

# los perros del alba

Los días llegan y por turno parten. Tomás Segovia



DOSSIER "la soledad": Visitas a la soledad. Soledad e historia. Lowry: la soledad repleta. Libros que leo en el baño y libros que leo después. El fruto ensimismado. TALLER: Geney Beltrán Félix. Alberto Chimal. Alejandro Pérez Cervantes. Brenda Ríos. Martha I. Ramírez. Luis Arturo Guichard. Norberto de la Torre. Lorena Huitrón. ENTREVISTA a Tomás Segovia. LISTA DE PREFERENCIAS de Eduardo Lizalde. PORTAFOLIOS. Javier Durán. Antonio Galindo.



Dirección Anuar Jalife Jacobo. Subdirección David Ortiz Celestino. Arte y diseño Javier Durán Magdaleno. Asesor editorial Alejandro Roque. Consejo editorial Carlos Ulises Mata Lucio. David Delgado Esquivel. Marco Antonio Vuelvas Solórzano. Luis Felipe Pérez Sánchez. Georgina Velázquez. Difusión y distribución en Aguascalientes Itzamá Enríquez Íñiguez. Fotografía de portada Javier Durán Magdaleno. Corrección y formación Anuar Jalife Jacobo. Impresión Offset Libra, Av. Francisco I. Madero 31, Barrio de San Miguel Iztacalco, 08650, México, D.F. Tiraje 1000 ejemplares. *los perros del alba*, revista cuatrimestral de literatura, número 4, agosto–noviembre de 2009, San Luis Potosí, México. Prohibida la reproducción parcial o total. Todos los derechos reservados. La redacción no responde por originales no solicitados ni sostiene correspondencia al respecto. Toda colaboración es responsabilidad de su autor. Este número de *los perros del alba* se realizó gracias al apoyo de la beca para producciones editoriales del FECA de San Luis Potosí 2009.

**FECA**

**HECHOS**  
*para servir* | SAN LUIS POTOSÍ  
GOBIERNO DEL ESTADO  
SECRETARÍA DE CULTURA



Alberto Chimal (Toluca, 1970). Narrador, dramaturgo y ensayista. Ha ganado el premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 2002. Entre sus libros recientes se encuentran *Éstos son los días* (Era, 2004) y *Los Esclavos* (Almadía, 2009). Alejandra M. Vázquez (Ciudad de México, 1980). Poeta. Licenciada en Letras Hispánicas por la UAA. Integrante del Círculo Poético Finisterra. En 2008 fue becaria por parte del Instituto Cultural de Aguascalientes. Alejandro Pérez Cervantes (Saltillo, 1973). Escritor y artista plástico. Ha colaborado en diversas revistas culturales del país. Obtuvo el Premio Nacional de Cuento Julio Torri en 2006. Antonio Galindo (Silao, 1959). Fotógrafo. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas. Actualmente coordina el taller de fotografía *La Caja* y el Encuentro Nacional de Cámara Estenopeica. Este año fue merecedor del estímulo para Creadores con Trayectoria del Instituto Estatal de la Cultura del Estado de Guanajuato y el Conaculta. Antonio Téllez Passaye† (Michoacán, 1982). Pintor. Cursó sus estudios en Artes Plásticas en la Universidad de Guanajuato. Dejó un importante testimonio del arte joven en la región. Anuar Jalife Jacobo (Tlalnepantla, 1984). Editor. Actualmente realiza sus estudios de posgrado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato, donde labora como editor. Director de *los perros del alba*. Benjamín Valdivia (Aguascalientes, 1960). Poeta, traductor, ensayista y narrador. Labora como docente en la Universidad de Guanajuato. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Entre sus libros más recientes se encuentran *Hablar en lenguas* (Azafrán y Cinabrio, 2006), *Los objetos meta-artísticos* (Azafrán y Cinabrio, 2008) y *Yo mismo (y otros ensayos sobre percepción y literatura)* (Universidad de Guanajuato, 2008). Brenda Ríos (Acapulco, 1975). Poeta y ensayista. Fue becaria de la primera generación de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de ensayo. Es autora del libro *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector* (Tierra Adentro, 2005). Carlos R. Tapia (Ciudad de México, 1964). Escritor e historiador por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y maestro en Historia del Arte Urbano por la EESCIHA. Docente en la UASLP. Carlos Velázquez (Torreón, 1978). Cuentista y poeta. Es autor de *La Biblia vaquera* (Tierra Adentro, 2008). Premio Nacional de Cuento Magdalena Mondragón. David Delgado Esquivel (Irapuato, 1984). Investigador y ensayista. Actualmente realiza sus estudios de posgrado en filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. David Ortiz Celestino (San Luis Potosí, 1980). Realizó estudios de literatura en la Universidad de Guanajuato. Director de contenidos de *los perros del alba*. Eduardo Huchín Sosa (Campeche, 1979). Ensayista. Autor del libro *Escribes o trabajas* (Tierra Adentro, 2004), mantiene la bitácora: [rediosfera.wordpress.com](http://rediosfera.wordpress.com) Eduardo Lizalde (Ciudad de México, 1929). Poeta, narrador y ensayista. Entre su obra destacan *Cada cosa es Babel*, *El tigre en la casa*, *La zorra enferma*, y *Caza mayor*, entre muchos otros. Ha sido merecedor de reconocimientos como el Premio Xavier Villaurrutia en 1969, el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1974, el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde en 2002, y en este año la Medalla de Oro de Bellas Artes y el Premio al Mérito Literario SLP. Eusebio Ruvalcaba (Guadalajara, 1951). Narrador, poeta y ensayista. Entre sus libros destacan *Un hilo de sangre* (Planeta, 1991), *Las cuarentonas* (Oveja Negra, 2001), *Temor de Dios*, (Oveja Negra, 2003), e *Imaginería musical* (Universidad de Guanajuato, 2007). Fátima Hernández Morales (Guanajuato, 1982). Docente e investigadora. Realizó estudios de filosofía en la Universidad de Guanajuato, donde actualmente cursa sus estudios de posgrado y

se desempeña como docente. Geney Beltrán Félix (Culiacán, 1976). Editor y escritor. Ha sido becario de la Fundación Lorena Alejandra Gallardo y la Fundación para las Letras Mexicanas (2006–2008). Obtuvo el Premio Nacional José Vasconcelos por el libro *El biógrafo de su lector* (2003). Mantiene el blog: [www.elgeney.blogspot.com](http://www.elgeney.blogspot.com) Ignacia Montoya (Arandas, 1985). Poeta. Inicia su carrera como escritora. Ha publicado algunos poemas en distintos medios. Javier Durán Magdaleno (Irapuato, 1974). Artista visual. Editor de la desaparecida revista *el estómago*, actualmente es director de arte y diseño de *los perros del alba*. José Manuel Velázquez Hurtado (Querétaro, 1978). Poeta y traductor. Becario del Conaculta Querétaro en los períodos 2003 y 2005. Ha publicado *Caja de Pandora* (Ediciones Sangremal, 2006). José Mariano Leyva (Cuernavaca, 1975), es licenciado en Historia por la UNAM e investigador de tiempo completo en la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Es autor de *El ocaso de los espíritus. El espiritismo en México* (Cal y Arena, 2005) y *El complejo Fitzgerald. La realidad y los jóvenes escritores a finales del siglo XX* (Tierra Adentro, 2008). Lorena Huitrón Vázquez (Xalapa, 1982). Poeta y traductora. Obtuvo el tercer lugar en Premio Jorge Cuesta de poesía y el primer lugar en el concurso de poesía del Colegio Mayor Isabel de España en Madrid. Ha colaborado en el proyecto *Ensamblar los huesos/Assembling the bones* (Universidad Veracruzana/Universidad de Victoria en Canadá, 2005). Luis Alberto Arellano (Querétaro, 1976). Poeta. Su más reciente libro es la antología bilingüe *El país del ruido/Le pays sonore* (Écrits des Forges/Les tempes des cerises/Mantis Editores, 2008). Fue becario del FONCA en 2008. Luis Arturo Guichard (Tuxtla Gutiérrez, 1973). Filólogo, traductor y ensayista. Profesor titular de Filología Clásica en la Universidad de Salamanca. Autor del libro *Hacia el equilibrio. Lecturas de poesía española reciente* (UNICACH/Juan Pablos, 2006) y de la edición crítica de la *Poesía completa de Joaquín Vásquez Aguilar*, que aparecerá en breve. Luis Felipe Pérez Sánchez (Irapuato, 1982). Ensayista. Becario del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2008. Miembro del Colectivo Plataforma. Realiza sus estudios de posgrado en la BUAP. Marco A. Vuelvas Solórzano (Celaya, 1985). Ensayista e investigador. Realizó estudios de literatura en la Universidad de Guanajuato. Actualmente realiza sus estudios de posgrado en la Universidad Autónoma de Colima. Martha I. Ramírez González (San Luis Potosí, 1983). Narradora. Realizó estudios de literatura en la Universidad de Guanajuato. Dirige la empresa cultural Auctoris. Becaria del FECA de San Luis Potosí en 2006. Norberto de la Torre (Ciudad de México, 1947). Poeta. Realizó estudios de psicología, administración y filosofía. Entre su obra publicada destacan *Ciudad por entregas* (Verdehalago, 1995), *Juan del jarro* (Verdehalago, 1999), y *Cicatrices y cenizas* (Editorail Ponciano Arriaga, 2007). Rafael Mondragón (Villahermosa, 1983). Ensayista, poeta y narrador. Maestro en Letras Hispánicas por la UNAM, donde actualmente cursa sus estudios de posgrado. Ha publicado en varias revistas de circulación nacional. Rafael Toriz (Xalapa, 1983). Ensayista. Premio Nacional de Ensayo Carlos Fuentes 2004. Sus más recientes libros son *Animalia* con ilustraciones de Edgar Cano (Universidad de Guanajuato, 2008) y *Metaficciones* (UNAM/Punto de Partida, 2008). Tomás Segovia (Valencia, 1927). Poeta, ensayista y traductor. Entre su obra destacan *La luz provisional*, *Apariciones*, *Cuaderno del nómada*, *Cantata a solas*, y *Fiel imagen*, entre muchos otros. Sus más recientes merecimientos fueron el Premio Juan Rulfo 2005 y el Premio Federico García Lorca de Poesía 2008.

## Índice

# 9

*Visitas a la soledad*  
Benjamín Valdivia  
dossier

# 14

*Soledad e historia.*  
*Meditación sobre Azorín*  
Rafael Mondragón  
dossier

# 20

*Lowry: la soledad repleta*  
José Mariano Leyva  
dossier

# 26

*Libros que leo en el baño*  
*y libros que leo después*  
Marco A. Vuelvas Solórzano  
dossier

# 30

*El fruto ensimismado*  
Alejandra M. Vázquez  
dossier

# 37

*Hondonada*  
Geney Beltrán Félix  
taller

# 42

*Variación sobre un tema de*  
*Coleridge*  
Alberto Chimal  
taller

# 43

*Niño del temblor*  
Alejandro Pérez Cervantes  
taller

# 47

*Estar solos*  
Brenda Ríos  
taller

# 48

*Último paseo bajo la luna*  
Martha I. Ramírez González  
taller

# 49

*Una casa para Mr. Guichard*  
Luis Arturo Guichard  
taller

# 50

*El gato de Schrodinger*  
Norberto de la Torre  
taller

51

*Autrui*  
Lorena Huitrón  
taller

52

*Poema*  
Ignacia Montoya  
los perros de la uva

54

*Tomás Segovia*  
David Ortiz Celestino  
entrevista

64

*¿Qué hacía Dios  
antes de crear el mundo?*  
David Delgado Esquivel  
alertheia

72

*Satori en París, Kerouac*  
*De oscuro latir, Vite*  
*Cuarzo, Castillo*  
libros

85

Eduardo Lizalde  
lista de preferencias

86

*La ciudad como abstracción*  
Rafael Toriz  
desde el cubil felino

88

*Instrucciones para ganar el  
premio Jaime Sabines*  
Eduardo Huchín Sosa  
guía del escritor en situaciones  
extremas

90

*La publicación musical*  
Eusebio Ruvalcaba  
hoteles literarios

92

*El impacto del jazz*  
Carlos R. Tapia  
mecánica vertebral

94

*Pabellón Rosetto*  
Luis Alberto Arellano  
porrera diurna

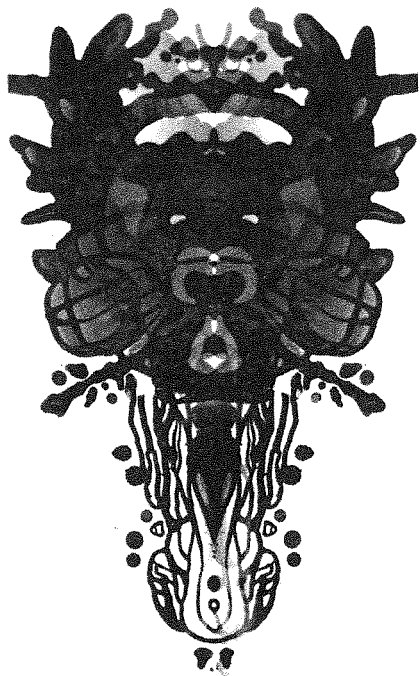
97

Javier Durán Magdaleno  
Antonio Galindo  
portafolios

Salir al encuentro de lo contemporáneo y buscar el sino de la propia época suele suponer, al contrario de lo que pudiera esperarse, un regreso a los tópicos y preguntas de todos los hombres, pues en la búsqueda de las singularidades suelen surgir las correspondencias. De este modo, en esta cuarta entrega de *los perros del alba* se examina el tema de la soledad, en principio, como una condición de nuestro tiempo pero, sobre todo, como un signo de lo humano mismo. Así nos lo hace ver Benjamín Valdivia, quien a través de una multiplicidad de miradas nos revela el carácter primigenio de nuestra soledad, que no es sólo eso sino un abandono y una fractura. En ese mismo tenor, Rafael Mondragón escribe sobre la relación entre historia y sujeto, una correspondencia sustentada en la soledad, en tanto que nuestro *yo* es producto de un relato guiado por el deseo y la búsqueda de algo que siempre permanece más allá de nosotros mismos. José Mariano Leyva y Alejandra M. Vázquez, por su parte, exploran los motivos de la soledad en la obra de Malcolm Lowry y Esther Seligson, respectivamente. En el primero, presente en un discurso doble que equipara las condiciones del alcohol y la escritura; en la segunda, en el ensimismamiento y la corporeidad de la obra literaria. Finalmente, entre estos dos ensayos, Marco A. Vuelvas Solórzano reescribe la célebre tipología vasconcelista convirtiéndola en “libros que leo en el baño y libros que leo después”, en una lúdica reivindicación de la lectura en solitario. Sobre el mismo tema pero en la sección que mantiene a su cargo, “aletheia”, David Delgado Esquivel imagina a un Dios en su soledad más absoluta y lanza una pregunta que, en nuestros momentos de más ocio –y acaso de mayor lucidez– todos nos hemos hecho: “¿Qué hacía Dios antes de crear el mundo?”.

Al margen de este motivo temático, se presenta una entrevista de David Ortiz Celestino a Tomás Segovia. En ella, el poeta nómada, charla sobre algunas de sus filias poéticas y sobre el panorama creativo de la poesía contemporánea. De modo similar, Eduardo Lizalde, quien celebra este 2009 sus 80 años, nos responde su “lista de preferencias”. A ellos se suman Geney Beltrán Félix, Alberto Chimal, Alejandro Pérez Cervantes, Brenda Ríos, Martha I. Ramírez, Luis Arturo Guichard, Norberto de la Torre, Lorena Huitrón e Ignacia Montoya, quienes presentan trabajos de narrativa, ensayo breve y poesía en las secciones de “taller” y “los perros de la uva”. En “libros” se reseñan *Satori en París* del consagrado Jack Kerouac, *De oscuro latir* del joven narrador Federico Vite y el poemario *Cuarzo*, clásico subterráneo —si eso es posible— de Ricardo Castillo. Además de estas secciones, presentamos a partir de este número, cinco columnas ensayísticas a cargo de Rafael Toriz, Eduardo Huchín, Eusebio Ruvalcaba, Carlos R. Tapia y Luis Alberto Arellano, viejos amigos de la revista, quienes número a número nos entregarán un mosaico con lo mejor del ensayo mexicano contemporáneo. Finalmente, presentamos un doble portafolio integrado por la obra fotográfica de Javier Durán Magdaleno y Antonio Galindo. En la primera se expone la conflictiva relación que se forma entre dos aparentes extremos que se tocan: lo corporal y lo tecnológico, mediados por otra dualidad entrecruzada, la de *eros* y *thanatos*; en la segunda, se presenta un “autorretrato disperso” construido a partir de una mirada melancólica que encuentra en la soledad y el mutismo absoluto de los objetos, su espejo.

# dossier



# Visitas a la soledad

Benjamín Valdivia

A dquirimos la soledad en el instante del nacimiento. Nuestra casi vida estuvo hasta entonces, literalmente, pendiendo de un hilo. Pero ese cordón era nuestro lazo. Cíngulo que nos impedía ser nosotros porque, en el más directo sentido de la palabra, éramos nuestra madre. Carne y sangre y pensamiento no nos pertenecieron allá, en el agua, como son nuestros aquí, en el aire. Sólo cuando el momento de la respiración –ese frío minuto de llorar y quemarse en el oxígeno viviente– llegó a nuestros pulmones es que pudiéramos creer que somos ya lo que seremos: entes destinados a una soledad particular, personalísima. Pero no basta el aire, pues el tejido que nos une umbilicalmente todavía nos alimenta; es necesario un corte radical, un acto de navaja sobre lo que acostumbrábamos ser en el vientre materno: unos alimentados dependientes que no gozaban de la luz, del aire, de la vida sino en los términos del encierro y la falta de individualidad. No libres y aún otros.

