las campesinas?

*
Con todo, tiene una sencilla y dulce canción a Xochimilco que dice: «Marchantita... veasté nomás».⁷

*
En el interior del One-Two-Two, «el burdel más famoso de la tierra», ubicado en la Rue de Provence 122, al que lo llevó Renato Leduc, Lara pudo hacer

1 Aunque la canción comienza: «Cada noche un amor / un distinto amanecer / diferente visión».

2 En «Vencida»: «Mística eternidad de maravilla / sombra de perversión en tus ojeras...»

3 En «Perversa»: «a ti consagro toda mi existencia / la flor de la maldad y la inocencia».

4 En un ataque de celos, le arrancó media encía superior con los dientes y la mejilla izquierda.

5 En «Rosa» dice: «Eres en mi vida / remedio de la herida / que otro amor dejó».

6 Mencionados más bien como adornos o símbolos.

7 «Marchantita... / veasté nomás la mañana qué bonita, / cómo cantan los clarines y cómo hay en los jardines / florecitas, pa' la reina; / la reina de la creación y la belleza... / Xochimilco, Iztapalapa / qué bonitas muchachitas mexicanas».

el llamado «viaje alrededor del mundo» por un puñado de francos. Se trataba de ensayar posiciones del Kamasutra en las veinte habitaciones temáticas y salones ambientados como distintos países o situaciones: el camarote de un trasatlántico, el cuarto egipcio de Cleopatra, un vagón del *Orient Express*, un cuarto de tortura medieval, con sus látigos y cadenas, o un tipi de los indios de Norteamérica. Así, el «Flaco de oro» veracruzano pudo hacer «en pequeño» otra erótica gira mundial.

*
¿Quiénes fueron los amores de Agustín Lara? ¿Sus musas, los personajes de sus canciones, sus intérpretes, sus platónicas y arrobadas oyentes o sus víctimas en la vida real? Hablo de «Bibí», Angelina Bruschetta, administradora diligente. De Carmen Zozaya, «La Chata», que le cocinaba unos moles fabulosos. De Raquel Díaz de León, prostituta a quien le puso una «casa chica».⁸ De María Félix, arrogante y ambiciosa como él. De la luminosa Clarita. De la perspicaz «Yiyi», Yolanda Santa Cruz, con quien viajó por Sudamérica y Europa. De la «viva» Vianey Lárraga, que reclamó luego su herencia. Y finalmente, de Rocío Durán, hija adoptiva con la que se casó, y a quien

maltrató, traicionó y difamó públicamente, antes de hacerla su enfermera.

*
A todo hombre puede querer-sele de por vida, digo yo, pero a la debida distancia.

*
Además de joyas, rosas y cantos, Lara solía regalar a sus amantes una muñeca para sustituir a la que tuvieron de niñas, o bien, o al hijo que les faltaba. A los hijos verdaderos que algunas sí tenían, Agustín los adoptaba, añorando siempre tener uno propio, como el que Raquel le abortó por despecho.

Con todo y sus tres hijas, mi madre quiso, a sus setenta años, comprarse la muñeca que nunca tuvo; y la sentó, radiante y muda, en un rincón de su estudio. La niña Maricarmen tuvo por fin una nena dócil a quien cuidar. Su madre, mi abuela, no la quiso tanto como para hacerle un regalo así.

La cuestión era, supongo, ser «madre de sí misma», verte en un objeto de ternura que no proteste y conmueva incluso al hombre nuestro. Claro que de niño, este hombre solía extirpar la cabeza a las muñecas de sus hermanas para averiguar qué había adentro. Siempre se encontraba, por supuesto, con el vacío.

*
Lara se casó muy jovencito por las dos leyes, con una chica misteriosa a quien nunca mencionó.⁹ Luego, a lo largo de la vida, repitió la farsa matrimonial varias veces, con fingidos sacerdote y juez, y una gran fiesta. Mismo montaje, diferente protagonista.¹⁰ Cuatro bodas, tres amenazas con arma de fuego, casi quinientas canciones, una misma fórmula al componer, cientos de metáforas felices, o alcanforadas—recicladas de la lírica modernista, o de un López Velarde en conflicto, o un Baudelaire descarriado.¹¹ Decenas de mujeres conquistadas con su atrevimiento mimoso y su perenne languidez.

*
Abatida, solitaria, en aquel café exterior de Campos Elíseos para matar las infinitas horas en que Agustín atendía sus asuntos, Carmen Zozaya ve pasar a la «Venus Negra», llevando de la correa a una pantera. Era una alucinación y era también Josephine Baker,

8 Jovencita violada a quien conoció en el burdel La Bandida y le puso una casa chica para salvarla de su padrote.

9 La olvidada, Esther Rivas, a quien conoció en Coyoacán.

10 En «Tanto he sufrido»: «cuántas boquitas / habré besado / fingiendo amores / que no ha sentido mi corazón».

11 Lara compuso «El cisne», inspirado en *Le Cigne del poeta maldito*: «Beso de luz / Rubor nupcial / Nítido albor / Pálida flor del mal».

bailarina y cantante mulata, muy querida en Francia, no sólo por su voz sino por haber participado en la Resistencia. Desde que se conocieron, Josephine se convirtió en la «amiga del alma» de Agustín Lara, y cuando él estaba muriendo, lo visitó a diario en el Hospital Inglés de la Ciudad de México. Josephine interpretó algunas canciones de Lara: «Pecadora», «María Bonita»¹² y «Madrid», pero adaptando, o mejor dicho, tergiversando la letra, de modo que María Bonita ya no era «La Doña», y el inolvidable «Madrid, Madrid, Madrid» se convirtió en «Paris, Paris, Paris». No sólo rebautizó las canciones, se las robó en música y sentido a María Feliz, a España y al propio Agustín, a quien también «le robó» el corazón, fraternalmente. Ese corazón sentimental y acongojado de Lara. Ella, en cambio, no era un ser sentimental sino espiritual, una artista alegre y exquisita.