Por eso cuando habitamos el mundo lo hacemos como unos desterrados, animales expulsos, resentidos perversos que buscan vengar su exilio por medio de los crímenes o de los heroísmos menos imaginables. Éramos nuestra madre. El doctor Freud, tan dado a perseguir desde la ciencia el alivio para la condición del separado, argumenta que la soledad que merecimos al nacer no es tal, sino que vino al mundo, con nosotros, nuestro gemelo olvidado: la placenta.<sup>1</sup> Ese órgano desechable asume la posición de

La persecución  
del doble que  
nació con  
nosotros, el  
intento de  
regresar al vientre  
maternal, la  
frucción de  
incorporarse el  
mundo no son  
sino magros  
esfuerzos para  
negar la sustancia  
sola que somos.

un intermediario, porque no es propiamente nosotros y tampoco es propiamente nuestra madre. La persecución del doble que nació con nosotros, el intento de regresar al vientre maternal, la frucción de incorporarse el mundo no son sino magros esfuerzos para negar la sustancia sola que somos. Al negar la soledad nos negamos a nosotros mismos.

De modo inverso, claro, afirmar la soledad pudiera verse como la aceptación de lo que somos. Pero no vayamos tan rápido, pues el hecho de haber nacido a la soledad no necesariamente confirma que esa soledad es lo que somos. Debe notarse que estamos ante el problema de la identidad. ¿Realmente somos la soledad a que nacimos? Simbolizado por sus ordenamientos fisiológicos, el nacimiento es una masa caótica de fluidos, partes de cuerpos, cuerpos ligados, sangre. Jaime Sabines lo anota con esa virtud inmediateista y cruda de su lenguaje: “Uno nació desnudo, sucio, en la humedad directa”. Como si aquella soledad sólo fuera agua de mugre, carencia de vestido, suciedad plena. Sin embargo, hay un trasfondo colectivo que reclama para sí a nuestra soledad, nos la impide. Al nacer, la comunidad nos absorbe y efectúa lo contrario a lo que el poeta ha visto con claridad. Entonces la desnudez toma cobijo; se limpia de golpe la suciedad que envuelve a la piel y aquella que bebían los pulmones (no es propiamente una suciedad, pero ese juglar así la observa); y la directa humedad amniótica se convierte en absoluto aire, sequedad de telas y toallas como será en los baños sucesivos durante toda nuestra vida. La comunidad es la higiene de nuestra soledad, su opuesto institucional. Todos los ímpetus sociales, sin embargo, no bastan para desarraigar la convicción profunda de que nada nos toca y que, como las mónadas de Leibniz, carecemos de ventanas y de comunicaciones, de comuniones. En *Itinerario de espuma* puse estos versos: “Nada quiero tocar sobre tu piel sabiendo / que todo tacto inflige una distancia, que

todo / rozar no es contacto sino declaración de un límite / y entrega imposible”.

Como no se puede arrancar la soledad de nuestra existencia, se simboliza. Las religiones exaltan, con símbolos, el carácter cósmico de toda soledad. En la meditación, en la oración, en la muerte del dios o de su progenie, hay un escandaloso sello de derrota ante la soledad o, alternativamente, un júbilo excesivo por su vencimiento. “Padre, ¿por qué me has abandonado?”, se pregunta en el *Evangélio*. “El yoga es la detención de las funciones mentales”, afirma el segundo de los *Aforismos del yoga*, de Patánjali. Así continúan las diversas posturas religiosas, ya sea utilizando la soledad o procurando superarla. Lo cierto es que, a fin de cuentas, la persona se queda en su abandono, cargada de símbolos, traumas o esperanzas. Vicente Huidobro, en su *Altazor*, señala: “Estás perdido Altazor / Solo en medio del universo / Solo como una nota que florece en las alturas del vacío”. En lo más elevado de la vacuidad el hombre caído al mundo eleva la corola de su música. No hay más allá. Y aquí, únicamente la certeza del exilio, la desesperación volcada en cantos.

Desde luego que, como dijimos, la vida religiosa mantiene su signo doble de pacificador instantáneo o de amenaza eterna. Poetas como Carlos Pellicer asumen el nacimiento en su condición simbólica, doméstica y santa, considerando la venida al mundo como un acontecimiento sacro: la imagen del Niño-Dios. En esta conexión, el niño es el que nace y el ser divino es el que hace nacer; ambos se funden en el conjunto de textos *Cosillas para el Nacimiento*, en cuyo poema 15, con fuerza lírica, Pellicer aduce: “La noche se ha encendido / sobre el desierto. / Arde la soledad / como un corazón bien abierto. / La roca blanca de la soledad / habla, desintegrándose en silencio. / La soledad blanca de la roca / fluye como un hermoso recuerdo, / como la memoria de un jardín visitado en la noche / y llevando en las manos / quién sabe por qué, un espejo”.

En lo más  
elevado de la  
vacuidad el  
hombre caído  
al mundo eleva  
la corola de su  
música. No hay  
más allá. Y aquí,  
únicamente la  
certeza del exilio,  
la desesperación  
volcada en  
cantos.

Octavio Paz, en dirección contraria, por analítica, en *El laberinto de la soledad* la define en la perspectiva del otro. Desde el epígrafe de Machado, que encabeza el libro, hasta el apéndice titulado “La dialéctica de la soledad”, Paz bordea el tema con énfasis en la otredad. Tomemos dos enunciados de dicho apéndice: “El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro”. Y también: “Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad”. Paz mantiene dos constantes, que son el sentir y la carencia o búsqueda. La soledad, allí, pareciera ser un sentir; y su solución estaría en el encuentro con el otro. Paz coincidiría con ciertas doctrinas que afirman bastar con la modificación del sentir para que huya la soledad. Por ejemplo, con aquellas del vacío de la conciencia o con algunas aplicaciones del psicoanálisis adaptativo. Al esquivar el sentimiento de la soledad, seríamos otros. ¿Quizás menos solos que ayer?

El otro, no obstante, es el que ya está en el mundo cuando nacemos; incluso es el mundo mismo. Es, igualmente, el que permanece luego que desaparecemos. Si el nacer es una loca soledad, la muerte es una soledad más absurda. Sepultamos a los muertos para dejarlos solos. Creemos que la vida es soledad con esperanza, mientras la muerte lo es sin esperanza alguna. Vida y muerte son la confirmación de nuestro ser a solas, de nuestra aniquilación a solas. Y aún queda la soledad de Dios, allá en lo inalcanzable, en lo invisible. Ni la vida ni la muerte lo alcanzan.

Por otra parte, en su correlato con lo otro, el amor pretende y logra escabullirse de la separación, pero a costa de la identidad. El que ama no es él mismo: está fuera de sí. Entregarse al otro, a la otredad, al mundo externo es un paliativo; pero ese desbordarse a lo exterior sólo es posible por la negación de sí. Renuncio a ser yo solo para ser el que ama, el que dejó su ser, el que abandonó su soledad. Si soy mi soledad, al amar soy la negación de mi soledad. Pero el que ama y no es ya sí mismo, constituye, junto con su ser amado, un nuevo ser, lo que los alquimistas denominan “cosa doble”, la *rebis*, el uno en dos, el ser de dos cuerpos.

Pensemos, ahora, en el instante previo al nacer. ¿Acaso no había algo así como dos cuerpos? ¿No era la madre, en tal hora, un ser en dos cuerpos? Dios crea el mundo y es, en su absoluta divinidad, dos cuerpos. Dios, por siempre; la madre a punto de parir; los amantes en su encuentro fatal. Son todos ellos cosa doble, asunto del amor, tierra que desterró a la soledad. Pero el tiempo habla. Y Dios crea de sí; y la madre crea de sí; y los amantes crean de sí. Se duplican y desdoblan al paso de la edad y son, ahora, una separación segunda, dos nuevas soledades, el crecimiento del dolor. La madre cuenta ya con una separación de sí misma –su hijo– que se suma a la soledad que carga ella desde su propio nacer, y la aumenta. La madre, cuando ha nacido su hijo, se encuentra aun más

sola, como si mantuviera, en sí, la soledad que acaba de otorgarle a su hijo. La madre ha dado a luz otra soledad. Y los amantes también. Y Dios, también. Los amantes, tras el trance potente de la fusión, arden de soledad como antes ardían del abrazo. Dios, solitario otra vez, deja que el mundo siga sus tinieblas como si a la deriva. El amor es la confirmación última de nuestra soledad, la prueba final de lo imposible que es perderla.

Con alta intuición, el joven Neruda alcanza la mirada completa de la soledad en el número 17 de sus *Veinte poemas de amor*. Un par de versos nos darán la señal: “Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa”; y más adelante dice: “Hora de la nostalgia, hora de la alegría, hora de la soledad, hora mía entre todas!”. A pesar del amor, la presencia amada nos resulta ajena; pero ese tiempo enamorado, sobre todas las cosas, nos pertenece, con su contraria sensación. De júbilo por saberse parte de la pareja; y de melancolía al reconocer que la integración última sólo delata las fronteras de nuestro aislamiento.

Así, luego de tan breves visitas a la soledad, vemos que somos, cada cual, un ente separado. Pero estamos de cara ante los signos –estas palabras– y sospechamos que el consuelo de la comprensión igualmente nos visita en nuestra soledad cuando nos provocamos el acto poético de leer, en el que incorporamos a este ser sólo las marcas y vestigios de aquella otra soledad que los escribió sobre la superficie del mundo. ❁

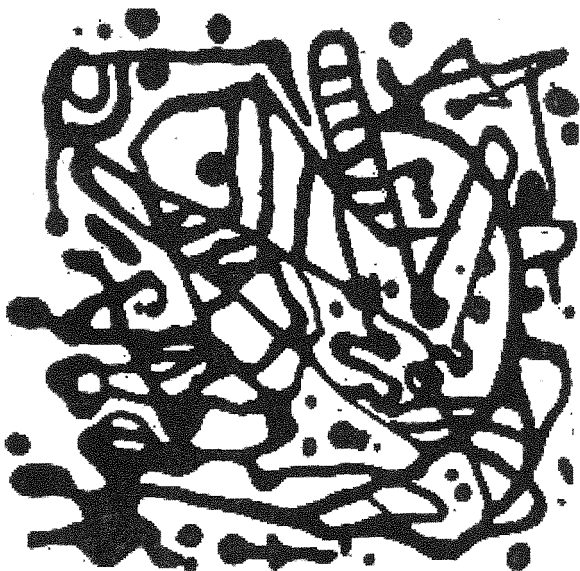
---

<sup>1</sup> Para más detalles sobre este asunto placentario en una carta de Freud a Jung véase mi obra *Yo mismo (y otros ensayos sobre percepción y literatura)*, México, Universidad de Guanajuato, 2008, pp. 21-23.

# Soledad e historia

## Meditación sobre Azorín

Rafael Mondragón



Antonio Téllez Passaye, sin título, tinta/papel.

Lo que sigue es una reflexión sobre la historia hecha *a partir* de un texto de Azorín (*El otro y el mismo*, fechado en 1941).<sup>1</sup> Tomaremos como punto de partida una imagen que nos ofrece ese texto: un anciano que contempla una fotografía mientras dice “no sé quién soy”; que busca cuál de los niños en la foto es él; y que, al observar la mirada del niño que lo observa en la foto, no está seguro de reconocerse. El texto tiene un inicio. Ese inicio es la mirada de ese niño ya ido, que interpela al anciano exiliado de ese niño por el tiempo que devora. La mirada de ese niño será también el inicio de nuestra reflexión. A continuación transcribo la primera parte del texto para facilitar el seguimiento de lo que iré diciendo:

Revolviendo viejos papeles, encuentro una antigua fotografía; la coloco en la mesa donde trabajo y estoy largo rato contemplándola; es un grupo escolar, grupo de niños, tomado en 1881; entre esos niños me encuentro yo; pero no sé, al cabo de tantos años, quién soy. Tenía yo entonces ocho años; he tenido que volver la fotografía y leer en el reverso las precisiones para saber quién de estos niños soy yo. Lo sé ya; lo estoy contemplando atento y sonriente; el niño que tengo ante mí, que concentra mis miradas, aparece con el pelo hirsuto y revuelto; tiene arrugado el entrecejo y fruncida la boca; mira con los ojos entornados, y mira —cual lobezno recién cazado— entre confiado y receloso; mira el lobezno, sin duda, a quien, un poco desde lejos, le está tendiendo la mano para acariciarlo [...].

Pues la historia, la historia que narramos, es sobre todo una cuestión de deseo. La realidad de la historia está siempre fuera de sí misma...

El otro, allá en 1881, es uno, y yo, en 1941, soy otro. No tengo seguridad de que el otro sea el mismo de ahora. Contemplo sonriendo al niño de la fotografía; me mira receloso él –ajeno por completo a mi persona–, y al fin, cogiendo su mano, la aprieto primero entre las mías y luego la abro y tengo ante mí la palma extendida, la diminuta palma. En este breve espacio carnoso –pienso yo– está toda la ventura y toda la desventura del futuro hombre.<sup>2</sup>

El presente habla al pasado. En su texto, Azorín viejo comienza a hablarle al niño: “En ti hay una fuerza latente que se irá desenvolviendo poco a poco”.<sup>3</sup> Comienza a preguntarse qué caminos tomará aquel niño. El anciano quiere darle consejos al niño que le ayuden a vivir feliz y bien: “No pierdas la confianza en la vida”. Es el intento del anciano por escribir un consejo que, de ser escuchado por el niño, dará coherencia al espacio terrible entre éste y el anciano.

Pero el anciano sabe que esta coherencia es deseo, sólo deseo: “El ensueño termina. El otro puede ser y no puede ser el mismo [...]. De toda esta breve aventura sentimental subsiste una cosa: la simpatía, la viva simpatía, con que el provector hombre de ahora mira a la juventud”.

Sólo queda la simpatía con que el hombre de ahora mira a la juventud (también la del presente).<sup>4</sup> El afecto más allá de la verdad. Sólo deseo más allá de la certeza, sosteniendo la letra.

## II

Pues la historia, la historia que narramos, es sobre todo una cuestión de deseo. La verdad de la historia está siempre fuera de sí misma; sus palabras aluden a un objeto amado que está afuera (el niño de la foto), al cual se dirige en un esfuerzo de cercanía. Si la historia es una narración que da sentido al tiempo, la verdad de la historia está siempre fuera de sí misma, como la verdad de todos los discursos teóricos; en eso cotidiano innominable, fuente

del pensamiento a la par que su punto de quiebre.<sup>5</sup> La teoría, por otro lado, no es enunciación de la verdad, sino del deseo de ésta.

### III

“En este breve espacio carnosos —pienso yo— está toda la ventura y toda la desventura del futuro hombre”. Porque el “espacio carnosos” entre las palmas del Azorín niño y el Azorín anciano es la historia: es la larga narración que construimos, intentando llenar ese espacio inefable, ese espacio absoluto que nos separa radicalmente del pasado y que hace que todo pasado (también el propio) sea siempre radicalmente *otro* que uno. Para llenar ese espacio narramos; nuestra narración es la historia, y es un esfuerzo casi sobrehumano que intenta dar cuenta de esa diferencia radical; intentamos, con él, darnos cuenta de cuán diferente es ese niño de nosotros; reconocemos el fulgor terrible de su lejanía, y meditamos —narrando esa historia—<sup>6</sup> sobre los alcances abismales que puede tener, que está teniendo ahora mismo esa lejanía para nosotros.

### IV

La tensión que mueve (que hace caminar) la narración histórica es el amor.<sup>7</sup> En esos párrafos, el Azorín viejo mira al niño, y pareciera que quiere salvarlo de los sufrimientos futuros, sufrimientos que advendrán, que ya advinieron, están grabados en la carne de ese cuerpo envejecido... De alguna manera, en ese niño está escondida, y como enquistada, la catástrofe futura: el sufrimiento que le hará gritar doblando la rodilla en el lodo. De alguna manera, Azorín viejo quizá se tiente su rostro y contemple las cicatrices que son huellas de ese sufrimiento, las arrugas que son cicatrices. O quizá tiente las manos, y vea en las arrugas de las manos la profecía, hecha a otro niño, de un futuro que *ya* vino.

...ese espacio  
absoluto que nos  
separa radicalmente  
del pasado y que  
hace que todo pa-  
sado (también el  
propio) sea siempre  
radicalmente *otro*  
que uno.

## V

Historiar es romper una ley, y es un acto de amor. Entonces “el presente habla al pasado”: en el milagro de la transgresión del tiempo las cosas cambian de sustancia, y el anciano le habla a un niño muerto (el Mismo al Otro), en un intento de salvarlo; en una salvación que también es un intento de darle sentido al sufrimiento que ya viene (que ya ha venido). “El presente habla al pasado”. Al hacer esto, el anciano desobedece una gran ley que manda que los vivos no puedan platicar con los muertos. Que no puedan platicar con los ausentes. Historiar es una forma de no resignarse.