*

Las mujeres mexicanas de Agustín fueron también sus muñecas:¹³ preciosas y calladitas, a veces diabólicas, y con frecuencia, desoladas.¹⁴ De hecho, las imaginaba —y las llamaba—, de muchas maneras: santuario, talismán,¹⁵

consuelo, refugio, puerto inalcanzable, ciudad que se añora, deidad redentora,¹⁶ herida mortal, tentación, extravío. ¿Eran estas características «nacionales», de género, lugar o costumbres? No creo. Más bien creo que el arte impone sus modelos sobre lo real: Poco a poco nos convertimos en la china poblana, en la heroína de la telenovela, en la maja desnuda o en la diosa fatal de un bohemio.

*

No siempre es sano tener un alma: se te crispan los nervios, los huesos sangran.

*

Sus esposas viajaron con Lara por el mundo. Con él o sin él, viajaron también sus canciones de un continente a otro, vía subcutánea, siendo más ligeras y tenaces que cualquier noticia. No había momento del día en que no se estuviera tocando un tema de Agustín Lara en algún lugar del planeta. Volaron en todas direcciones sus boleros y danzones como por encanto (acaso poseían «el ángel» del que habló Lorca, pese a su posible precariedad poética o simplicidad técnica).¹⁷ Y es verdad: aunque nunca hayas oído sus canciones, resulta que *te las sabes*.

*

De origen, la canción es así, contagiosa y fiel, pegajosa y portátil.

*

Mi madre, Maricarmen, hizo el viaje México-España en sentido inverso, en épocas de Lara, pero nunca tararé ninguno de versos. Era una antropóloga feminista a la que no le ibas a venir con «ternuritas» ante la toma del poder masculino. Se declaraba «mexicana nacida en España», y combinaba los dos «estilos» culturales para abrirse paso como exiliada: el modo directo y rudo de su madre, y el modo gentil pero ladino de su hija, ejerciendo un sincretismo eficaz. Su primer libro se tituló: *¿Hacia dónde va la mujer mexicana?* Y henos aquí, no sé exactamente dónde.

*

¹² *Que pasó a ser «Revoir Paris».*

¹³ *A sus canciones, en cambio, les llamaba «sus hijas».*

¹⁴ *En «Sola»: «Sola vivirás mientras vivas, / llenando con recuerdos el vacío. / Con mucha soledad y mucho frío».*

¹⁵ *«Talismán que yo adoro, / mi muñequita de oro, ¿en dónde estás [...] / Tú fuiste talismán de mi leyenda».*

¹⁶ *En «Santa mía»: «yo he adivinado tu rara hermosa / y tú has iluminado toda mi negrura. / Sé mi guía. / Aparta de mi senda todas las espinas».*

¹⁷ *En general, las composiciones de Lara tienen dos partes complementarias, y la segunda se repite después de un breve pasaje instrumental. Siempre se trata del mismo esquema con alguna imagen clave, quizá memorable, sabrosa.*

Prehistórica y hostil tengo un alma de iguana fogosa a sangre fría.

*

Se presume que Lara tuvo tanto éxito porque sí revelaba el sentir de las mujeres. Daniel Castaneda, autor del libro *Balace de Agustín Lara* (1980), dice que la obra del compositor es una «sistemática exposición de las actitudes de las mujeres ante el problema del amor». ¿De las mujeres o de él mismo? Las damas en las canciones de Lara son sus propios demonios desdoblados, de cuya apariencia toman prestados rasgos las mujeres reales a quienes se dirige. Ellas se identifican con la alegórica diosa o la protagonista de los boleros, y se portan como si en verdad fueran lo que la letra dicta: evanescentes o carnales, virtuosas o poseídas. Criaturas idolatradas que pasan a ser sombra del cantor, un simple fantasma. Preferible eso al silencio, supongo. Esa pasta de silencio que nos confina y ahoga. «A Agustín le gustaba el silencio en las mujeres», escribe Angelina.

*

Para sostenerse, el joven Agustín era pianista en burdeles y bares, las prostitutas lo querían y lo protegían, él era su confidente. Las escucha,

siente con ellas, las palpa y les responde con sus versos. En efecto, les habla a «ellas», y «de ellas», de todas ellas, pero lo hace *al oído*. No por nada, su famoso programa radiofónico en la XEW se llamó *La hora íntima*. Aunque su público es numeroso, su música propicia una dulzona complicidad con cada mujer individual que lo escucha, y que se siente transfigurada ante tal reflejo de «sí misma», esa imagen en la que quisiera encajar. Esta cercanía con las damas es el sello de su obra, que pinta un universo ficticio y vaporoso de la feminidad, más que la realidad sociológica o anímica de las mujeres mexicanas de la primera mitad del siglo XX.

*

Ámame de lejos con cautela, cultiva mi caricia

*

La intimidad es lo único que en el fondo anhelamos, más allá de la geografía y los años. Si una canción procura esa sensación de intimidad, aunque rechacemos el modo en que nos dibuja, la hacemos nuestra. Pues como dijo no sé quién: La intimidad, por ser tan frágil, precisa de distancia. De ahí el viaje, las cartas, la fuga.

LOS PEQUEÑOS DISCURSOS DE LA INMENSA HILDA HILST

XITLALITL RODRÍGUEZ MENDOZA

Haciendo mi pequeña pero empeñosa búsqueda de datos en Google sobre Hilda Hilst (São Paulo, Brasil, 1930 – São Paulo, 2004), para mí una autora hasta hace unos meses desconocida, lo primero que me aparece es una foto de ella, ya entrada en años, sacando la lengua. Esa imagen contrasta con la belleza enigmática que fue elegida en el flyer para la presentación del libro *Pequeños discursos. Y uno grande*, de Hilda Hilst en traducción y prólogo de Paula Abramo, el 25 de julio pasado en el Instituto Guimarães Rosa México del Centro Cultural de la Embajada de Brasil, donde tuve la fortuna de participar, al lado de Paula y de la poeta y también traductora Tedi López Mills, quien actualmente dirige la bellísima Colección Relato Licenciado Vidriera de la UNAM, sello bajo el cual se publicó este libro.

Y esa primera imagen es la que, creo, puede configurar el

Guadalajara, Jalisco, 1982. Su libro más reciente es *Poesía morosa. Prositas de amor contra el SAT* (Ícaro, 2022).

rostro de varias de las voces que aparecen en este libro compuesto por diez relatos que parecen tener, de entrada, dos cosas en común —aunque acaso, ambas sean la misma—: socavar ciertas figuras jerárquicas del poder (Dios, el rey, el general, y las palabras de estos) y socavar el lenguaje y así construir uno propio y propicio al triunfo de los sentidos ante la vida.

En un prólogo tan generoso para la autora como para sus nuevos lectores en México, Paula Abramo nos presenta a Hilda Hilst como una prolija autora que luego se convirtió en escritora de culto entre unos cuantos, y hace un recorrido sobre momentos clave de su biografía y también de algunas de las traducciones de su obra al castellano. Entre las características que menciona la traductora, conviene destacar el misticismo, la gran obsesión que tuvo Hilst con su padre, esquizofrénico; formas emparentadísimas con la poesía en prosa, la recomposición del uso de signos de puntuación, mayúsculas y formación de párrafos—o estrofas, en casos puntuales—, y el hecho de que «los personajes se mueven mental y discursivamente fuera de las normas de la lógica, la sintaxis, la ortografía y la moral,

y por ello podrían considerarse marginales», según menciona Paula Abramo.

Estamos frente a una obra trabajosa como trabajosa es la de Roberto Piva, Donald Barthelme, Felipe Polleri, Anne Carson, Leopoldo María Panero, Gerardo Deniz, Lezama Lima... E igual de fascinante que cada una de estas.

En su *Diccionario de análisis del discurso*, Patrick Charaudeau y Dominique Mainueneau aclaran la diferencia entre lengua y discurso, la cual consiste en lo siguiente: como la lengua es un sistema de valores se opone a discurso en tanto que este surge del uso de la lengua en un contexto particular, que filtra esos valores y puede suscitar otros nuevos. Así, los personajes de este libro buscan zafarse de las cadenas de significados que les han sido impuestos y con sus propias herramientas, es decir, sus palabras pasadas por el cuerpo, se han abierto paso en la historia bajo la pisada totalitarista de ciertas estéticas o ciertos lenguajes prescritos por la sociedad y, en particular una sociedad enclavada en la dictadura militar de Brasil, aunque esta traducción nos ofrece una obra radicalmente vigente en la dictadura de mercado en la que vivimos ahora.

Por estas páginas veremos transitar a varios personajes que transcurren discursivamente a través de la rabia ante el despojo, la enfermedad y, por lo tanto, de la marginación.

Cabe mencionar que el humor es otro de los instrumentos que articulan estos discursos. Después de todo, ya Kafka nos explicó que una risa es lo primero que desafía a la autoridad, así se trate de la vida como su epítome. Como ejemplo, cito el caso de «Gestalt», donde Isaiah, el matemático y «siempre enfermo», termina desposándose con una cerdita a la que además bautizó con el nombre de madre Hilde, a manera de homenaje.

Con personajes que parecieran tener nombres bíblicos y a veces tiradas de enunciados que recuerdan la respiración de letanías es como se van articulando los pistones y la mecánica de estos relatos. Por citar un ejemplo, me gustaría hablar del cuento que abre el libro, titulado «El proyecto».