## VI

Pero hemos llegado al punto que nos interesa: el punto en el cual mostramos una relación posible entre historia y deseo amoroso, relación que no sólo concierne a la forma “historia”, sino también a la forma “teoría”. La historia nace de un deseo amoroso de cercanía de un amado lejano, sobre el cual se habla en un intento de aprehenderlo, de abrazarlo. La verdad de la historia siempre está fuera de ella. Somos hombres quebrados que no saben hablar; luchamos por decir verdades, nuestras palabras turbias se amontonan y la verdad nunca está en ellas. La verdad es ese mundo afuera, tan real y tan vivo, ese mundo del niño tan lejano, tan condenado a sufrir, que se desea tanto. Así la teoría, tal y como nosotros la concebimos, no intenta mostrar verdades. La teoría es más bien la enunciación de un deseo por la verdad que afuera se persigue. Es un acto de amor que desobedece al tiempo para intentar salvar a los muertos de una catástrofe que ya ha venido... Misteriosa voluntad de tradición, que intenta conservar lo imposible para iluminar el futuro. ❁

---

<sup>1</sup> Azorín, “El otro y el mismo”, en *Visión de España*, páginas escogidas por Erly Danieri, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 11-14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> “El otro y el mismo” es un prólogo escrito por Azorín para figurar al frente de *Visión de España*, una antología recopilada por la investigadora Erly Danieri y destinada para los jóvenes de Argentina. En las breves páginas del texto, Azorín se dirige a los jóvenes del presente de *Visión de España*, intentando explicarles cómo se siente respecto a ellos; para platicar con ellos, platica con el joven del pasado, y lo que dice a él se lo dice a ellos, nos lo dice a nosotros.

<sup>5</sup> En español podemos permitirnos una productiva ambigüedad, al reunir en una sola palabra (“historia”), tanto las historias que contamos (*story*), como la ciencia histórica (*history*), que también contamos.

<sup>6</sup> Narrar es un ponerse en movimiento, y el movimiento es como una forma de meditación; como caminar por un parque, viviendo el parque, discurriéndolo, mientras se piensa un recuerdo, y pasar el parque es darle vueltas al recuerdo, y por vía de metáfora (reveladora) el peso terrible de ese recuerdo poco a poco va mostrando la luz que le sustenta: el recuerdo se dona, se revela.

<sup>7</sup> Atreverse a utilizar esa palabra, ¿signo de mal gusto intelectual?

# Lowry: la soledad repleta

José Mariano Leyva



Antonio Téllez Passaye, sin título, tinta/papel.

Pareciera que el empeño más vigoroso que Malcom Lowry tuvo en su vida fue el de alejar a las personas. *Bajo el volcán*, la mítica novela que terminó siendo obra maestra del siglo XX, nos otorga una narrativa espinosa, difícil de penetrar. El texto no es una invitación al lector. Todo lo contrario: el lector lee, muchas veces, a pesar de la narrativa. Claro que no se trata de que la novela esté mal escrita. El truco (y dificultad) reside en entender de manera íntegra el punto de vista de la narración, del relator. Una óptica sostenida por un individualismo al que apenas estamos convidados.

El cónsul de *Bajo el volcán* está borracho casi todo el tiempo. Pero las brumas éticas no son el mayor impedimento para seguir el hilo de la lectura. Es la vertiginosa sucesión de ideas, pensamientos y perspectivas que el alcohol produce en la cabeza del cónsul. Reflexiones tan veloces que muchas veces aparecen truncas. Una no se ha esfumado del todo y ya le cede el paso a la siguiente. No deja de ser curioso: la dificultad en la convivencia radica en la capacidad del pensamiento. En esa batería sobrecargada que el *alter ego* de Lowry tiene en su cabeza. Es como si al pensar con ese ímpetu, con esa celeridad, como en una carrera, el individuo avanzara hacia la meta con mayor presteza que los demás contrincantes, logrando un propósito doble: ganar y estar solo al haber superado al resto de los contendientes.

El reclamo puede imaginarse doble.  
Un borracho impertinente merece la misma soledad que un escritor exige para hacer lo suyo.

La duda siempre ha existido. ¿Estaba Lowry borracho mientras escribía las escenas de su personaje también borracho? ¿Estaba invadido por las asociaciones de ideas que otorga el trago? Todo el mundo sabe que Lowry era alcohólico. Y si escribía bajo ese estado, la sucesión de ideas son más del autor que del personaje. Lowry reproducía esa cadena de imágenes, unida por una mente vigorosa y poco complaciente que además estaba azuzada por el alcohol. Así, lograba un viaje que de tan veloz y personal sólo se podía hacer en soledad. Y las personas que rodean al cónsul le reclaman continuamente ese egoísmo: la impertinencia por buscar, con ese afán, a la soledad. Su hermano le escupe en la cara:

Admiro la eficacia de tu tequila... pero, ¿te das cuenta de que, mientras estás luchando contra la muerte (o lo que imagines estar haciendo), mientras que lo que hay de místico en ti se libera (o lo que imagines que se libera), mientras gozas de todo esto, te das cuenta de las extraordinarias concesiones que te hace el mundo que tiene que bregar contigo; sí, y que ahora mismo te hago yo?

El reclamo puede imaginarse doble. Un borracho impertinente merece la misma soledad que un escritor exige para hacer lo suyo. La coincidencia no es tan exótica: el pensamiento (turbio o lúcido) colisiona con la compañía. Entonces, la compañía del cónsul es un lastre. La soledad es preferible. La esposa ya lo ha abandonado una vez, pero sintiendo su propia soledad en la lejanía, prefiere regresar con el cónsul para probar una segunda vez. Intentar una soledad multiplicada por dos. La soledad que el cónsul ofrece no se debe a la lejanía, sino a la barrera que ha construido a base de alcohol. El esposo reflexiona:

Un deseo, también, de volver a llevar inmediatamente un género normal de vida feliz con ella, una vida, por ejemplo, en la cual fuera posible una felicidad llena de inocencia como la que disfrutaba toda esta gente que le rodeaba. Pero ¿acaso habían llevado jamás una vida normal y feliz? ¿Algo semejante a una vida normal y feliz había sido posible alguna vez para ellos?

La normalidad no existe para las personalidades tajantes. La tarea de alejarse de las personas es consecuencia de otra actividad más frenética: sustraerse en una individualidad que en realidad está rellena de multitud. Voces, voces y más voces, todas adentro de la cabeza. Analizar el entorno, disecarlo para que la convivencia no sea tan violenta. Pero el entorno no es el único objeto de crítica. Las frecuencias también martirizan al pensador. Las palabras construyen una continua e infatigable autocrítica. No importa qué hagas, a qué te dediques, jamás estarás a la altura del ideal que las señales internas te exigen. El *súper yo* diría cualquier psicoanalista. El deber ser ofuscando cualquier inquietud del querer hacer. Sin embargo, en algún momento de su vida Lowry intentó paliar el martirio tirándose al diván sin resultados positivos: al final murió víctima de su exceso. Porque sólo cuando bebía hasta el embrutecimiento (o hasta la brillantez) podía acallar aquellas voces, podía escribir desde la borrachera y reflejando la misma. Escribir hasta condensar una expresión que gracias al alcohol ya no tenía las torturas del deber ser.

Es en ese aciago estado cuando elabora razonamientos tan terribles como irrefutables. El hermano del cónsul peleó en la Guerra Civil española. Esto no impresiona al cónsul. Las batallas, nos dice con terminante aliento alcohólico, son maquinaciones sin pies ni cabeza de las que hay que ignorar su tendencia. Izquierda, derecha. Revolucionario, conservador. Los caminos supuestamente divergentes terminan en una misma meta, execrable, productora de ignominias. Luego, abunda en la paradoja con un caso mexicano:

El español explota al indio; luego cuando tuvo descendencia, explotó al mestizo, luego al español de pura sangre nacido en México, el criollo; luego el mestizo explota a todo el mundo, al extranjero, al indio, a todos. Luego los alemanes, los norteamericanos lo explotaron a él; ahora, el capítulo final, la explotación de todos por todos...

El razonamiento del borracho tiene la semilla de la lucidez. De una lucidez descarnada y nihilista. Demasiado real para sobrevivirla sin echarse un trago. El círculo, entonces, queda cerrado.

El razonamiento del borracho tiene la semilla de la lucidez. De una lucidez descarnada y nihilista. Demasiado real para sobrevivirla sin echarse un trago. El círculo, entonces, queda cerrado. Y a pesar de no llegar (de manera práctica) a ningún lado, la tarea se torna extenuante. Un razonamiento espinoso, que va de acuerdo a una narrativa con las mismas características, que quiere ser paliado por un ritmo de bebida igual de violento. Al fin: una soledad labrada a propósito, y que va más allá del aislamiento que todo escritor necesita.

Pero no se trata tanto de la borrachera como del látigo del pensamiento. El alcohol sólo es consecuencia de un padecimiento mayor. Así, el Cónsul adoptó la vertiginosa manera de beber de la cultura mexicana. Sentarse en la mesa de una cantina y beber hasta caer. Multitudinarias dosis de alcohol para la multitud de pensamientos corrosivos. En esa soledad, queda claro, uno nunca se siente solo.

Pero Lowry no fue el único escritor extranjero que encontró en la permisividad de México un buen espacio para vivir su soledad tortuosa. Seis años después de que Lowry pudiera terminar *Bajo el volcán* (rescrita en innumerables ocasiones), William Burroughs publicó *Yonqui* (1953), en donde contaba sus experiencias como adicto a la heroína y la metadona, que culminaron con una prolongada estancia en la Ciudad de México. Ahí, esa adicción era tolerada, no por un progresismo estilo Ámsterdam, sino por una corrupción que dejaba los resquicios suficientes como para drogarse sin tener mayores problemas con la ley. Pero la elección de Burroughs es por completo distinta a la de Lowry. En el primero se trata de una evasión. Con el segundo presenciamos un confrontación: el alcohol acallando las voces nocivas para poder ponderar a las ideas. Burroughs se lanza a una metrópoli con características familiares para cualquier extranjero. Lowry se encierra en Cuernavaca. Hondas barrancas surcan esa villa que también es satélite de ocio de la Ciudad de México. En Cuernavaca, los paseos ciudadanos se complican por las abruptas subidas y bajadas. Un recorrido no es lineal, debe hacerse esquivando la multitud de barrancas que la surcan. Entonces, cada casa, pensada para el descanso, se yergue como fortaleza que acrecienta la soledad. Es preferible encerrarse antes que pasear por la ciudad. En este sentido, la narrativa de *Bajo el volcán* también tiene algo de las quebradas caminatas de Cuernavaca. Algo del encierro forzado.

La única posibilidad de convivencia que el cónsul encuentra está en las miserables cantinas que la ciudad tenía en la década de los treinta. Arrabales inmundos que, sin embargo, estaban llenos de parroquianos que aceptaban la soledad como el menor de los males. Es curioso, a setenta años de la estancia de Lowry en Cuernavaca, si algo ha prosperado en esa ciudad son las cantinas y bares. Las calles siguen igual de tortuosas. La gente sale de la fortaleza de su casa para imitar a aquel escritor e introducirse en los

expendios de alcohol. Pero entre Lowry y sus actuales imitadores existe una aguda diferencia. Los últimos no tienen noción de la soledad. Muy pocos de estos imitadores están siendo torturados por una conciencia aguda, por una mente incansable. Son el ideal de vida ordenada a la que el cónsul jamás accedería.

Pensar obliga a una soledad fértil, y la gente suele preferir no cavilar para poder estar rodeados de gente. Los pensamientos inocuos toleran la compañía más silvestre. En cuanto existe algún intento por pensar (en el entorno, en sí mismos), estos imitadores huyen a las cantinas, no para pensar más profundamente, o para huir del exceso de voces críticas dentro de la cabeza, sino para mantenerse vegetales, un poco más embrutecidos, pero tan vegetales como una cebollita de cambray en alcohol. Nada de pensamientos nihilistas o ásperos. Y en este sentido, la apatía de Cuernavaca es epítome de una actitud gestada en demasía. No sólo en Cuernavaca. No sólo en México.

Así las cosas, *Bajo el volcán* termina siendo no sólo una de las obras maestras del siglo XX, también se convierte en representación exacta de un síntoma extendido en el mismo siglo: la soledad que no repara, que no analiza. El alcohol que sólo embrutece y no hace pensar. Una mente simple que no elabora pullas, que sólo transita de una calma mortífera a un estado de embriaguez pueril. Este año, que se cumplen los cien del nacimiento de Lowry, atestigüamos que la soledad de aquél escritor era un refugio ante la soledad de una sociedad que es incapaz de reparar en lo sola que está. ¡Salud pues! ❀

# Libros que leo en el baño y libros que leo después

Marco Antonio Vuelvas Solórzano



Antonio Téllez Passaye, sin título, tinta/papel.

*Para distinguir libros, hace tiempo que  
tengo en uso una clasificación que responde a las  
emociones que me causan.*  
José Vasconcelos

A últimas fechas, la discusión sobre lo público y lo privado se ha convertido en tema común —no es una cuestión menor saber si el público tiene derecho o no a saber de qué color es la ropa interior de su artista favorito—. El tema es apasionante porque implica cómo nos relacionamos con la soledad y, a su vez, cómo nos ubicamos en ella; todo aquello que consideramos parte de nuestro caudal de intimidades debe, y es necesario, mantenerse oculto, en los márgenes.

Pero esos márgenes se convierten en centros, en atalayas desde las cuales uno puede ver de una forma más o menos reposada la vida. Somos seres profundamente sociales y, por lo mismo, profundamente desgraciados, atados a unos infiernos y unos paraísos sociales de los que no es fácil escapar, donde uno está sujeto a lo otro y los otros. No quiero decir que la convivencia social encierre un germen destructor del individuo o algo aún más radical y torpe sino que, como individuos, estamos condenados a mantener una cara social.

Convivir implica compartir espacios, situaciones, experiencias. Pero compartir esos espacios y esas experiencias implica también que uno empiece a manipular y engañar para adueñarse de aquello que se supone debemos compartir armoniosa y amistosamente. Por eso inventamos conceptos como el espacio personal que se vincula necesariamente a la habitación, al hogar, el lugar donde pertenecemos y nos pertenecemos.

La intimidad supone alejarse de todo y de todos, buscar un espacio propicio para que la intimidad sea efectiva, es decir, la soledad permite ciertos actos que no podrían suceder en otras circunstancias. La lectura, que supone uno de los actos de suprema

Acaso sean los vapores y humores propios del espacio, acaso porque ahí uno se permite ser lo que es y no lo que se quiere ser, personalmente me parece una decisión acertada el leer en el baño...

soledad, necesita también de un espacio de suprema soledad. Generalmente el lugar más adecuado es el menos concurrido. La búsqueda de un espacio con esas características implica la defensa de la individualidad y la intimidad. Hay quienes ubican en el baño el mejor lugar, en ocasiones el único en donde se puede leer con calma y con una mejor perspectiva. Acaso sean los vapores y humores propios del espacio, acaso porque ahí uno se permite ser lo que es y no lo que se quiere ser, personalmente me parece una decisión acertada el leer en el baño, quizá lo más coherente que se ha dicho hasta ahora sobre la lectura en general.

Uno siempre requiere de ciertas condiciones de lectura que se ven aminoradas por el ruido de la calle, la plática de otras personas, la televisión y una larga lista de etcéteras. Pero ahí donde la casa, la habitación e incluso la biblioteca muestran deficiencias, el baño se erige como lugar hermético, impenetrable, como fortaleza y escape, como espacio privadamente público. El lugar es tan generoso que cualquiera se posiciona como monarca de su intimidad, que ocupa su trono, al mismo tiempo, nuestro reinado sólo tiene efecto en nosotros y sólo en ese pequeño reducto.

El poseer un lugar, al menos momentáneamente, implica que podemos disponer de todo y usar todo el espacio para lo que mejor nos convenga, en este caso: el baño, que abarca desde la función primera y primordial para lo que fue creado, es decir, el desahogo de las presiones internas, de la materia excedente, hasta aquello que hace más cómoda nuestra estancia, que nos permite pensar y pensarnos; es decir que funciona además como banquillo de reflexiones.

En ese sentido, el acto de lectura no podría encontrar mejores condiciones, aunque, las mismas características contextuales de la geografía privilegian unas lecturas sobre otras: libros que leo sentado (en el baño) y libros que leo sentado (en otra parte), o acostado, o de pie, no importa cómo sino dónde. Por ejemplo, uno no lee poesía en el baño —el poema requiere de toda la atención— porque simplemente es imposible concentrarse en la poesía —no en el poema— y hacer el esfuerzo de hacer. Aunque hay algunos poemas que merecen

ser condenados a la vorágine del escusado, sobre todo ahora que abundan los poetas mal(d)itos en las páginas de los libros y las revistas, y parece que se reproducen por miles cada segundo.

La lectura y las lecturas de baño requieren de ciertas condiciones; por eso hay lecturas privilegiadas, no demasiado sublimes, ni graves, tampoco demasiado tediosas, hacen más pesada la carga. La lectura agradable y ligera es, me parece, lo más adecuado. Libros vertiginosos, sencillos, que relajen la atmósfera del cuarto. Si eso se cumple, entonces habrá una lectura positiva. Uno sale completamente renovado en todos sentidos.

La práctica y el hábito de acompañarse de un libro se convierte en necesidad. Se cuenta de personas que, al no tener nada más a la mano cuando están en un reino ajeno, es decir, el baño de alguien más, han tomado la pasta de dientes o el shampoo como medida de franca desesperación para aliviar la ausencia de libros, y prefieren llenar sus ojos con fórmulas incomprensibles antes de ahogarse en la soledad del cuarto.