Se trata de un texto que resulta muy pertinente en nuestros días de precarización donde nos es imposible poseer, ya no digamos una casa sino, por lo menos, la idea de

esta, o incluso de la inmediatez misma de la palabra «proyecto», en cuya naturaleza se encuentra también su carácter irrealizable. Así, el relato inicia con: «Hamat, yo Hiram», que suena muy similar al inicio del Ave María en hebreo, «Shalom, Iach, Miriam», y da la pauta de la sonoridad y cierto tono devocional que luego chocará con el flujo de conciencia de Hiram, quien le habla a su mujer y a su hijo. En ese relato podemos leer:

me gustaría hablarte del secreto de las palabras, un llegar-a-conocer sin el lustre de ahora, que yo dijera, Hamat, Política Poder, y tú dijeras así: eso significa vida, y lo mejor de ti mismo en el otro, ¿no es eso, Hiram, la Política Poder? Y yo dijera sí, es verdad. Quisiera tanto sonreír para alegrar tu momento, y mostrar mis dientes, morderte el pecho, mezcla de Hiram-Sade, hacerte sangrar de gozo, de disgusto.

En este fragmento nos son presentados algunos motivos constantes en varios de los relatos: el poder, como ya mencionamos, pero también el cuerpo, el dolor y el placer

que descansan en la comba acolchada de los sustantivos compuestos. En estas secuencias de pausas contadas, los significados se van polinizando hasta cubrirse entre sí por completo y forman un manifiesto de los sentidos o, más bien, una poética. El relato continúa:

Yo no soy tuyo, Hamat, porque antes de ti se hizo el soplo de Alguien sobre mi cuerpo, y muchas veces he pensado que nací ya maduro y triste y perfecto para morir porque las cosas en mí saben de su destino adulto, las cosas en mí no son cosas-niñas, brotan de mi mano, listas para cosecharse.

Estamos frente a una mística vuelta contra la tradición judeocristiana, una mística elevada desde el habla de la carne, de la repetición desbordante, del fallo. Por su parte, el relato titulado «Amable pero indomable» es una clara defensa de la lógica poética cuyo universo solamente puede pensarse desde una desvinculación de los códigos del poder, la corrección y la norma:

Tu palabra, la de ustedes muchas palabras puede

romper muchos bastones de ágata, entierra pues brillos antiguos, mata también al opresor que te había, aplástalo si trata de brotar de ese fruto de carne, nace de nuevo, entrégate al otro.

Este llamado a la libertad contrasta con la descripción de la figura de poder, en este caso el rey:

Pero en torno a los reyes hay siempre un cuerpo enmedallado, metales y botas, rejas y rigidez, puñales, púas y orejas llanas que deforman el fondo de las palabras.

A pesar de que todos estos pequeños discursos son emitidos por pequeños enunciadores —personas cuyo poder ostentan en sus pequeños rincones: en cuclillas ante la enfermedad, al borde de sus desesperanzas y lejos de los cargos de poder político, religioso o militar, por ejemplo—, me parece embrutecedora—mente tierno el hecho de que el «discurso grande» pertenezca al personaje más pequeño del libro, de menor rango, más pobre, con menos herramientas y, sin embargo, el más libre de todos. «El gran-pequeño Jozu»

es un relato donde, además, se comete uno de los atentados que más duele al neoliberalismo o a quienes tienen el poder sobre los demás: el hecho de ver felices a los obreros.

Este relato narra la historia de Jozu, un encantador de ratas, y un personaje encantador en sí mismo que vive con su rata al fondo de un pozo y además vive del trabajo de la rata, a la que ha amaestrado para ofrecer su espectáculo en las calles de una ciudad a todas luces asediada por el ejército. Jozu será perseguido por la figura de su padre ausente, un general, pero acompañado por sus compañeros Guzuel y Jesuelda.

Creo que es esta historia donde terminan de convocarse de una forma luminosa, si se me permite el oxímoron, todas las oscuridades evocadas por la autora en los relatos previos. La ternura en su máxima expresión se vuelve perceptible, la compasión hacia el otro, ya sea humano o animal no humano, y sobre todo, al discurso, es decir: a la manifestación de la lengua, es decir, de la mente, es decir, del espíritu, en un individuo ubicado en un contexto socio-histórico determinado.

Me parece que esta maravillosa traducción de

Paula Abramo es semejante a la delicada técnica japonesa del kintsugi, la cual consiste en recomponer con barniz de resina y polvo de oro una pieza de cerámica rota. Para lograr esta empresa, no se deben tocar los bordes de rotura, no hay que ensuciarlos y se debe evitar que les caiga polvo a toda costa, a riesgo de que no vuelvan a pegar. Así, la traductora logra reacomodar las sonoridades —con todas sus esquirlas— de esta obra escrita originalmente en portugués y nos los presenta en los acordes propios de nuestra lengua, revitalizando así la fundamental obra de Hilda Hilst en nuestra lengua.

Otro aspecto que no quiero dejar de celebrar es el hecho de que además del prólogo, Paula Abramo acompaña al lector con breves notas al pie que pueden esclarecer algunas confusiones de polisemia, o en algunos casos, apuntes sobre el origen de ciertos paratextos, como en el caso del relato «Amable pero indomable», donde Hilst recoge unos versos de la poeta brasileña Lupe Contrim Garaude, un dato que muy probablemente habría quedado por completo a la sombra para muchos.

Sin duda, este título res-ponde a la gran expectativa que

ha creado entre sus lectores la colección de Relato del Licenciado Vidriera, bajo la dirección de Tedi López Mills, que con las recientes traducciones como la de Elisa Díaz Castelo, *Dos estampas de Nueva York* de Edith Wharton, o *Enoch Soames: un recuerdo de la década de 1890* de Max Beerbohm (véase Mesa de novedades), en traducción de Juan Carlos Calvillo irrigan de nuevas lecturas y nos traen de nuevo a autores injustamente olvidados. O bien, los ponen en circulación para los jóvenes lectores, con la práctica de la traducción literaria y la lectura crítica e íntima que esta conlleva como uno de sus pilares.

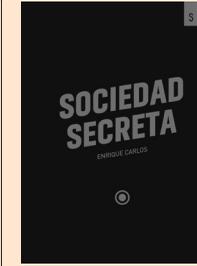
Pequeños discursos. Y uno grande, de Hilda Hilst. Paula Abramo (trad. y prol.). UNAM, 2024.



TRES PREGUNTAS Y UNA NOVELA

Se sabe que Yeonhye se vuelve vegetariana por sus sueños, esas imágenes sangrientas en las que se ve envuelta durante la noche. Sin embargo, ese dato se transfigura, deja de ser una certeza mientras se avanza en esta historia en la que, desde el futuro, llega una luz que esclarece los hechos. La novela contiene tres capítulos, y cada uno aporta una visión distinta de la vida de la vegetariana. Esta obra narrativa es poética, no sólo por el ritmo y las imágenes, sino por la voluntad de creación de un universo humano antes inexistente. Sobre esta, su tercera novela, Han Kahn, Premio Nobel de Literatura 2024, se preguntaba mientras la escribía: «¿Puede una persona ser completamente inocente alguna vez? ¿Hasta qué profundidad podemos rechazar la violencia? ¿Qué le sucede a alguien que se niega a pertenecer a la especie llamada humana?».

La vegetariana, de Han Kahn. Trad. Sumne Yoon. Random House, 2024.



POESÍA NOIR

Una noche, ella descubrió una mancha roja en el pantalón de él. Luego amaneció una pistola sobre la mesa del comedor. Esa mañana bebieron su café con el arma entre ellos.

Con ese punto de partida, Enrique Carlos construye un misterioso libro de poesía noir donde hay voz en off, piano bar, niebla, cigarrillos, tensos movimientos de cámara y una investigación, pero no se sabe cuál fue el crimen ni quién lo cometió, no hay móvil ni cuerpo del delito. Resolver el caso o no dependerá de los lectores.

Para ello deberán vigilar de cerca a los miembros de esta peligrosa sociedad secreta que cada día destapan una botella y se meten a nadar dentro. Lo más difícil será resistir la tentación de unírseles.

Sociedad secreta, de Enrique Carlos. Sombrario Ediciones, 2024.



LA RETRADUCCIÓN DE UNA RAREZA

Enoch Soames: un recuerdo de la década de 1890 es un relato del increíblemente poco célebre escritor londinense Max Beerbohm acerca de un poeta decadentista fracasado satánico católico. Valga esta retahíla de calificativos para apenas dibujar al protagonista de este fascinante relato. Compra-venta de almas con el Diabolo, viajes en el tiempo y una sátira feroz hacia la farándula del arte son apenas algunos de los elementos de este libro. La traducción del inglés es de Juan Carlos Calvillo, quien además realiza una introducción que nos ayuda a ubicar al autor desde la *Antología de literatura fantástica*, entre otras versiones a nuestra lengua. Pareciera que el epílogo de esta extraordinaria retraducción fuera un relato más que se integra a esta «pequeña obra maestra» (según se refiere a *Enoch...* Virginia Woolf).

Enoch Soames: un recuerdo de la década de 1890, de Max Beerbohm. Trad. Juan Carlos Calvillo. UNAM, 2024.



ROMPER PARA RECONSTRUIR

Hablamos mucho del amor, de estar enamoradas, pero hablar del desamor ¿no es otra forma de hablar del amor? En *La ruptura no será televisada*, Mana Muscarsel Isla traza una red de cariño y dolor desde la que se sostiene el presente, experiencias que cuestionan el sentido del amor y el sentido de romper para construir. La importancia de hablar del amor, no sólo de pareja, sino también de cualquier vínculo afectivo que involucra los sentimientos de varias personas. Una mirada sensible del presente, la soledad y la exigencia social, que cuestiona incluso, la deconstrucción del amor lésbico.

La ruptura no será televisada, de Mana Muscarsel Isla. Palíndroma Editorial, 2020.



LA GRANDEZA DE LO SIMPLE

Lo simple es la entrega más reciente de la narradora chicanilla Elma Correa y se trata de una colección de seis cuentos que, al igual que su libro anterior *Mentiras que no te conté* (Universidad de Guadalajara, 2021), recrea pequeños universos donde mujeres adultas, adolescentes y niñas despliegan todo el alcance de su imaginación, su sabiduría, su ternura y, en numerosas ocasiones, su mala onda con un único, prístino objetivo: sobrevivir, ora a sus mismos impulsos, ora a imposiciones sociales y a una realidad fronteriza marcada por la violencia y la desigualdad social. Con una prosa precisa y trepidante que se sirve de referentes culturales de la música, la televisión, Tiktok y la política internacional, *Lo simple* le valió a Elma Correa el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí Amparo Dávila 2022.

Lo simple, de Elma Correa. Secretaría de Cultura / INBAL, 2023.