Al salir, uno siente que el mundo es diáfano, que, en efecto, somos otros, otras nuestras preocupaciones y otras nuestras necesidades. La diferencia entre cualquier lugar y el cuarto de baño es casi tan abismal como el sueño y la vigilia, la embriaguez y la sobriedad. Todo desaparece en el escusado, el mundo es eliminado para dar paso a un tiempo y un espacio alterno donde todo es revelación, pero también transformación, notoria sobre todo al finalizar para salir siendo otro. Es esencial que el proceso de cambio se realice para que, después de la renovación, las actividades cotidianas regresen a la normalidad; el trabajo, la escuela, la vagancia o la actividad que sea. Es momento también de otras lecturas en dado caso, de la vuelta a los autores que se resisten y que uno mismo resiste que ingresen al lugar sagrado, al banquillo de las reflexiones y las transformaciones. Es esencial para la salud mental hacer este tipo de distinciones, cuando se profana el “trono” éste castiga con varios días de exilio y su consiguiente malestar. Por eso hay libros que leo en el baño y libros que leo después. 🐾

Al salir, uno  
siente que el  
mundo es  
diáfano, que, en  
efecto, somos  
otros, otras  
nuestras  
preocupaciones  
y otras nuestras  
necesidades.

# El fruto ensimismado

## Seligson y la soledad ante el cuerpo

Alejandra M. Vázquez



Antonio Téllez Pasaye, sin título, tinta/papel.

Esto no es un simulacro. Es un partir del atlas tierra adentro, sobrellevando el peso de uno mismo para entender, desde palabras ajenas que crearán siempre retratarnos y a veces tendrán razón, que la soledad no es una ni tiene sombra.

Decía Nietzsche que el desarraigo físico e intelectual podía determinar el valor de un ser humano; si es así, el artista y su receptor asegurarían *de facto* su valía, porque el arte (y su consecuente apreciación) es la antítesis del engranaje social que nos hace funcionar. Sí, funcionar solamente, en la diaria soledad de la muchedumbre.

Si bien el arte en conjunto es ya un instrumento de personalización respecto del entorno creador de ausencias, hay obras específicas que recurren al origen como asunto y se muestran como su propio *ápeiron*, permitiendo al receptor (espectador, oyente, lector) ir también hacia dentro de sí mismo para encontrar siempre preguntas y, a veces, algunas respuestas. De una de estas obras, inscrita en los terrenos del arte apalabrado, se hablará aquí.

Sobre la literatura se ha dicho ya que es un diálogo de soledades: de autor, de lector, de signo; ésta, mediadora de aquéllas en tanto que el lenguaje al comunicar requiere unificar códigos, lo que no quiere decir unirlos o enlazarlos. Por ende, cualquier diálogo originado en la palabra de ficción se da desde la espera y la conexión en solitario de inteligencias, de actitudes, de silencios, pues de la nada surge y en un todo se constituye.

La mirada, al estallar, se hace palabra y la palabra, entonces, pide respuesta, se convierte en diálogo, diálogo de caricias que retornan a la mirada como una espiral de voces mudamente articuladas...

Gracias a fortuitos encuentros de naturaleza ausente, *Diálogos con el cuerpo*, de la mexicana Esther Seligson (Ciudad de México, 1941), se ha revelado como una reflexión, casi explicación, del ensimismamiento como poder creador y, más aún, de cómo anular el espacio no necesariamente significa anular la propia identidad.

Contrario a lo que pudiera pensarse, el diálogo de esta obra parte del cuerpo y al cuerpo va. Reza el *incipit*:

La mirada, al estallar, se hace palabra y la palabra, entonces, pide respuesta, se convierte en diálogo, diálogo de caricias que retornan a la mirada como una espiral de voces mudamente articuladas, trenzadas en los dedos, en los labios, en el aliento que recorre los círculos de la espiral, burbujas de placer, de gozoso estar así, entrelazadas al mirar y al callar, al vaivén de murmullos que ensanchan el espacio donde los ojos se aman con la palabra y la palabra se ama con la caricia.<sup>1</sup>

Así, el texto ofrece de inicio un discurso que se basta a sí mismo por autorreferencial y que exige un ejercicio lector también autorreferencial. A solas, existe un “yo” que se pierde en sí mismo y dialoga con su propia materia; o bien, que se pierde en el otro (¿amante?, ¿lector?) y dialoga con la materia ajena. Aun cuando es esta última la que más ha trascendido entre la crítica hasta ahora, una lectura atenta bien permite ambas interpretaciones. Digamos, platónicamente, que aquí se habla de *idea* de cuerpo, cuerpo omnipresente enfrentado con verbo navegante.

Evidentemente, el diálogo se da en términos distintos. Lenguaje de verbo y lenguaje de cuerpo reúnen sus códigos no equivalentes y es de nueva cuenta el signo el que logra mediar: si en el verbo es la palabra lo que se concreta e intercambia, en el cuerpo es la sensación o, para ser más precisos, “el nacimiento de la voz”.<sup>2</sup> Presenciamos, pues, una dialéctica embrionaria en donde si bien no existe paridad de signos, sí se dan origen uno a otro confundándose a veces, como en las mejores paradojas.

Apartados en esta forma de la “máquina de hacer hombres”<sup>3</sup> (como ha llamado Ortega y Gasset a la sociedad), “yo” y cuerpo hacen del vivir un tema, cuestionan las presencias obvias, desnegocian el universo, se hallan para darse cuenta uno del otro. Es la soledad, sin duda, pero una soledad necesaria, ineludible para el replanteamiento de lo propio y lo ajeno.

Si el tema de *Diálogos con el cuerpo* posee la amplitud y la belleza de una contemplación, su forma permite disfrutar el trance sin reparos. Seligson recurre a una inusitada narrativa (porque inusitado es lo narrado) en donde la palabra se busca a sí misma para responder a las sensaciones corpóreas... o viceversa. Este viaje se simboliza mediante la isotopía (espiral, estallido, mirada...) y la repetición en la que el término iterado adquiere una carga distinta, cada vez más poderoso y entregado al diálogo.

El yo de los *Diálogos*... parece estar en cualquier parte; lo único que se sabe cierto es que está próximo al cuerpo en verbo y sensación:

No se aparta a un cuerpo para mirarlo mejor: se le acerca, por el contrario, se anula el espacio que lo circunda y se cierra la brecha que distancia, pues un cuerpo pide ser dicho en su inmediata fluidez, y, como la corriente que no cruza dos veces por el mismo lugar, ser instante de plenitud única y fugaz exhalación de néctares y olores [...].<sup>4</sup>

Aislado de todo, el yo incorpóreo deposita su fe en la materia que lo recibe; el cuerpo se convierte así en un universo infinito y por lo tanto, esperanzador por intrínseco y asequible. Y es que en una existencia de adioses plena, que hace al ser humano un “animal de despedidas”,<sup>5</sup> (re)encontrarse con el cuerpo y establecer un diálogo que se antojaría improbable en otras circunstancias, resulta la única vía para lidiar con el problema de la ausencia permanente.

Es decir, la soledad sólo se significa y se soporta cuando se ejerce, y ejercerla no es otra cosa que darle cuerpo:

...la soledad sólo se significa y se soporta cuando se ejerce, y ejercerla no es otra cosa que darle cuerpo: palabra, idea, motivo.

palabra, idea, motivo. Lo que hace el autor implícito de Seligson se asemeja a la fenomenología de Husserl, sólo que en lugar de permanecer como espectador, ejerce su soledad en la dialéctica y esto le da sentido. No es la soledad angustiante de los existencialistas o el desierto patriarcal nietzscheano: es una soledad que se vive para resurgir.

El diálogo, así visto, es un espacio cálido y reparador que permite a los interlocutores la reconciliación, el abrazo ensoñado, el amor: “Recorrer un cuerpo es realizar un acto de palabras [...] Un cuerpo es la morada del verbo y en él se lleva a cabo el encuentro de los mundos del sueño y la vigilia [...]”.<sup>6</sup> No se trata, entonces, de crear en soledad, sino de crear con la soledad y maravillarse ante lo que de ella brota: porque de los existencialistas aprendimos que el ser no puede engendrar otra cosa que ser.<sup>7</sup>

En el caso de la obra que ha ensimismado estas líneas, el ser que se origina es un verbo esperanzado pero de ninguna manera ingenuo, pues su esperanza nace en la posibilidad abierta del diálogo con lo corpóreo. Ha encontrado el signo y el código, ha experimentado el deleite verbal/sensual de recrearse en un silencio primigenio, “sembrando una a una las vocales, apisonando las consonantes, regado el campo en los surcos”,<sup>8</sup> al margen de todo menos de sí mismo. El cuerpo ha sido su música y su guía no sólo para encontrarse, sino para dar luz a las voces de una soledad que es antídoto de sí misma: una soledad-mundo en *la que puede vivirse*, siempre que tengamos palabras para dialogarla. ❁

---

<sup>1</sup> Esther Seligson, *Diálogos con el cuerpo*, en *Tríptico*, México, Conaculta, 1993, p. 61.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Cfr. Saturnino Álvarez, *El hombre y su soledad*, Salamanca, Sígueme, 1983, p. 28.

<sup>4</sup> Seligson, *op. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> Álvarez, *op. cit.*, p. 48.

<sup>6</sup> Seligson, *op. cit.*, p. 67.

<sup>7</sup> Cfr. Álvarez, *op. cit.*, p. 223.

<sup>8</sup> Seligson, *op. cit.*, p. 62.

Uno tenía una casa y unas ideas y dinero,  
y el otro tenía la leyenda y los versos  
y el fervor de los incondicionales,  
un fervor canino, de perros apaleados  
que han caminado toda la noche  
o toda la juventud bajo la lluvia...

Roberto Bolaño

# taller

Una cosa que le atraía, desde que llegó a la Ciudad, era vagabundear y hacer familiar a su experiencia calles y fachadas que en automóvil o camión era imposible conocer de cerca. Recibí una llamada: era yo Pronto olvidó eso también. El panteón de los nuevos dioses era ahora más eterno. La soledad es necesaria. Sólo estás tú, a mis espaldas. Uno camina y se vuelve a cada paso, para no encontrar a nadie. ¿Qué significa estar solo? Ni siquiera un pretexto, para detener nuestra melodía antes de llegar a casa. Algo dicen las campanas en la soledad terrible de la ciudad que duerme. Todas esas sagas fueron llenando las inabarcables estanterías de su soledad de hombre derrotado. Siguió caminando. Aquella pieza hecha por otro, erigida con la paciente arena de otra soledad. Nunca veo con tanta claridad lo que soy: un hombre que tiene una maleta.

# Hondonada

Geney Beltrán Félix

**B**atalló mucho para dar con la casa de Montivont: Hondonada resultó ser una calle muy corta y, peor aún, figuraba en la Guía bajo otro nombre.

Su figura baja y rolliza se veía muy torpe cargando cuatro libros pesados que debía entregar a Montivont a cambio de otra nueva remesa.

Luego de bajar del taxi, el lampiño jovencito de 22 años subió a la banqueta y tocó el timbre. Vio cómo el auto retomaba la marcha y en la esquina una silueta le hacía la parada. La calurosa mañana de junio volvía la Ciudad un ámbito incierto, como si el asfalto, las paredes y las ramas de los árboles fueran de una consistencia gelatinosa y pudieran empezar a fundirse. Una voz resonó:

—¿Quién?

—Vengo de parte del doctor Rosas Calvo, tengo una cita con el señor Montivont a las diez.

—Salió. Espérela.

Omar se alejó unos pasos de la puerta. Bajó la mirada al suelo. Sin saber por qué le parecía... sí, absurdo que un escritor de la fama de Montivont viviese en un rumbo de gente pobre y en una casa ordinaria. Este barrio no era de intelectuales, más bien, no le extrañaría que alguien lo intentara asaltar. La fachada le recordó la casa de un viejo amigo suyo de Mazatlán, un muchacho llamado Pepe, el entrañable Pepe Carrasco, quien recién había muerto de una sobredosis de cocaína.

El joven sacó del bolsillo izquierdo de su pantalón una novela de Stevenson. No sin dificultades (debido a su peso) se sentó al pie de un árbol, colocó los cuatro grandes volúmenes sobre sus piernas y se dispuso a leer. Se preguntó qué opinaría Montivont si lo viese leyendo a Stevenson.

En la oficina le dijeron que un día, semanas atrás, su antecesora en el mismo puesto de asistente editorial, muy poco antes de que la corrieran, fue citada por Montivont. Ella llegó a la casa que ahora tenía él frente a los ojos.

—La tuvieron esperando afuera como una hora —le dijeron—. De Montivont, ni sus luces.

Pero la voz del interfono me dijo que esperara, pensó.

Interrumpió su lectura cada cuándo para acomodarse sobre el estrecho borde de cemento o para ver a los peatones. ¿Y si por adentrarse en la lectura Montivont llegaba sin que él se diese cuenta? A las personas que recorrían la acera trataba de verles la

muñeca en busca de un reloj.

—¿Me podría dar la hora? —preguntó a una pareja de ancianos que surgieron de su derecha. El hombre hizo un ademán de molestia levantándose la manga del suéter: no tenía reloj; en cambio su acompañante, una señora flaca y de ojos hundidos, se vio la muñeca y amable, con voz cantarina, respondió:

—Las diez y diez.

—Gracias.

Esperaré veinte minutos más, se dijo. Imaginó su conversación.

¿Vienes de parte de Rosas Calvo? —Montivont con fastidio, condescendiendo a hablar con un mensajero, un asistente que sólo lo distraería de su labor creadora.

Sí, hablé con usted por teléfono. Usted me citó hoy a...

¿Traes los libros?

Aquí están —los presentaría él, ¿cómo no los había visto?

Bien... ¿qué lees, Stevenson? —entonces Montivont le sonreiría favorablemente, disertaría sobre los personajes, lo invitaría a tomarse un café—: ¿Y qué más has leído?

El muchacho citarían nombres y títulos, y Montivont se pondría más cómodo sobre su sofá habitual, en su biblioteca, añadiría información curiosa o elevada sobre cada referencia:

¿Y has leído a Fulano?

Omar, por supuesto, citarían los títulos en inglés, en francés, en italiano, con cierta timidez en alemán, y los ojos le resplandecerían a Montivont ante el descubrimiento de un muchacho brillante y políglota, aunque gordito:

¿Y escribes?

Con modestia y escrúpulo Omar minimizaría sus bocetos, sus borradores y, como si no tuviera mejor que hacer, Montivont lo invitaría a venir más seguido:

Tráeme tus obritas.

En dos o tres años él tendría su primer libro publicado. Autobiografía de un pobre diablo es un original volumen de relatos que se hizo acreedor al Premio de Cuento Mengano Escritor Dizque Importante... En la ceremonia de entrega del premio, Omar mencionaría a sus autores predilectos, el compromiso del artista con su tiempo y su obra, la necesidad de la literatura en esta época de escepticismo y mercadotecnia.

Vio a la pareja de ancianos pasar de nuevo. ¿Habían dado la vuelta a la manzana? No parece que estén sólo paseando. ¿Me espían, quieren que me largue? El hombre se veía contrariado, la señora tenía una expresión plácida aunque siniestra debido a su delgadez. Por retraimiento o inseguridad él prefirió no volver a preguntar la hora. Se puso de pie, se acercó a la ventana, y nada era visible desde el exterior.

—No ha regresado...

—¿No sabe si habrá dejado unos libros para Rosas Calvo? ¿Podría entregarle los que traigo?

Poco después abrió una mujer morena.

—Dijo que no se tardaba...

—Entiendo —sonrió el joven—. ¿Podría dejarle estos libros? Regreso en media hora.

—Yo le aviso al señor pa que lo espere.

Más ligero, se echó la novela de Stevenson en el bolsillo. Decidió explorar la colonia. Una cosa que le atraía, desde que llegó a la Ciudad, era vagabundear y hacer familiar a su experiencia calles y fachadas que en automóvil o camión era imposible conocer de cerca. Caminó hasta el crucero. En las cuatro esquinas buscó, sin éxito, algún letrero con el nombre de la calle que le salió al paso. Decidió doblar a la derecha, hacia lo que sería el norte. Luego de caminar unas tres cuadras se percató de que había perdido el interés en identificar el nombre de la calle. Llegó a una avenida grande, de dos sentidos, llamada Muertas de Juárez. Ya se habían tardado, hipócritas (pensó). Detuvo la mirada en el verde letrero de una cafetería, sonriendo. Un hombre bajo y de bigote hablaba con la dependiente, una mujer joven de pelo rubio, pecosa, con una expresión equívoca de lujuria. La mujer pareció desentenderse de la plática al escuchar al jovencito:

—¿Me prepara un capuchino?

Al verlo, el hombre le dirigió a Omar una pregunta.

—¿Cómo, perdón? —dijo el muchacho.

El hombre la repitió; sin embargo, Omar sólo entendía balbuceos y dijo “Sí”, como quien sale al paso y no busca comprometerse. Creyó entender que ella estaba por mudarse, y que el tipo trataba de convencerla, como entre bromas o amenazas, de no dejar la colonia. La situación empezó a inquietarlo.

La mujer le tendió el vaso y el joven se sirvió azúcar. Revolvió el café. Está muy caliente, pensó, malhumorado. Acercó el popote a su boca. Apenas el líquido le quemó la lengua, se sintió mareado, un calor extremo le subió de la base del cráneo. Temió desmayarse. ¿Y si le roban la cartera mientras estuviera inconsciente? Cerró y volvió a abrir los ojos.

Dijo gracias y salió.

—De nada —contestó la joven.

Él apenas vio la barba del hombrecito y la cabellera oscura de la muchacha, quien le sonreía con una mueca de lástima. De nuevo le llegó ese mareo. Qué cosa —se dijo—, juraría que.

Tambaleándose, caminó de regreso a la esquina. Le ganaba el ímpetu de vomitar, un leve temblor le nacía en las rodillas. Necesitaba aire, eso era todo.