MUERTE EN EL TINTERO

Para Heidegger la muerte es el punto a partir del cual toda vida cobra su justa resonancia. *Muerte en su tinta* es una antología cuyo eje se basa en esa premisa. Libro de relatos a partir de la muerte, algunos humorísticos («Luego, cuando le dijeron que el cuerpo estaba abajo, hizo la pregunta lógica: "¿Y la cabeza?"»), otros con incursiones en el ensayo. Hay cuentos que hablan de cómo se vive la muerte en algunos pueblos mexicanos, retratan la idiosincrasia o lo abordan desde la antropología. «El Camellito» se instala en la memoria de la infancia en una especie de crónica de costumbres de la clase media (Liliana Castellero). Y hay también textos de ciencia ficción.

Producto del taller de Gilda Salinas, es un libro arriesgado con veintitrés voces muy diversas. Un abanico de estampas cuyo límite es la muerte.

Muerte en su tinta, de varios autores. Trópico de Escorpio, 2024.

USOS Y ABUSOS DE LA MÚSICA EN EL CINE

HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Prácticamente desde su parto, el cine se ha nutrido de las artes que lo precedieron y que habían madurado a lo largo de varios siglos: la imagen en el recién nacido—oficialmente en diciembre de 1895—es deudora de la arquitectura, la pintura, la escultura (para la construcción de escenografías) y la danza (recordemos el célebre *Baile de la serpentina de Annabelle de Edison*); en la literatura encontró un manantial inagotable de historias que sigue siendo abundante (el año anterior, para mencionar sólo un puñado de ejemplos, llegaron a las pantallas grande y chica «adaptaciones» de *El conde de Montecristo*, *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*). La relación con la música se remonta, asimismo, al origen. A pesar de ser incapaz de incorporar el sonido, ya echaba mano de forma habitual de la música: con ejecutantes en la sala de proyección que en algunas ocasiones tocaban partituras compuestas o adaptadas ex profeso para la película o piezas

Guadalajara, Jalisco, 1965. Es crítico de cine y profesor en el ITESO, colaborador de la revista *Magis*.

clásicas (es decir, ya contaban con lo que más adelante se llamaría un score); es el caso, entre otras, de *Nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, 1915) de D. W. Griffith, en cuyo estreno se ejecutaron composiciones de Joseph Carl Breil y del propio Griffith.

Las virtudes de la música en el cine saltan rápidamente a la vista, o, más bien, al oído. Así se trate de un realizador primerizo o de un autor consumado. En *A propósito de nada*, su autobiografía, Woody Allen habla del descubrimiento que hizo cuando editaba *Robó, huyó y lo pescaron* (*Take the Money and Run*, 1969), el primer largometraje que dirigió en solitario. Después de hacer una proyección sin música, comenta, «la película resultaba fría y muda». Posteriormente, y a iniciativa de un montador, incorporó algunas canciones de jazz y la cinta se «metamorfosó, porque el cambio fue mágico». La música aporta gracia y emoción ahí donde la acción y el montaje no alcanzan a sacudir la indiferencia. Es, diría, algo elemental, pues la música porta en sí una carga emocional tal que alcanza para «levantar» pasajes filmados sin mayor pasión. (La música y la luz, dicho sea de paso, están entre los factores que impresionan

en primer lugar los afectos del espectador.) No en vano los directores debutantes incluyen en sus películas cantidades impresionantes de música: esta provoca las sensaciones que su trabajo de cámara, su dirección de actores o su falta de ritmo no consiguen. No es raro, así, que sus películas—e incluso algunas producciones de los grandes estudios—sean una especie de colección de videoclips.

Por supuesto que la música juega otros roles en las cintas de autores cinematográficos de diversa talla. (Y por supuesto que la historia del cine sería impensable sin Nino Rota, Ennio Morricone, John Williams, Danny Elfman, Hans Zimmer y Alexandre Desplat, entre muchos otros grandes compositores.) Las películas de Stanley Kubrick, por citar un ejemplo cimero harto ilustrativo, no sabrían prescindir de ella. En *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) la música «del gran Ludwig van» es más que un acompañamiento, es un factor fundamental que lo mismo define al personaje principal que detona la acción y se convierte en un elemento para la venganza. *2001. Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) vibra al compás de las músicas de los Strauss: *Así habló Zaratustra*, de Richard, y *El Danubio azul*, de Johann. Es

ya un lugar común afirmar que la cinta por momentos es una sinfonía audiovisual. Otro caso emblemático es *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993) de Krzysztof Kieslowski. En la historia que cuenta esta es muy relevante la composición de una sinfonía, y la cinta da cuenta del *work in progress*. Así, somos testigos de cómo se va conformando la melodía, y la música se fusiona con la imagen porque vemos la partitura en papel de lo que oímos o escuchamos lo que se va escribiendo.

Basta un vistazo ligero a la historia para afirmar que el cine ha sacado la mejor parte en su relación con la música, que se ha alimentado a manos llenas de ella. Podría decirse, incluso, que la ha fagocitado. La música ha sido un reservorio de emociones que, reitero, a menudo los realizadores son incapaces de provocar por medio de la técnica, de las imágenes y del resto de la banda sonora, o de las historias que cuentan. Más que una herramienta, para los cineastas se ha convertido en una facilidad medianamente oportunista que hace quedar bien a su producto. Representa, más o menos, lo que la inteligencia artificial para numerosos estudiantes: sus tareas se ven bien, aunque el autor y el mérito están en otra parte. Su uso,

pues, es hasta cierto punto mañoso. Como comenta el personaje principal de *Madrid, 1987* (2011) de David Trueba, la música en el cine es una especie de semáforo emocional: el susodicho anota que «en las películas la ponen como señal de tráfico para los espectadores: ahora te tienes que emocionar, ahora te tienes que asustar». También hace una aseveración que puede parecer un sacrilegio: «la música estorba siempre».