A pocos metros, en la acera, vio a un tipo en andrajos, una botella en la mano, caminaba tambaleándose. Le recordó a Pepe, esto lo hizo sentir culpable. Pepe le prestaba libros, en la secundaria. En vez de volver a tomar la calle por la que había venido, decidió —cauto— continuar por Muertas de Juárez una cuadra más, hacia el ¿oriente?, para luego tomar a la derecha. El rumbo lo hacía sentirse a la intemperie. Gordo, torpe de movimientos, bajito... ¿quién no se animaría a agarrarlo a patadas?

Al llegar a la esquina dobló a la derecha. La calle tenía el nombre de Angostura. Recordó que en su tierra hay un lugar llamado así. Caminó por banquetas estrechas e irregulares imaginándose que al llegar a la casa de Montivont, éste despedía a uno de sus amantes, Constantino, un escritorzuelo a quien Omar conocía.

Pero muchacho, qué milagro —diría Kostia, con su rostro moreno satisfecho—. Cuánto tiempo sin verte, ¿lo conoces, Monti? —preguntaría sospechoso, intuyendo relación erótica entre gordo escritor y gordo efebo.

Vengo de parte de Rosas Calvo —atajaría el muchacho.

Ah, los libros —diría Montivont—. ¡Qué fastidio! ¿No te los has llevado?

Kostia sentiría la compulsión de decir, como si lo culpaba de fracasado, de promesa fallida:

¿Y qué, Omarcito, cuándo nos das la sorpresa? Ya dejaste de escribir, me imagino.

No hay prisa, ¿de qué crees que se trata? —sería su respuesta, de una seguridad espuria—. Cuando salga mi libro...

Omar entendió que había caminado cinco o seis cuadras y que nunca había pasado por Hondonada. Se hallaba frente a un parque designado con el nombre de Un Presidente De La República. Unos muchachos jugaban basquetbol y las pocas bancas estaban vacías. Se sentó en una de ellas y terminó su café. Sacó la novela y leyó unas páginas, sin concentrarse. Después, retomó su camino. Ahora, hacia la derecha, el nombre de la calle era Real de Presidio. Eso ha de estar en el norte —se dijo—, en la frontera. Vio salir de un restaurante a un matrimonio de cuarentones, con su hija de nueve o diez años; el hombre, de gesto ido, bostezaba. Frente a una farmacia había un bote de basura; ahí, Omar echó el vaso. Un tipo mayor salió, tomó el vaso y, arrojándose:

—¡Crees que mi farmacia es un basurero público! —gritó.

Omar se lanzó a correr, tomó a la derecha. La calle, de nombre Madero, doblaba paulatinamente hacia la izquierda. Entendió: no hallaba el camino de regreso. Y se imaginó que llegaba, digamos, a las once y media, y que la mujer que lo había atendido en la casa le decía:

...el señor lo estuvo esperando pero como usted nunca llegó, debido a sus muchas ocupaciones y compromisos volvió a salir. ¿Libros? No, no dejó nada.

Él diría gracias y regresaría a su trabajo, Rosas Calvo no le creería el cuento de que Montivont lo había plantado y él habría de tragarse el regaño, exponerse al despido próximo.

Siguió caminando. Doblaba calle tras calle y los peatones que le salían al paso se deslizaban con la mirada reconcentrada o el gesto huraño, llenos de prisa o reconcomio, de modo que nunca se animó a pedirle a nadie que lo orientara en su búsqueda de Hondonada. Aquí y allá se fue encontrando algunos perros, además de automóviles estacionados, puertas y rejas inmutables. Por un momento, creyó ver cómo una silueta gorda —¡Montivont es gordo!— se escabullía en una esquina. Corrió para alcanzarlo pero le nació un dolor en el costado. Era el café, supuso. Cortó sus pasos, respiró mientras arqueaba el cuerpo; se sentó en el borde de la banqueta. No le gustaba nada todo esto. Se levantó. ¿Había pagado el café?, se dijo entonces, al tiempo que se daba una palmada en la frente. ¡Qué vergüenza! ¡Qué habrá pensado esa muchacha! Sacó la cartera, vio sus billetes. Tengo que regresar y.

Pronto olvidó eso también. El sol parecía haber alcanzado el cenit; el mediodía era brillante y caluroso. Empezó a caminar. Sintió el sudor en las axilas con un cansancio y molestia cada vez más opresivos, como si su cuerpo se aplastara a cada paso suyo sobre el asfalto y todo en rededor perdiese peso. Creía desmayarse. El mareo, la sed. En la esquina, sofocado, vio con angustia cómo diez metros adelante, ¡ahí adelante!, él mismo, ya menos gordo y más alto, él mismo salía, sonriente, de la casa de Montivont cargado de libros gruesos, le hacía la parada a un taxi, que se detenía, abría la puerta y, con ese otro él en su interior, arrancaba y se perdía al virar en la otra calle, una de nombre Bahía de Términos.

# Variación sobre un tema de Coleridge\*

Alberto Chimal

Recibí una llamada: era yo, desde un teléfono que perdí el año pasado. Me pregunté dónde se había quedado el aparato; me contesté que en tal y tal cafetería, que yo ni siquiera recordaba. Estás mal, dije, desde quién sabe dónde; ¿qué has hecho con tu vida? ¿Has seguido engordando? ¿Te siguen dando tus crisis? Me contesté que no, pero en realidad estaba mintiendo y yo me di cuenta. Estás mintiendo, me dije. ¿Qué quieres?, me pregunté, un poco disgustado conmigo. ¿A qué venía que me estuviese buscando precisamente ahora? Has de estar pensando que por qué te busco precisamente ahora, dije. ¡No es cierto!, contesté. El que se enoja pierde, dije, riéndome, y yo quise colgar pero yo me lo impedí diciendo: Necesitas que alguien te ponga en tu lugar y te enderece. Entonces llamaron a la puerta y resultó que era yo, y que había estado afuera todo el tiempo. Claro que sé dónde vives, idiota, me dije, sin soltar el celular. No se vale, contesté. Ya, cueлга. Era bastante ridículo seguir hablando por celular. Pero ni siquiera me pude consolar pensando que, si yo me veía ridículo, yo también me veía ridículo: de hecho tuve ganas de llorar al darme cuenta de que en realidad yo me veía más joven y más esbelto, y sólo había pasado un año. Para peor, yo tenía pelo, yo todavía tenía pelo, mientras que yo, efectivamente, había tenido una de mis crisis el día anterior y me había rapado y me veía patético. Te ves patético, me dije. Y yo no pude más y empecé a llorar de veras y me contesté: Sí. Y entonces caí al piso. Y entonces, contra todo lo que esperaba, yo me puse de rodillas, y me abracé, me abracé y me consolé y me dije que todo iba a estar bien, que si yo no me ayudaba pues quién me iba a ayudar... Así me dije.

Deberíamos colgar, dije, entre mocos, luego de un momento, y me reí, y yo también me reí, y pensé que además me he vuelto descuidado porque mi teléfono de hace un año está en mejores condiciones que el que tengo ahora.

\*Tomado con autorización del autor de *La ciudad imaginada*, México, Editorial Magenta / Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 2009.

# Niño del temblor

Alejandro Pérez Cervantes

*para Marco Antonio, persiguiendo una maroma*

*Hospital Juárez  
Septiembre, 1985  
Interior, noche*

Tu llanto ahogado por las nubes de polvo es un latido intermitente que cesa a ratos para dar paso a un rumor lejano y amortiguado. Un leve ronroneo que a ratos se va y que vuelve. Apenas hace unas horas disfrutabas de otra oscuridad y de otro encierro. El tibio sueño amniótico en el vientre de tu madre. Ahora, un útero de penumbra guarda tu sueño. La embestida del rumor provoca de vez en cuando el descenso de delgados hilillos de polvo a la manera de un subterráneo reloj de arena. Discontinuos cordones umbilicales que te conectan efímeramente a la superficie. Eso y los perros. Ladridos de perros que escuchas más allá de la muerte, y que por obra y gracia del eco llegan a ti reflejados entre una multitud de crujidos y ruidos extraños.

*Algún lugar del Medio Oeste de Norteamérica  
Verano, 1999  
Exterior, noche*

No fue la blanda tierra la que me vio nacer. Superpuestos cubos de concreto fueron la colmena incubadora de esta oscuridad. Toneladas de arena desbarrancándose como en un Día del Juicio, volviéndonos al amanecer repentinas larvas de subterráneo.

*Algún lugar de la frontera norte de México  
Invierno, 2005  
Interior, Día*

¿Qué inexplicable magia reposa contenida en un juguete? Si nadie se sustrae a ese hálito y a ese fervor. Un químico explicará que las propiedades de un polímero lo vuelven adecuado para vaciarse en moldes o matrices prediseñados que erigirán la fantasía. Planeación pura y un estricto control de calidad en el proceso. Nada más. Un mercadólogo, en cambio, hablará de la Campana de Gauss, *timing* y posicionamiento en su introducción a un mercado específico. En los niveles inferiores de esa larga ca-

dena alimenticia. Un coleccionista profesional alabará la serie, las características particulares de la misma, para desplegar luego, orgulloso, una estéril memorabilia. Pero todo lo anterior no eran asuntos de importancia en torno a sus juguetes. Siempre evitó explicarse a sí mismo la seriedad de este, su juego. Esos artilugios, vistosas mentiras, le gustaban y punto. No recordaba cuándo había empezado a interesarse por las figuras de acción. No guardaba de su infancia momentos especiales, mucho menos predilecciones de ese tipo. Era un grisáceo ser sobre el que parecía estar lloviendo desde siempre la terca ceniza de un derrumbe. Una vez, hacía siglos, salió en la tele junto a otros bebés. Los llamaron “los niños del temblor”. El terremoto de 1985, además de dejarlo huérfano, sujeto de una efímera fama y cursi pretexto de una esperanza que se olvidó muy pronto, le dejó, además de incumplidas promesas de apoyo por parte del gobierno en turno, un dedo corazón amputado por los bulldozers y una alergia al polvo que lo seguiría toda la vida. Eso y el olvido. Un inabarcable limbo de niebla hasta luego de su adolescencia. Luchador con artrosis –un efímero enmascarado que se nombraba “El Escarabajo”– con asma y sus rodillas hechas mierda, el contrabando fue una isla. Fanyuero por necesidad, fue topándose con los juguetes aquí y allá, arrastrado por una fascinación tan espontánea como injustificada. Entre la ropa pasada de moda y herramientas de segunda mano, guiñaban los brillos y los colores, vencién-dole su habitual reciedumbre de luchador retirado; su cinismo de hombre rémora. Como parte de las pacas de mercancía, saldos de los mega almacenes, junto a los retorcidos palos de golf que vendería a las pandillas para usos poco deportivos, rojos guantes de box *Everlast* huérfanos de su par, los tallados cascos de americano –pegasos y rayos desdibujados en mil batallas de un heroísmo barato– las figuras de acción reclamaban su parcela de protagonismo: quizá eran los antifaces, o buscar la abolición de ser uno mismo para convertirse en el héroe invulnerable, el hombre de acero, la musculatura exagerada; los colores en chillona armonía, los miembros articulados y siempre prestos –no como sus rodillas de carrizo que lo retiraron de los encordados, su máscara azul negra rota en una arena de Torreón, mandando al Escarabajo a un limbo de temprano olvido– las mandíbulas trabadas en un eterno gesto de orgullo, ajenas a esos niños a los que hizo pedazos el tiempo. Con los meses, sin proponérselo, como al descuido, fue agenciándose los estrambóticos enmascarados de la lucha libre mexicana, fabricados por obra y gracia de la globalización en la lejana China. Los escleróticos robots que sembraran el asombro en los autocinemas de los cincuenta. La parafernalia del orgullo gringo, las nuevas quimeras, los héroes modernos. El panteón de los nuevos dioses era ahora más eterno, configurado en serie, construido en indestructible plástico. Todas esas sagas fueron llenando las inabarcables estanterías de su soledad de hombre derrotado;

sobreviviente que al nacer había gastado toda su dosis de suerte. Y entonces era dado ver el absurdo y la epifanía: astronautas de pinta mongólica junto a samuráis forrados de bronce. Vaqueros desenfundando junto a perversas divas futuristas. Hombres murciélago y napoleones. Aguerridas princesas y trágicos motociclistas, huérfanos de sus potentes máquinas –como él mismo– plácidos jinetes del abandono.

## II

No sabía a ciencia cierta qué asideros buscaba en aquellas figuras. Un oscuro mandato interno lo empujaba a buscarles un lugar en las populosas milicias de su niñez afásica. Un fervor tan extraño como inútil é insondables abismos creciéndose en torno suyo le dieron el tiempo y el ímpetu para entregarse a esa pasión anómala: a buscar las pequeñas figuras de acción hasta en retazos, a granjearle y regatear a la competencia, y con una dedicación digna del mejor cirujano –vuelto una mezcla de Peter Pan y Víctor Frankenstein– en jornadas interminables, dedicarse a unir las piernas y los troncos, los brazos desarticulados; los rostros tan desmembrados como impávidos. De pronto, sin proponérselo, estaba fabricando ya esquivas figuras del sueño. Miembros y partes prestadas de un cuerpo a otro. Una paciencia hija bastarda de su desencanto fue irguiendo aquel bestiario de inéditos seres que fulguraban en sus madrugadas con la luz del arquetipo. Era un dios con dislexia. Rinocerontes alados, unicornios con fusiles en vez de añiles cuernos, centauros embozados con máscaras antigás, sirenas sadomasoquistas, con su ondulante cola erizada de navajas. Ayudado de pegamentos diversos y hechizas herramientas de corte, los plásticos se anudaban, fundidos o ensamblados, como si desde siempre hubieran pertenecido a íntimas partes de un todo. Así, las escafandras casaban con las cornamentas, y las alas se ajustaban a los torsos, orgánicos suplentes de cohetes propulsores. Todo en un amoroso juego, un delirio táctil; una masturbación febril...

*Algún lugar del futuro*

*Algún lugar del ciberespacio*

*Vista del web site [www.http://amazingsuperheroeshomesickness.com](http://amazingsuperheroeshomesickness.com)*

*Interior, noche*

En el amplísimo catálogo visual de la página, alimentada por el delirio masivo de niños avejentados: navegantes hay de todos; empresarios, jubilados, tecnócratas, desempleados... todos buceadores, gambusinos de su propia alma. En el portal las figuras de acción se repiten y se multiplican... Todos sus visitantes en busca de su *Rosebud* personal. El sitio despliega la reminiscencia a los remotos años de la infancia; las cenizas de la inocencia esparcidas ahora en el recuerdo de vistosas figuras; superhéroes,

muñecos, lámparas de una melancolía incombustible, eterna. Todas las criaturas del imaginario popular; los héroes y los villanos; las divas y las criaturas inclasificables, una memorabilia de precios estratosféricos. Lo lejano tan presente: una masturbación del alma. Entre las figuras de Marvel, Dark Horse, DC Comics, Les Humanoides Associes, Mc Farlane Toys y demás emporios, refulgen con brillo propio los arquetipos y las rarezas. Piezas hechas por manos anónimas. Criaturas anómalas e inéditas. Ahí, la noche de un domingo lluvioso, desde un viejo monitor en un país lejano, el hombre de las rodillas inservibles, el luchador retirado presencié lo imposible: aquella pieza hecha por otro, erigida con la paciente arena de otra soledad. Una verdadera joya, incunable de los especuladores del pasado. Se trataba de un enmascarado hecho por un autor desconocido. Pieza única.

Personaje inclasificable. Recia musculatura, tamaño regular. Su rostro cubierto con una rota máscara azul negra, la inmóvil criatura de polímero victoriosa sobre un montículo de escombros y, sobre su base, grabado un nombre: “Escarabajo”.

# Estar solos

Brenda Ríos

La soledad es necesaria. Para que el ser se revele, como en las sesiones espiritistas, es importante hacer espacio y silencio. Huyendo de ella es cuando la encontramos en su peor forma. Creemos, porque se educa socialmente a ello, que hay que evitarla, darle le vuelta, llenar cada minuto del día con ruido, con actividades y con personas para no darle tiempo a que provoque, a que se quede definitiva como un mal huésped. Por eso buscamos a los seres que parecen felices, que parecen estar bien en nuestra idea de bienestar. Creemos que podemos ser equivalentes, que la algarabía es de contagio, que uno puede ser de tantas otras maneras que nos olvidamos de nosotros.

Sé de una mujer que toda su vida adulta ha estado acompañada, múltiples parejas amorosas sustituyen a los familiares. ¿Qué significa estar solo? Las mujeres mayores (más que los hombres) que por divorcios o viudez o decisión propia, viven solas son miradas en gran medida con pena y conmiseración, nunca se les admira. Decimos al que padece “te entiendo” cuando somos incapaces de estar en casa sin ruido que llene los huecos de las horas.

# Último paseo bajo la luna

Martha Isabel Ramírez González

Uno camina y se vuelve a cada paso para descubrir a aquel que nos sigue como un tigre, para atacar por la espalda y cancelar con un zarpaço recuerdos. Aquel que aparecerá, sin poder anticipar motivo, con el satélite como cómplice, y un viento, un bochorno, lo que sea, lo acompaña a uno en el recorrido, lo obliga a silenciar un pensamiento, a inspeccionar un anhelo escondido en los sueños del yo que no es, pero desea. Se busca a un amigo en la otra acera, una mirada de protección ante la amenaza del olvido, y un instante atrapado en el soliloquio de la tarde lo requiere como el respaldo, el testigo.

Pasarela de miseria, con una carcajada ahogada en pos de la decencia, después de la caída de la señora con cabeza de escobeta y vocación de acróbata. Uno repasa las líneas del diálogo inconcluso, con todos sus silencios que han dicho aún más. Apetito de borrar ese rechazo, el rechazo de uno mismo, atado a las múltiples cadenas construidas de apariencia. Porque las tardes ya no rinden, se fastidian ante tazas de cafés, a la espera de otra noche frente a botellas de cerveza. Cada día, cada retorno por las mismas calles, como si no pudiese haber otra historia, porque a cada paso se renueva el comienzo de un relato, el recuento de esa vida que uno se empeñó en despedir aquella tarde, cuando se tuvo que confesar un proyecto, adoptar un personaje y resignarse a vivir en locaciones.

Uno camina y se vuelve a cada paso, para no encontrar a nadie. Ni siquiera un pretexto, para detener nuestra melodía antes de llegar a casa.

# Una casa para Mr. Guichard

Luis Arturo Guichard

Corro de nuevo el cierre de mi maleta.  
Está viejo y avanza como una mala serpiente  
cansada, apenas capaz de retener su presa.  
Quizá la presa está cansada también  
y por eso se deja atrapar tan estúpidamente.  
Llevo demasiadas cosas. La próxima vez  
serán menos. Obedeciendo a Montaigne,  
me gustaría no llevarme a mí mismo.  
Quedarme aquí, donde estuvieron clavadas  
con alfileres mis fotografías, mis libros  
apilados de cualquier manera.  
Quedarme en el orden de lo transitorio, abierto,  
impersonal, como se está en una habitación  
de paredes limpias en las que sólo hay  
una maleta. Nunca se está tan definitivamente  
instalado como entonces. Nunca veo  
con tanta claridad lo que soy:  
un hombre que tiene una maleta.

# El gato de Schrodinger

Norberto de la Torre

Algo dicen las esquiras del aire que se rompe,  
algo la lejanísima voz de una ola en el desierto.  
Algo dicen las campanas  
en la soledad terrible de la ciudad que duerme.

Cada nueva voz, cada murmullo,  
enriquece la inefable grandeza del silencio.

Nada puedes decir que supere la fuerza  
de una cuerda que vibra  
en el profundo abismo de una lágrima;  
nada que sea más dramático  
que un gato que vive y muere al mismo tiempo,  
mientras ve pasar las horas  
en el ingenioso mecanismo de una trampa;  
nada que sea más importante  
que una brizna de polvo en la cornisa.

Sin embargo,  
tal vez algo pueda conmover a Dios por un instante:  
un grito de indignación por tanto dolor y tanta muerte.  
Sólo se requiere de un ligero descuido, un parpadeo,  
un segundo de duda en Dios,  
para que el gato pueda destrabar la trampa.

Quién es el otro sino una voz enmudeciendo,  
sonido deshilado que no pide aguja  
y de una hebra se define incompleto y suficiente.

Pregunto quién, quién silba este sueño  
que me llama un día, me abraza  
y me devuelve a la calle como vagabunda:  
es un caminante ladrón de espejos  
o es acaso el socorro sin límite  
jugando a ser sombra necesaria.

Pero el sol de Oslo ilumina el puerto,  
estoico, sin darme una respuesta.  
Sólo estás tú, a mis espaldas,  
riendo niño entre los barcos,  
y mi bocanada cae al mar, sustituyéndome.

*La intensidad, pero también el buen gusto; la ansiedad suspendida de un instante, pero también la transparencia bienchora recorren este poema de principio a fin. Los ojos recorren los versos del poema y la equivalencia de leer la palma de una mano sobreviene a la mente. Es tan críptico como luminoso. (Selección y comentario de Eusebio Ruvalcaba).*

## Poema

Ignacia Montoya

¿Cómo puedo creerte?  
¿Qué me hace diferente para que hoy me elijas?  
Tú que has probado lo fino y lo corriente sin cambiar la copa  
Que gustas de revolver  
Tú que te embriagas con los culos de una noche de farra  
Tú que amas por amar y bebes por beber  
Tú, sí, tú, por favor, detente  
sólo un instante  
Pon música  
me gustaría que fuera Mozart  
Siéntate en tu sillón favorito y mírame con frialdad  
Olvida si mi origen es francés, italiano, español  
o si vengo de un agave de tu tierra  
No te detengas en detalles como mi etiqueta, mi procedencia o mi edad  
cierra los ojos y olvida que los hombres me han catalogado en barricas  
Deseo abrirme para ti  
Destápame  
Aspira mi aroma  
Antes de que mi interior se oxigene  
toma entre los dedos el corcho recién liberado y acércalo a tu nariz  
Ese aroma virgen sólo dura un instante  
Y es el mejor

Después de unos minutos llena de mí tu copa  
No me pruebes todavía  
Vuelve a aspirar mi aroma  
lo percibirás distinto porque, al caer el chorro, el aire me transforma  
y el olor cambia  
Toma la copa en tu mano y dibuja elipses con ella en el espacio vacío  
Suave  
Como si danzáramos el cristal, tu mano y mi esencia al ritmo de la “Júpiter”  
Poco a poco detente  
Observa mi cuerpo, con atención, sin premura  
disfrutando las formas que dejo al recorrer la fría superficie  
Aspira de nuevo  
notarás que el aroma es distinto  
Con la aspiración dentro del cuerpo, levanta la copa y dirígela hacia la luz  
luego hacia la sombra  
Mira el color cómo cambia  
Ese instante  
en que la vista y el olfato se alternan, sólo dura unos segundos  
Y es el mejor  
Ahora abre ligeramente los labios y deja pasar un sorbo de mí  
Quiero retozar en tu boca  
Aspira un poco del aire que nos rodea, únelo a nuestra experiencia  
Trágame  
Mi esencia quedará impregnada en tu paladar, en tu lengua, en tus cavidades  
Sólo por un instante  
Y es el mejor  
Pero también es el momento de decidir si quieres beberme completa  
No me bebas a tragos  
Si deseas que entre en ti, sin escurrirme fuera de tus labios  
con honestidad  
dime por qué te gusta mi sabor  
dime por qué has elegido esta cosecha y en especial a mí  
Necesito saber, porque no quiero ser una botella más de tu cantina

## El poeta nómada

# Entrevista a Tomás Segovia

David Ortiz Celestino

En nuestro mapa poético contemporáneo pocas voces poseen un aliento tan vigoroso y decantado como el de Tomás Segovia, quien a través de su trabajo como traductor, ensayista y poeta ha terminado por convertirse en un referente indispensable para los escritores jóvenes de nuestro país. Y es que su poesía –y su trabajo intelectual en general– más allá de cifrarse en la experiencia del exilio encuentra su centro en lo que es sencillamente humano: antes que el poeta del exilio, de la muerte o de cualquier otra cosa “soy el poeta de mi vida, de mi casa, de mis amigos, de mi familia” nos dice Segovia en esta entrevista, donde nos platica sobre su propia experiencia poética –sobre sus orígenes y sus miras– y sobre su relación con el panorama de la poesía contemporánea desde una perspectiva socioliteraria, por decirlo de algún modo, y otra estrictamente histórica y poética.

¿Qué me puede decir de la poesía con epíteto? Se lo pregunto porque distintas personas, en distintos momentos han definido a su poesía como poesía del exilio, poesía solitaria, poesía de dos orillas, poesía fronteriza, etc. ¿Son justas definiciones para su poesía?, ¿es adecuado atribuirle adjetivos a la poesía en general?

Bueno, los adjetivos están para eso. Es una manera de calificar, y por eso se llaman así, no se puede no calificar, es una manera de ordenar. Ahora, claro, convertirlo en receta, en fórmula, tiene sus peligros. Siempre se vuelven una especie de foco, por un lado iluminan, por otro lado aíslan, dejan en la sombra mucho más. Estos epítetos referidos a mi poesía son más o menos justos. Pienso que en mi poesía, como en la de cualquier otro, se permiten muchas calificaciones, depende del enfoque, del punto de vista. ¿Decir que mi poesía es del exilio? Bueno, lo es. A mí lo que me parecería peligroso, y para nada enriquecedor, es limitarlo. Pienso que hay que dejar libertad al lector, incluso al peor de los lectores, que es el crítico. Si a él, al crítico, le parece poesía del exilio, bueno, yo trato de aclararlo, pero lo que no puedo es enojarme porque alguien insista en que mi poesía es considerada o calificada como poesía del exilio. Para eso la escribo, para que la gente la interprete, vea y encuentre cosas en esos textos; claro que yo prefiero, no sólo con mi poesía, sino con todo en la vida, que las interpretaciones sean amplias, reflexivas, con los menos prejuicios posibles, y cuando puedo, trato de ayudar.

Pero todos esos epítetos van un poco por el mismo lado, están en el mismo campo semántico. Esto lo he reflexionado desde muy joven, cuando empezaba a escribir y tenía unas ideas generales, simples. En lo personal, un tema que siempre va relacionado con la poesía es la soledad, en mi juventud era un tema que estaba en primer término. En el grupo de Contemporáneos decían que el tema característico de esa generación era la muerte, el siguiente epíteto hubiera sido, sin lugar a dudas, la soledad. “La red de cristal que la estrangula”; esos son poemas de soledad.

Y también se aplica a la generación del 27, que también fue mi primer panorama, el 27 español, claro. Como adolescente exiliado, los poemas de Cernuda eran los que más impresionaban, el “Soliloquio del farero”, por ejemplo. El final de ese poema habla de los hombres y dice “Por ti, mi soledad, los busqué un día; / En ti, mi soledad, los amo ahora”. Para un joven poeta romántico, solitario, esos versos hacían que uno se sintiera plenamente identificado. “En la soledad amo a la humanidad, pero en la soledad rehuyo a los hombres”. Mucho más tarde asocié esa idea con una frase de la época de los Beatles, originalmente en inglés: “amo a la humanidad, sólo es a la gente a la que no puedo soportar”. Es la misma idea, sólo que tomada en broma.

Por lo mismo, se percibe en su poesía y en su actitud vital una postura de desarraigo, expresada y vivida con gran coherencia; los temas del nómada y esta figura del desarraigo son persistentes en su obra, se han convertido en una suerte de modelos míticos.

Pero de acuerdo, por eso yo mismo he llamado a un conjunto de poemas, *Cuaderno del Nómada* y a otro conjunto de libros *Casa del Nómada*. Muy a la manera de Gilberto Owen, he querido mitificar mi vida, es decir, la vida que me ha tocado vivir. El *nómada* como personaje mítico fue apareciendo en mi poesía, yo no me lo propuse como una teoría filosófica, sino que iba surgiendo al poner mi vida en el papel, al ir experimentando el desarraigo, la convivencia con diferentes personas en diferentes países, tradiciones, estar viendo en eso una raíz humana, importante, central.

Una cosa que a mí me asusta es la imagen del poeta como representante del pueblo, de una época o una civilización. Pero como yo soy incurablemente romántico, creo que es inevitable y por eso, porque es inevitable, no hay que buscarlo. Me da mucho miedo la tentación o la ilusión de convertirme en eso. Decir: yo soy “el poeta del exilio”, o “el poeta de la muerte”: pienso que me deshumaniza totalmente, no me convierte en alguien que está mitificando su vida, me convierte en personaje mítico a mí mismo. Si por ahí veo vagamente en el horizonte la tentación, la posibilidad de que alguien me diga: “Tú eres el poeta del exilio”, me dan ganas de responder: “Un momento, no: yo soy el poeta de mi vida, de mi casa, de mis amigos, de mi familia, pero no el poeta del exilio”. En todo caso soy el poeta de la humanidad, porque eso es tan vago que no compromete a nadie.

¿Igualaría la experiencia del desarraigo con la del desapego?, o ¿cómo las distinguiría?

Desapego según a qué. Desapego o cualquier otro término más o menos sinónimo, no me atengo a esa palabra concreta, sino a la noción. Me parece que hay que tener cuidado al reflexionar sobre esas cosas. Es muy frecuente una reacción automática de que el desarraigo, el desapego, la distancia, el desafecto, todo es negativo. Pienso: según a qué. Por ejemplo, una persona que en 1935 tuviera desapego a la nación alemana me parece admirable, pues alguien que tuviera apego a Alemania en ese tiempo era un nazi asesino.

Hay un poema en *Salir con vida* que tiene que ver con esto: “Vivo apartado de más de un festejo / Excluido de juegos pulsos competencias (...) / Vivo con menos hambre”.

La marginalidad también tiene que ver con eso. ¿Cómo alguien marginal puede no tener desapego? No lo ha escogido, está desapegado por ser marginal. Hace muchos años reflexionaba al respecto y, claro, sin duda lo hacía desde mi experiencia de exiliado, pero reflexionaba viendo un panorama general. Por ejemplo, una de las primeras tomas de conciencia fue cuando viví en Francia en el 65. Estaba muy de moda el tema de las identidades. Vivía entonces en París, el poeta negro Aimé Césaire, y alrededor de él se había inventado la negritud. Yo venía de México, donde estuvieron muy de moda las discusiones del Ser del mexicano —por no hablar del Ser español de la generación del 98—. Estaba ahí, entre el Ser del mexicano, la españolidad del 98 y la negritud de París. Todo eso me puse a mirarlo con desapego.

Otro de los temas era la mujer; en esa época empezaba a ponerse en primer término la liberación de la mujer, el feminismo como “liberación”. En aquel entonces pensaba en que la mujer tenía una ventaja enorme: que, al ser marginada, podía mirar desde la orilla lo que la gente del centro no ve. Por eso las mujeres han sido históricamente más sabias que los hombres. Es posible que en el futuro (no lo sabemos bien, porque siempre hay mucha idealización), dentro de dos o tres siglos, sean tan estúpidas como el hombre por tener el mismo poder. Por eso las mujeres ahora son más sabias, porque no tienen tanto poder.

Esto que dice me hace recordar el ensayo de Jorge Cuesta sobre el clasicismo mexicano y sobre la percepción del mexicano en tanto receptor y conocedor de lo europeo.

Bueno, por aquellos tiempos hice un ensayo sobre la idea de clasicismo de Cuesta. Él llama “clasicismo” a una iluminación de lo que es central y dice que el mexicano tiene más probabilidades de ser clásico que el europeo, precisamente por ser marginal. Lo que dice Jorge Cuesta es que un joven escritor mexicano estaba mucho más informado de lo que pasaba en París, que un francés de lo que pasaba en México. Esa era nuestra ventaja. Nosotros podíamos ver las modas de París con una penetración que no tenía alguien oriundo de esa ciudad. Lo que sucede es que el parisino cree que como él está en el centro, su visión es la buena. Quiero decir, que si en algún lugar se equivocan de todas, todas, es en la Sorbona, precisamente porque está en el centro. Luego escribí un ensayo largo, en Costa Rica —un lugar completamente marginal—, llamado “El centro y el margen”.

Ahora bien, no es lo mismo ser un marginal que ser desapegado, aunque claro que tiene que ver. El central siempre tiene la tentación de acusar al marginal de desapego, es lo que hacen los políticos continuamente, es lo que hace Felipe Calderón.

A este respecto también me llama la atención la importancia que ha puesto en el tema de la relación del poder con la sociedad.

Yo le he dado muchas vueltas a este tema. He tratado de darle vueltas como me parece que es necesario. Hay que informarse, pero no demasiado, quiero decir, sin sacralizar la información. Porque lo más importante es lograr, en algún momento, pensar como si uno no tuviese ninguna información, como si no tuviese bagaje cultural. Lo difícil de reflexionar es tratar de mirar algo de manera directa, olvidando todo lo que uno sabía previamente sobre esa cuestión.

Eso es algo que traté de hacer sobre todo en una época. Por ejemplo, cuando escribí mi mamotreto *Poética y profética* que, aunque trata de poética, tiene muchas reflexiones sobre el poder. En ese entonces, yo trataba de mirar esa cuestión como si no supiera nada, como si no hubiera leído a Max Weber, ni a Marx, trataba de olvidar eso y de expresar cómo es el poder tal como lo veo en mi vida cotidiana.

Una fórmula que se usa mucho en México, sobre todo en México –ahora ya no tanto, no creo que por influencia mía–, es esa fórmula que consiste en llamar al presidente de la República: “el Primer Mandatario”. Me puso a pensar: ¿qué quiere decir mandatario? Lo que el poder no es, es mandato; eso es una máscara, llamar al presidente el Primer Mandatario es taparle el ojo al macho. Un presidente de la República será cualquier cosa menos mandatario, y claro, en apariencia son pequeños detalles, pero a mí me ilumina muchísimo, porque nunca me habían dicho que existía la posibilidad de dudar de que al presidente se le pudiera llamar Primer Mandatario. De repente me entra la duda y se me iluminan un montón de cosas; lo que pasa es que mandatario quiere decir persona encargada, como representante, de llevar a cabo una acción determinada y de dar cuenta al mandador. En realidad el poder consiste en que una vez que ese encargado o ese grupo (porque puede ser un grupo) ha recibido lo que llaman el mandato, ya no es un mandato, es carta blanca; si no, no es poder. Lo del mandato es una cortina de humo: pretender que lo que está haciendo ese señor por el que nosotros votamos es llevar a cabo lo que yo, como ciudadano, le encargué que realizara. Pero eso no es verdad, eso se llama notaría, y ese personaje sería un notario. El presidente de la República no es un notario; el presidente de la República puede tomar decisiones que no tiene que estar consultando con el pueblo una por una; por eso es poder y no mandato; el presidente de la República puede nada menos que declarar la guerra. Quiero decir, no es concebible que yo le dé un mandato a un notario y ese notario declare la guerra en mi nombre, eso no tiene ni pies ni cabeza; un mandatario no puede declarar la guerra en mi nombre porque yo le haya encargado que cobre una deuda a alguien que me debe un dinero. No puede decir: “Ah, es que como tú me encargaste que cobrara a tu inquilino, entonces yo le he declarado a

Estados Unidos la guerra en tu nombre”. Eso carece totalmente de sentido. En cambio, lo que está diciendo el presidente al actuar es algo así como: “Bueno, como tú me has encargado que distribuya el dinero para la educación pública, entonces tengo derecho a iniciar una guerra”. Pues bien, eso es el poder, y si no reflexionamos sobre lo que significa, entonces nunca vamos a entender las cosas.