No estoy seguro de que en la sala oscura o fuera de ella llegue a convertirse en un estorbo (cabría mencionar en este punto la conocidísima aseveración de Friedrich Nietzsche: «la vida sin música es un error»), pero después de ver tanto cine me parece sospechoso su uso: apenas escucho alguna melodía en pantalla, observo con atención los demás elementos, para elucidar qué está «flojo» en la imagen. Coincido plenamente con lo que comenta Michael Haneke: «Usualmente la música es utilizada para esconder problemas de la película». Y no es que él renuncie a ella en sus cintas. Bastaría mencionar *La pianista* (*La pianiste*, 2001), cuyo título hace impensable la ausencia de la música. Hay música, pero esta no proviene del infinito y más allá (como el score, que irrumpe en momentos precisos

de la trama), sino que forma parte del universo de la historia; uno sabe de dónde proviene, e incluso quién la toca: es lo que los académicos del cine denominan *música diegética*. En *Amor* (*Amour*, 2012), una de sus obras maestras, la pareja de ancianos protagonistas, asiste al concierto que ofrece una orquesta. Pero la cámara da la espalda al escenario y vemos a los ancianos en la sala mientras la música suena en off. Haneke construye atmósferas prodigiosas con los recursos que le ofrece la cámara y la totalidad de la banda sonora. Así imprime, además, una huella de realismo, de veracidad, que da densidad a las historias que cuenta y los temas que aborda. Y, justo es subrayar, en *Amor* hay algunas dosis de ambigüedad: se hacen presentes ciertos elementos cuyo origen cabría rastrear en el cine fantástico.

Este afán de veracidad (Haneke afirma que «el cine es 24 mentiras por segundo al servicio de la verdad, o al servicio del intento de encontrar la verdad») fue compartido por los jóvenes rebeldes que dieron origen al Dogma 95: Lars von Trier, Thomas Vinterberg y Soren Kragh-Jacobsen. Buscaban ir contra la reinante artificiosidad que habitaba al cine en su centenario.

Y lanzaron un manifiesto, dieron forma a un «voto de castidad» que debían seguir los cineastas que pretendieran realizar una película Dogma. El segundo punto del voto apunta: «El sonido no puede mezclarse separadamente de las imágenes o viceversa (no debe usarse música, a menos que se grabe en el mismo lugar donde la escena se está rodando)». De los prodigiosos resultados del casto voto dan buena cuenta los tres primeros rollos del movimiento: *La celebración* (*Festen*, 1998) de Vinterberg, *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998) de Von Trier y *Mifune* (*Mifunes sidste sang*, 1999) de Kragh-Jacobsen. La crudeza del estilo a menudo se traduce en rudeza para el espectador adiestrado en el cine clásico, pero eso no impide que haga surgir un amplio abanico de emociones. En todo caso, el prescindir de la música a lo largo de casi la totalidad de la cinta, no impide que se haga sensible un ritmo maravilloso... y bastante musicalidad. Paradójicamente, las entregas de los jóvenes dogmáticos y Haneke materializan la ambición (o el deber) que Kubrick pensó para el cine: «Una película es (o debería ser) como la música. Debe ser una progresión de ánimos y sentimientos».

TANIA CANDIANI

El arte de Tania Candiani lleva el tempo visual de este número de *Luvina* dedicado a la música. Sus piezas no sólo se encuentran en la sección Arte, sino que acompañan los textos del cuerpo principal de la revista. Detalles de sus piezas pueden verse en las siguientes páginas.



PÁGINA 9

Plataforma sonora, 2012
Trompetas de aluminio, altavoces, piezas sonoras. Dimensiones variables. Intervención sonora en un contexto arquitectónico basada en relojes mecánicos. Explora la percepción del tiempo mediante sonidos que evocan elasticidad temporal y memoria.



PÁGINAS 17, 24 Y 33

Talk and Response: Tres improvisaciones para «Rayuela», 2024
Trompetas de aluminio, bases de metal, piezas sonoras estéreo. Trompeta: 55 cm × 81 cm, bases: 86.5 × 22 × 16 cm
Galería Marlborough, Madrid, España
Fotos: Juan Caro Moya, Roberto Ruiz y Rosalía Chamorro
Instalación basada en trazos manuscritos de Julio Cortázar, convertidos en partitura gráfica e interpretados por dos trompetistas en un *talk and response*, diálogo improvisado.



PÁGINA 41

Máquina telar, 2012

Tarjetas perforadas, mecanismo de madera, generador de tonos ópticos, parlantes, dibujos, video de un solo canal y tiras bordadas. XI Bienal de Cuenca, Ecuador. Instalación interactiva que traduce las instrucciones de un telar tradicional en sonido. Reflexiona sobre el trabajo artesanal en la era industrial y su importancia en la actualidad.