Volviendo con la poesía, hay algo que quisiera me ayudara a resolver, ¿la poesía es descubrimiento de algo dado o creación absoluta de algo nuevo e inexistente hasta entonces? Quiero decir, ¿hay una verdadera disyuntiva entre ambas opciones, entre poesía como conocimiento o poesía como descubrimiento?

¿Y cuál es la diferencia? Según y como se mire. La pregunta parece estética, pero en realidad es filosófica; la respuesta depende de la posición que tenga uno sobre el plano filosófico, sobre la conciencia, sobre la teoría del conocimiento, cosas de ese calibre. Ahora bien, no me voy a remontar hasta la metafísica, lo único que puedo dar es mi posición; me parece que en cuestiones como esa cada quien tiene una posición probablemente implícita, no deliberadamente escogida por el razonamiento, sino por tendencias o *inclinaciones*. Subrayo esta palabra porque la uso en el mismo sentido que José Luis Pardo, un filósofo español. Mis inclinaciones me llevan a pensar que lo que trata de hacer la historia humana es construir el sentido

En ese punto inicial, en ese umbral de lo que es ser hombre, significa lo mismo dar sentido que descubrirlo. Ante los fenómenos, el hombre tiene que ordenarlos para hacerlos entrar en su mundo, un mundo humano, pero individual, ni siquiera específico de la especie. Es decir, tiene que hacer del mundo algo en relación con él, y eso es lo que vamos construyendo. Pienso que la poesía no es más que lenguaje. Lo que pasa es que se está tomando el lenguaje como aquello que descubre—o—da sentido; la poesía toma el lenguaje en su origen mismo, en su ser mismo. Entonces, al tomar al lenguaje como tal, se está simplemente describiendo el mundo, porque describir es dar sentido. Pero no como lo describe la ciencia, donde para tener sentido científico eso que se descubre debe ser controlado, que de alguna manera tiene que ver con el poder.

Algo que se pondera mucho y que es notable en su trayectoria es el ejercicio de la traducción. Hay una idea en uno de sus ensayos que me interesa en particular, que es cuando habla de la esclavitud a la que está sometido el traductor: “El traductor es el ferviente servidor del que tiene la palabra,

y como todo sirviente, no tiene derecho a ella”. ¿Podría decirnos algo sobre este punto?, ¿en qué se diferencia el traductor del autor?

Frase un poco tremenda ¿no? “No tiene derecho” lo estoy diciendo, por supuesto, metafóricamente. Lo digo en el sentido de que la última palabra la tiene el autor, como también para el criado la tiene el amo. Lo que el traductor no puede hacer es apropiársela –apropiarse, claro, en el sentido de tomar decisiones, de tener derecho a ella, en un sentido metafórico y metonímico– es decir, no puede intervenir y decidir como los demás.

Creo que el traductor no tiene derecho a decidir por el autor, puede decidir en una duda, pero lo que no puede hacer ante esa duda es pasar por encima del autor. A mí me parece que la traducción es una artesanía, y es una artesanía que está muy arraigada en la lengua y que es un aprendizaje general del uso para un escritor, o para cualquiera, claro. Porque eso de estar usando tu lengua con toda humildad y tratando de llegar a la máxima eficacia, pero sin orgullo, es un aprendizaje maravilloso. Con esto quiero decir que en realidad un poeta, un escritor en general y un hablante están sometidos a su lengua, son servidores de ésta.

Es muy fácil pensar que ser poeta es dominio: dominar a la lengua. El uso de la lengua no se aprende dominando al pretérito y cosas así, se aprende cuando es la lengua la que te domina. El traductor todo lo que hace, todo, es obedecer; no se evade en algún momento de la obediencia; el poeta puede salir, creer que sale o querer salir de la obediencia. El traductor no puede, debe someterse al autor, obedecer a su lengua.

Y el poeta sin duda mejora en tanto hace de la poesía una “talacha”, un oficio.

En la medida en la que la poesía es un oficio, que es lo que siempre defiende. Aunque claro, no es que de verdad haya dejado de ser un oficio, pero son de esas cosas que se prefiere no hablar. Lo digo literalmente porque cierto poeta, un maestro, cuando yo era joven, decía una vez que todavía había poetas anticuados que escribían en verso, en metros clásicos, en endecasílabos. Yo le respondí que él también escribía en endecasílabos, que no estaba del todo desapegado a las formas clásicas. Y entonces me dijo: “De eso no se habla”. Y yo creo que se puede hablar de todo, a menos que no se tenga nada que contar.

Aprovecho el señalamiento que hace sobre el desapego de las formas clásicas. Respecto a la métrica me interesa plantearle lo siguiente ¿considera en crisis a la poesía medida?

Creo que está ocultada. Tan no se ha acabado que he vuelto a poner un poco de atención al tema. Esto lo empecé a descubrir hace muchos años, cuando tuve las primeras revelaciones, a los veintiuno o veintidos años, y descubrí el estado de la cuestión; luego me desentendí un poco. Últimamente, he vuelto a poner atención y he descubierto cantidad de poetas de la generación de mi hijo o más jóvenes, que la gente no lo sabe, pero escriben en verso; y no lo saben por pura ignorancia y por pura sumisión.

¿Puede ser este el caso de *Muerte sin fin*?

Por supuesto. Mucha gente sigue creyendo que *Muerte sin fin* está en verso libre. Si hay un poema que sea estricto en su métrica es *Muerte sin fin*; no le falla ni una sílaba, no le falla un acento, cuidadísimo, trabajadísimo. Lo mismo pasa con la poesía de Gilberto Owen, lo mismo con la de López Velarde. Bueno, López Velarde tiene un poco de todo, pero se cree que algunos de sus poemas están en verso libre, y no.

Claro que no ha desaparecido el verso, sino todo lo contrario. A mí me parece que el verso libre es una moda frívola, porque ni es verso ni es libre, todo en él es contradictorio. Hay una anécdota irónica, muy divertida, de André Gide, de principios del siglo pasado (cuando los chavos creen que lo que hacen son innovaciones no saben que existen desde el tiempo de mi abuelo, desde tiempos de Gide —que por cierto es de algún modo el abuelo de todos). En esta anécdota le preguntan: “Pero entonces, señor Gide, ¿en qué consiste la poesía si no hay reglas?”; y él responde: “Bueno, consiste en ir aparte sin poner punto”.

Para colmo, la mayoría de los poetas que escriben en verso libre no leen el poema en verso libre. ¿Para qué cortan la versificación si en la lectura en voz alta no hacen las pausas que marca el texto? Es una cosa infantil a más no poder. Hay poetas que me cuesta un trabajo tremendo leerlos porque tengo que prosificar, estar rompiendo ese verso, porque si no, no tiene ritmo, no tiene nada. Yo creo que la voz humana es auditiva y no visual. Hace tiempo escribí un ensayo queriendo entender por qué la comunicación humana no es visual. Quieren destruir la base de lo humano que es la voz humana, son caprichos de niños mimados de la historia. Porque eso no se le ocurre a un jaranero, o a un músico hindú, se le ocurre a un señor de la Sorbona.

Además, ese capricho del verso libre ni siquiera tiene que ver con la lengua española, es un invento francés, que es relativamente comprensible dentro de la estructura prosódica de este idioma. Pero en otras lenguas no tiene pies ni cabeza. Es absurdo copiar una cosa ajena, correspondiente a un defecto de una lengua ajena, copiarla y ponerla en otra sin reflexionar, y no darse cuenta, además, de lo que está sucediendo, que es que en español muchos poetas siguen buscando una métrica. Muchísimos de los poetas más

sólidos escriben en verso, un verso que no es exactamente igual que el de Lope de Vega, pero es verso.

Gran cantidad de estudios históricos y críticos dedicados a la literatura atribuyen el marbete de generación, en su mayoría, a los grupos poéticos ¿Considera un mal cultural el hecho de que la poesía sea la que más padezca la simplificación generacional?

Me temo que es una demagogia de los poetas. Se ponen nombre a sí mismos y logran divulgar esos nombres. El formar grupos me parece una cosa anticuada. Pienso que estas costumbres están desapareciendo, pero hasta hace muy poco era más visible en la plástica. Había un grupo llamado “Los informales”, conformado por artistas visuales. A mí me parece muy sintomático de algo grave del siglo XX y lo que llevamos de éste. Me parece grave, pues pienso que los artistas y poetas se negaban a tomar conciencia, cerraban los ojos terriblemente, producto de la contaminación con el poder, que siempre la ha habido. Lo que uno podía esperar del desarrollo de la historia era, por lo menos, cada vez más lucidez, conciencia de eso, y responsabilidad ante las relaciones con el poder. Pero eso de estar formando grupos y manifiestos, por un lado, me parece muy infantil, es una afirmación de debilidad, de inseguridad; por otro, es una imitación del poder político. ¿Qué puede encontrar un poeta en un grupo, en la pertenencia a un grupo en lugar de buscar su camino por sí mismo? ¿Qué puede buscar sino poder? Lo único que le puede llevar a integrarse a un grupo es que si no, no le van a hacer caso. No va a lograr salir en el periódico u obtener una beca. Absolutamente lo único que puede buscar.

Eso a mí me parece muy bien en un grupo político. Cuando se trata de la vida social, incluso lo echo a faltar. Ojalá hubiera más organizaciones, porque efectivamente en la vida social la gente tiene que organizarse para reclamar y pedir lo que tiene derecho a pedir. En el arte es otra cosa, es la otra fase del sentido humano. Confundirlo, querer hacer gremios, tener regalías, tener reglamentos, me parece un disparate. La literatura, como decía Marx, es “la negatividad de la sociedad”, en el buen sentido de la palabra. La sociedad tiene perfecto derecho a no hacernos caso, a marginarnos, incluso a encarcelarnos, llegado el caso. Estar formando grupos para estarle pidiendo a la sociedad que nos proteja, que nos dé premios, es estar muertos de envidia del poder. Eso lo pienso desde que tenía quince años. ¿Cómo un señor que puede ser poeta prefiere ser millonario? Sigo sin entenderlo. Lo que menos entiendo es eso, la necesidad por parte de mucha gente de entrar en el terreno, reclamar regalías, derechos de autor, crear sindicato de escritores, juntarse en grupos para lanzar un manifiesto y salir en la primera plana del *Life*. ❁

Este es un perro.  
Una criatura que se ignora.  
No sabe que pertenece a una clase  
-de cosa o bestia-, ignora  
que la palabra perro  
no lo designa a él en especial:  
cree que se llama perro,  
cree que se llama hombre,  
cree que se llama "ven",  
cree que llama "muerde".  
Eduardo Lizalde

## ¿Qué hacía Dios antes de crear el mundo?

David Delgado Esquivel

En algún lugar de un libro antiguo que lleva por título *Confesiones*, un viejo filósofo llamado Agustín, se dio a la tarea de responder a una pregunta ciertamente compleja: ¿Qué hacía Dios antes de crear el mundo? Por supuesto, la pregunta implica ya otra pregunta: ¿quien es Dios? Invertir más de treinta segundos intentando responder cosas semejantes, en los tiempos que corren, resultará para muchos una absoluta pérdida de tiempo (a Dios lo mató Nietzsche hace rato y sanseacabó). Seamos optimistas y supongamos que tú, ocioso y por lo mismo bienaventurado lector de *los perros del alba* eres un individuo de buen talante y ánimo inquisitivo cuya capacidad de asombro continúa vigente. Siendo así, supongo que ya habrás formulado algunas imágenes en tu cabeza producidas por la conjunción de esas cuatro letras: D-I-O-S. La memoria comienza a trabajar y es posible que recuerdes a tu maestra de catecismo, a tu madre o para los más contemporáneos, aquel capítulo de *Los Simpson* en el que Homero prefiere quedarse en casa para ver *football* y beber cerveza en lugar de ir a misa, y termina con una revelación de carácter místico: Dios es un viejo bonachón de bata blanca que vive en una nube, lleva la barba larga y cana, y usa huaraches.

El proceso mediante el cual hemos llegado a tener tal imagen de Dios es ciertamente complejo. De entre las tres más grandes religiones del mundo occidental como son el judaísmo, el islam y el cristianismo, sólo esta última cuenta con una imagen más o menos definida de Dios a partir de lo que se ha denominado el esquema trinitario, formado por las figuras del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Aún hoy en el mundo cristiano, la representación de la imagen de Dios padre bajo la forma de un anciano barbado, la paloma como Espíritu Santo y Cristo resucitado, sentado a la derecha del Padre, es aceptada de forma canónica, sin embargo, esto no siempre fue así. Como sabemos, el cristianismo surge como una nueva religión en el seno de otra más antigua como lo es el judaísmo. Dentro del judaísmo, y tal como puede leerse en el conjunto de libros sagrados que forman la Torá, la representación de Dios queda terminantemente prohibida (lo mismo sucede en el islam). No por nada, cuando Moisés es elegido para comunicar los manda-

mientos de la ley, Dios se manifiesta de forma ambigua, como una zarza ardiente o una voz que, a la pregunta por su identidad, responde simplemente: “Yo soy el que soy”.

El evento que vino a cambiar de forma radical la concepción de Dios que hasta entonces se desarrollaba en el Judaísmo fue, sin lugar a dudas, el nacimiento de Cristo. Misterio tremendo en el que se devanaron los sesos y las almas de tantos seres humanos, aquel por el cual un dios es capaz de hacerse hombre y habitar entre los mortales. Un dios que es Dios y es hombre. Un dios que es Uno y tres al mismo tiempo (Lo cual implica un conflicto todavía más grande ¿cómo lo representamos?). Los avatares que rodearon a esta idea son muchos, desde el primer instante de su postulación (que se atribuye a Tertuliano, alrededor de 215 d.C.) algunos intelectos filosóficos recelaron de ella. De esa forma fueron surgiendo distintas interpretaciones y representaciones de la figura de Dios que a la postre llevaron el nombre de herejías. El catálogo de herejías o ideas que iban en contra del credo oficial es inmenso. Muchas de ellas enfocaron su atención al problema de la trinidad y el conflicto racional surgido de sus propias contradicciones, las cuales, en muchas ocasiones fueron solucionadas por vías menos complejas, “Creo porque es absurdo”, llegó a afirmar el mismo Tertuliano. Para algunas herejías como el adopcionismo, Cristo era un ser humano de una calidad infinita elegido por Dios padre para su misión en la tierra, más no un Dios por sí mismo. Para el docetismo, en cambio, el ser que sufrió y pereció en la cruz no pudo haber sido sino una especie de holograma, la imagen ilusoria de una naturaleza divina y superior incapaz de sufrir castigo corporal. Los arrianos por su parte, defendieron la idea de Cristo como una creación *ad hoc* hecha por el padre, y cuya naturaleza no era compartida. La historia del cristianismo en sus inicios es una encarnizada lucha argumental (y en ocasiones física y violenta) por definir al símbolo sobre el cual habría de depositarse la fe de millones de seres humanos.

Si nos alejamos por un segundo de la teología y la política, y damos rienda suelta a nuestros propios pensamientos, podemos regresar al planteamiento con el que comenzamos este escrito: la pregunta, ¿qué hacía Dios antes de crear el mundo? De aceptar el

juego, podemos entonces comenzar a lanzar algunas hipótesis y, si a Dios no le molesta, seamos como el abuelo de barbas largas que se dispone a contar un cuento a la luz de la fogata. Luego pensemos en Dios como un artesano. Aunque la idea no sea del todo nueva, imaginemos un Dios con una mente y unas manos capaces de crear objetos vivos a partir de la materia, sea ésta barro primigenio, paja o masa de maíz. Dios nos ha tomado entre sus manos y nos ha modelado, (algunos pensarían que a su imagen y semejanza), después, con artilugios que pueden variar, dependiendo de la cultura que haya creado el mito, Dios le ha dado vida al hombre. Con un soplo, con una chispa, con una palabra...

En el libro primero del Génesis o “libro de la creación” puede leerse: “En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: Haya Luz, y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien y apartó Dios la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz “día”, y a la oscuridad la llamó “noche” y atardeció y amaneció: día primero...”. Según la más antigua tradición judía, Dios ha creado el mundo con palabras. En el principio, dice el evangelio de San Juan, era el *logos*, y el *logos* estaba ante Dios, y el *logos* (“logos”, la palabra en griego; “Dabar”, el verbo para los hebreos) era Dios. Dios dice y entonces las cosas y el mundo son, tienen lugar. ¿Pero es que acaso Dios era una especie de místico poeta? Uno que por vez primera fue capaz de hacer cosas con palabras. Tal vez por eso las palabras han tenido desde entonces un cariz sagrado, como dice Borges en un poema titulado “El Golem”:

Y, hecho de consonantes y vocales,  
Habrà un terrible Nombre, que la esencia  
Cifre de Dios y que la Omnipotencia  
Guarde en letras y sílabas cabales.