PÁGINA 58

Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa, 2012

Múltiples dispositivos sonoros y máquinas modificadas. Dimensiones variables. Laboratorio Arte Alameda, México. Seis instalaciones que exploran tecnologías sonoras históricas, como órganos y pianolas, desestabilizando su utilidad original para explorar nuevas formas de escucha.



PÁGINA 132

Arpa eólica, 2023

Barcos abandonados, lámina galvanizada, cuerdas de 24 m. Dimensiones variables. Valle de Guadalupe, México. Instrumento sonoro en el Valle de Guadalupe, accionado por el viento, construido con barcas recicladas. Evoca la conexión entre paisaje y música, y la historia marina y vitivinícola del territorio.



PÁGINAS 136 Y 145

Pulso, 2017

Teponaztlis, tambores tarahumaras, videoinstalación de tres canales. Dimensiones variables. Performance y videoinstalación que convirtió el metro de la Ciudad de México en un espacio ritual sonoro. Con más de docientas mujeres percutiendo tambores, la obra evocó el flujo del agua y la memoria urbana, trazando un latido colectivo que resonó en la arquitectura subterránea. A través del sonido y la acción, la pieza fusionó pasado y presente, explorando la ciudad como una cuenca viva y un sistema de circulación histórica.



PÁGINA 155

Chinelo, 2021

Video HD. Dimensiones variables. Parte de la exposición itinerante *Paréntesis. Relatos desde la incertidumbre*. Reflexión audiovisual sobre las tradiciones populares interrumpidas por la pandemia, en este caso, la Danza de los Chinelos. Como rito de resistencia, un chinelo baila en soledad al ritmo ralentizado de músicos que interpretan sonos tradicionales.

¿SABÍAS QUE EN EL 2024
EL ORNITORRINCO TACHADO

HA PUBLICADO AUTORES DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES?

Nacionales

Universidad de Guadalajara
Universidad Autónoma de Baja California
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
Universidad Nacional Autónoma de México
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Internacionales

Universitat Politècnica de València, España
Universidad de la República, Uruguay
Universidad Nacional de las Artes, Argentina
Universidad Complutense de Madrid, España
Museo Nacional de Berlín, Alemania

<https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/>

LA POBRE RICA (DETALLE), VERONICA LUZNIK, 2022.



escritura arte
writing art
écriture & art

LAPALABRA
YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

NÚMERO
70

Octubre-diciembre
2024

- De Echeverría a Gelman: la literatura argentina atravesada por el exilio
- Dinçer Güçyeter, poeta turco-alemán
- Ángel J. Garrido en el romanticismo musical mexicano
- Arte y artesanía textil en el Totonacapan
- Nosotros dos en la tormenta, de Eduardo Sacheri
- Dossier/interiores: Una vida de arte y lucha - Norberto Martínez

@Palabrayhombre

/lapalabayelhombreoficial

/lapalabayelhombreoficial

Sitio web: lapalabayelhombre.uv.mx



PERFIL:

Laura Almela

DOSSIER:

En espera de una nueva política
teatral

ESTRENO DE PAPEL:

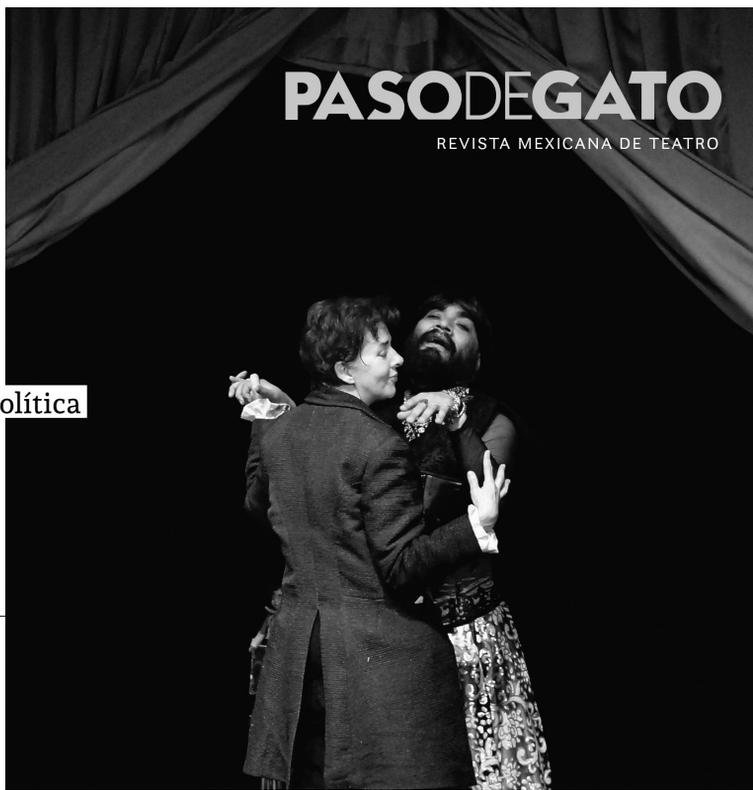
Hotel Boutique Rosablanca,
de Jimena Hinojosa

ENCUÉNTRALA EN LA LIBRERÍA PASO DE GATO

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:
libriepasodegato01@gmail.com
55 5981 6993
www.pasodegato.com

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



GREZZO
GELATERIA

Cafetería y repostería italiana

Avenida Morelos 2038B Ladrón de Guevara 44600

@grezzo.gdl en Instagram.