El mismo Borges escribe unos versos más adelante que los artificios y el candor del hombre no tienen fin. Conociendo el poder oculto tras las letras que cifran el nombre

de Dios el rabí Judá León del poema de Borges se dio a la tarea de realizar extrañas permutaciones de letras y palabras que le otorgaron un poder maravilloso, la capacidad de crear la vida, de ser como Dios.

La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,  
Sobre un muñeco que con torpes manos  
labró, para enseñarle los arcanos  
De las Letras, del Tiempo y del Espacio.

Pero en algo falló Judá León, pues su creación resultó torpe y contrahecha pues “con sus ojos menos de hombre que de perro y harto menos de perro que de cosa”, apenas era capaz de barrer la sinagoga. El Golem es un ser que por maravillosos artificios literarios se compara al primer hombre creado por Dios. El aprendiz de creador se ha equivocado y la angustia se apodera de él: ¿Cómo –se pregunta Judá–, pude engendrar este penoso hijo y la inacción dejé, que es la cordura? La idea es ciertamente escalofriante, sobre todo si, desconfiados, comenzamos a mirar a todos lados en busca de aquel que sin dominar el arte, por soledad o aburrimiento, se dispuso a crearnos a nosotros en el principio de la historia. ¿Quién fue nuestro Rabí Juda León? Un pesimista genial como lo fue Émile Cioran, ya apuntaba en algún momento, de forma irónica, que quizá la historia del Génesis habría de mirarse con otros ojos y en otro orden. En efecto, Dios ha creado el universo en seis días y ha descansado el séptimo. Y si ha sido así es porque cada acto creador se llevaba una parte de él y de su energía. Al llegar al sexto día, en el que ha creado al hombre, Dios se encontraba profundamente cansado. De ahí la calidad de la obra.

Preguntémonos entonces, ¿es posible que no sea cierto que Dios haya creado el mundo en seis días? A reserva del miedo que puede provocarnos el caer fulminados inmediatamente, pensemos por un momento en las implicaciones de tal afirmación. ¿Por qué seis días y no cuatro o tres? ¿Los dioses se cansan? ¿Tendría Dios algo a la mano en el momento de la creación? Crear, hacer, pensar, construir, imaginar, hablar... ¿qué implicaciones misteriosas y profundas tendrán esos verbos en la mente de Dios? Desde luego parece ser que nuestra mente nos ha llevado al límite último del misterio.

Desde muy joven y aún sin ser cristiano, Agustín mostró una gran avidez por temas filosóficos. Ya maduro, dedicó buena parte de su tiempo a componer un libro autobiográfico que llevó por título *Confesiones*, una obra en donde desarrolló sus preocupaciones más profundas, desde la compleja naturaleza del ser humano (un ser caído y más bien tendiente al mal) hasta el problema de la creación del mundo, el tiempo, el espacio y la eternidad. Con el tiempo, Agustín llegó a convertirse en una autoridad cuya opinión influyó fuertemente en el rumbo futuro de la Iglesia como institución. Como “Padre de la Iglesia”, las ideas de Agustín sirvieron para construir un canon de creencias con bases filosóficas. La originalidad de Agustín como filósofo ha sido cuestionada en la medida en que sus ideas, convertidas a la postre en dogmas, fueron utilizadas para apuntalar el edificio canónico de una institución, en un momento en que la filosofía no era sino una sierva de la teología. Tan extrema ha sido esta idea que algunos incluso ven en Agustín a un perseguidor de herejes. Sin embargo resulta imposible afirmar algo así, cuando se realiza una lectura atenta de ciertos pasajes de sus *Confesiones*, en donde manifiesta una inquietud auténtica por sondear los abismos del alma humana en busca de respuestas.

El libro once de las *Confesiones*, está estructurado bajo la pregunta con la que comenzábamos este texto. ¿Qué hacía Dios antes de crear el mundo? Agustín piensa en las escrituras como selvas oscuras y sombrías a las que por años se han retirado “místicos siervos”, en busca de un lugar para apacentarse, rumiando el sentido de sus palabras. Sin conocimiento y sin la guía de la razón es muy fácil perderse en esos parajes. Como muchos otros pensadores que le precederán, Agustín sospecha de la natural tendencia humana a reducir todo fenómeno de la experiencia a categorías que le sean comprensibles. Borges las llamará prisión, y muchos siglos después, para un filósofo como Kant, serán las condiciones de toda experiencia posible.

Gradualmente se vio (como nosotros)  
Aprisionado en esta red sonora  
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,  
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

¿Será posible que esas mismas categorías puedan aplicarse a Dios? Sigamos de cerca a Agustín, respondamos afirmativamente, y si a Dios no le molesta la *reductio ad absurdum*, aceptemos que Dios se encuentra en un lugar y un tiempo, nosotros aquí y Él allá, donde quiera que sea ese allá (la mayoría diría: en el cielo). Si Dios es el inteligente arquitecto del universo, irremediablemente tendríamos que pensar en el origen de los materiales con que se llevó a cabo la construcción y los procedimientos empleados (la misma pregunta aplica para las ideas de Dios alfarero, Dios relojero, Dios matemático, etc. Resulta un dato curioso pero si hacemos una lectura literal del primer pasaje del Génesis nos encontramos con un problema gordo dado que el texto dice que Dios creó los cielos y la tierra para después, separar la tierra de las aguas... ¿Puede alguien responder de dónde vinieron las aguas? ¿Acaso preexistían?). De continuar con una argumentación similar tendríamos que problematizar si Dios tiene una forma y si tiene un rostro y manos y voz. Si su cuerpo es similar al nuestro, —sólo más grande, fuerte y perfecto, como dibujaban los griegos a sus Dioses—, luego entonces Dios se mueve, va de un lugar a otro, pastorea su rebaño durante cuarenta años por inhóspitos desiertos. Observa su creación y juega con ella, como haría un niño en un arenero, arroja un poco de agua y crea un diluvio. O bien, tal como lo describen otros pasajes del testamento antiguo, Dios puede *ser como* un padre amoroso, o un tirano de carácter complejo que duda, ignora, se encoleriza y a veces se distrae. (Si eso no fuera posible no habrían sucedido las historias humanas más interesantes). ¿Y antes de crear el mundo? Teniendo tanto espacio vacío solo para él, tanto tiempo y siendo Dios... Tal vez pensaba, hilaba historias, se cansaba, dormía y soñaba (o sigue soñando y en su sueño estamos nosotros, quiera Dios que Dios no sueñe que sueña) creaba infinitos mundos para luego des hacerlos, se desdoblaba en tres y en instante volvía a ser uno... se paraba de cabeza, jugaba solitario, modelaba huesos de dinosaurios y otros mastodontes y luego los enterraba, hacía flexiones, repasaba en su cabeza la música de las esferas celestes... se moría de soledad y aburrimiento y sólo por eso creó una esfera densa y compacta hecha de plastilina cósmica, de hidrógeno y

Desde muy joven y aún sin ser cristiano, Agustín mostró una gran avidez por temas filosóficos. Ya maduro, dedicó buena parte de su tiempo a componer un libro autobiográfico que llevó por título *Confesiones*, una obra en donde desarrolló sus preocupaciones más profundas, desde la compleja naturaleza del ser humano (un ser caído y más bien tendiente al mal) hasta el problema de la creación del mundo, el tiempo, el espacio y la eternidad. Con el tiempo, Agustín llegó a convertirse en una autoridad cuya opinión influyó fuertemente en el rumbo futuro de la Iglesia como institución. Como “Padre de la Iglesia”, las ideas de Agustín sirvieron para construir un canon de creencias con bases filosóficas. La originalidad de Agustín como filósofo ha sido cuestionada en la medida en que sus ideas, convertidas a la postre en dogmas, fueron utilizadas para apuntalar el edificio canónico de una institución, en un momento en que la filosofía no era sino una sierva de la teología. Tan extrema ha sido esta idea que algunos incluso ven en Agustín a un perseguidor de herejes. Sin embargo resulta imposible afirmar algo así, cuando se realiza una lectura atenta de ciertos pasajes de sus *Confesiones*, en donde manifiesta una inquietud auténtica por sondear los abismos del alma humana en busca de respuestas.

El libro once de las *Confesiones*, está estructurado bajo la pregunta con la que comenzábamos este texto. ¿Qué hacía Dios antes de crear el mundo? Agustín piensa en las escrituras como selvas oscuras y sombrías a las que por años se han retirado “místicos siervos”, en busca de un lugar para apacentarse, rumiando el sentido de sus palabras. Sin conocimiento y sin la guía de la razón es muy fácil perderse en esos parajes. Como muchos otros pensadores que le precederán, Agustín sospecha de la natural tendencia humana a reducir todo fenómeno de la experiencia a categorías que le sean comprensibles. Borges las llamará prisión, y muchos siglos después, para un filósofo como Kant, serán las condiciones de toda experiencia posible.

Gradualmente se vio (como nosotros)  
Aprisionado en esta red sonora  
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,  
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

¿Será posible que esas mismas categorías puedan aplicarse a Dios? Sigamos de cerca a Agustín, respondamos afirmativamente, y si a Dios no le molesta la *reductio ad absurdum*, aceptemos que Dios se encuentra en un lugar y un tiempo, nosotros aquí y Él allá, donde quiera que sea ese allá (la mayoría diría: en el cielo). Si Dios es el inteligente arquitecto del universo, irremediablemente tendríamos que pensar en el origen de los materiales con que se llevó a cabo la construcción y los procedimientos empleados (la misma pregunta aplica para las ideas de Dios alfarero, Dios relojero, Dios matemático, etc. Resulta un dato curioso pero si hacemos una lectura literal del primer pasaje del Génesis nos encontramos con un problema gordo dado que el texto dice que Dios creó los cielos y la tierra para después, separar la tierra de las aguas... ¿Puede alguien responder de dónde vinieron las aguas? ¿Acaso preexistían?). De continuar con una argumentación similar tendríamos que problematizar si Dios tiene una forma y si tiene un rostro y manos y voz. Si su cuerpo es similar al nuestro, –sólo más grande, fuerte y perfecto, como dibujaban los griegos a sus Dioses–, luego entonces Dios se mueve, va de un lugar a otro, pastorea su rebaño durante cuarenta años por inhóspitos desiertos. Observa su creación y juega con ella, como haría un niño en un arenero, arroja un poco de agua y crea un diluvio. O bien, tal como lo describen otros pasajes del testamento antiguo, Dios puede *ser como* un padre amoroso, o un tirano de carácter complejo que duda, ignora, se encoleriza y a veces se distrae. (Si eso no fuera posible no habrían sucedido las historias humanas más interesantes). ¿Y antes de crear el mundo? Teniendo tanto espacio vacío solo para él, tanto tiempo y siendo Dios... Tal vez pensaba, hilaba historias, se cansaba, dormía y soñaba (o sigue soñando y en su sueño estamos nosotros, quiera Dios que Dios no sueñe que sueña) creaba infinitos mundos para luego des hacerlos, se desdoblaba en tres y en instante volvía a ser uno... se paraba de cabeza, jugaba solitario, modelaba huesos de dinosaurios y otros mastodontes y luego los enterraba, hacía flexiones, repasaba en su cabeza la música de las esferas celestes... se moría de soledad y aburrimiento y sólo por eso creó una esfera densa y compacta hecha de plastilina cósmica, de hidrógeno y

helio según los físicos... Y vio Dios que era buena, pero no tanto, se cansó de jugar con ella y cuando la aplastó con su mano enorme la bolita de desparramó por el espacio en un silencioso *Big Bang*.

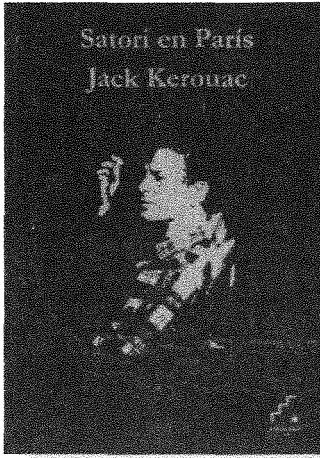
Agustín nos haría pensar con un poco más de calma. Efectivamente, si intentamos responder a la pregunta ¿qué hacía Dios antes de crear el mundo?, haciendo uso de nuestras categorías humanas, es posible formular gran cantidad de respuestas (todas viables en principio). Las preguntas fundamentales parecen requerir un poco más de tiempo para ser digeridas, al mismo tiempo, es recomendable ejercer la duda y nuestra capacidad para suspender por un momento nuestros conceptos previamente adquiridos. Ante la pregunta, ¿qué hacía Dios antes de crear el mundo? Agustín duda y luego piensa en la posibilidad de un espacio y un tiempo anteriores a la creación. ¿Cómo serían estos?, ¿acaso podrían asemejarse al tiempo y al espacio humanos? Definitivamente no, responde Agustín. Si todo ha venido a Ser en un solo y mismo instante, y eso incluye al tiempo y al espacio, no había tiempo y espacio anterior a la creación en donde Dios pudiera hacer cualquier cosa, luego entonces, Dios no hacía nada. El argumento más fuerte de Agustín gira en torno a la imposibilidad de concebir a Dios dentro del régimen del Ser. Es Dios quien lleva el ser al ser, en virtud de una voluntad que rebasa todo límite humano. Dios fue capaz de hacer surgir su creación de la nada y habrá de llevarla a la nada en algún momento de la historia (que es lineal y ha comenzado en ese único instante). El Dios de Agustín está más allá del ser y su potencia infinita hace existir; sin embargo, de él no puede predicarse la existencia a menos que pueda ubicarse más allá de toda existencia pensable, en la eternidad.

Dice Borges en su *Historia de la Eternidad*, que el tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica, la eternidad en cambio resulta ser más bien un juego o una fatigada esperanza, hija de los hombres. La eternidad para Agustín es la morada de Dios, en donde el tiempo no tiene cabida. De antemano habría que negar la posibilidad de que la eternidad pudiera entenderse como

un tiempo que se extiende infinitamente. El pasado y el futuro, así como el presente, no son sino un mismo instante, el tiempo siempre presente propio sólo del ser infinito, un instante pleno que es la síntesis de todos los tiempos.

“La eternidad es la misma sustancia de Dios, que nada tiene mudable. En ella nada hay pasado, que ya no sea, nada hay futuro que todavía no sea. Allí no hay sino es. No hay allí fue o será porque lo que fue ya no es y lo que no será todavía no es. Y en la eternidad [de Dios] todo es, pura y simplemente”.

Queda ahí la respuesta de Agustín a quienes, como nosotros, se vieron abrasados por la acuciante pregunta ¿qué hacía Dios antes de crear el mundo? Como todo acto humano inserto en el tiempo, la respuesta es sólo provisional y resulta, más bien, la invitación a un viaje sin destino fijo. Tal es la naturaleza de aquellas preguntas que los humanos hemos llevado a cuevas desde el principio de los tiempos. Desde cualquier cronotopo y casi siempre, porque contamos con el tiempo y la soledad para formularlas. No sirven para nada, no dan de comer al mundo, y sobre todo no tienen respuesta, y sin embargo no podríamos llamarnos humanos sin ellas. ❁



*Satori en París*

Jack Kerouac

Ediciones Escalera, 2009.

Con motivo del 40 aniversario de la muerte de Jack Kerouac se edita *Satori en París* (Ediciones Escalera, 2009) la penúltima novela publicada en vida por el autor. El principio de la debacle kerouaquina.

Desde principios del siglo XX, París ejerció su magnetismo sobre la bohemia norteamericana. Se convirtió en un paraíso para los gabachos. Después de la era del jazz, la gran depresión propició el exilio de algunos escritores, la llamada Generación Perdida, que encontraron una segunda *golden age* en Francia. Hacia 1930, Henry Miller se estableció en París con el único fin de sacar adelante su carrera literaria. No es difícil advertir que sin el clima social de la época jamás hubiera podido concretar su novela *Trópico de Cáncer*.

Y no sólo el ambiente parisino, desprejuiciado sexualmente, influyó en el éxito de Miller. La publicación oportuna de su novela, la promoción de los franceses y el respaldo permitieron a Henry colocarse en el lugar que merecía: la vanguardia. En 1935, *Trópico de Cáncer* se leía en Estados Unidos pero de manera clandestina.

Ingresado al país por contrabando; sería hasta años después que la obra libraría un juicio por obscenidad y podría circular libremente en la década de los cincuenta.

El éxodo a París continuaría en las siguientes generaciones. Pero sumada a la marcha de los escritores, se organizaría una fuga de jazzistas. Mientras en Nueva York a los músicos adictos a la heroína se les consideraba delincuentes, en París eran tratados como semidioses. Charlie Parker, Chet Baker, entre otros, consideraron seriamente establecerse en la capital francesa. Visionarios, los parisinos aprovecharon las incursiones de músicos para ingresarlos al estudio de grabación. Parte importante de ese testamento puede apreciarse en la colección “Jazz in Paris” de Gitanes Jazz Productions, perteneciente a Universal Music France. Esta serie cuenta con invaluable testimonios del género, como *Plays Standards* del Chet Baker Quartet o *Laura* del tenorero Don Byas.

La visita de Kerouac a París era un blues impostergable. Con la versión de “April en París” de 1954 en voz de Sarah Vaughan como *soundtrack* de su viaje, planeaba conocer la Ciudad de la luz. Pero no fue sino hasta 1965 que consiguió arribar a suelo francés. Su aventura desencadenó, en tan sólo diez días, como el Jack narrador de sus mejores tiempos, la escritura de las más de cien páginas que conforman la novela *Satori en París*. Un tributo a su devoción por sus antepasados, a su admiración por *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline y a su último intento por alcanzar la iluminación espiritual que supone el Satori.

*Big sur* y *Satori en París* son las novelas más celineanas de Kerouac. A menudo identificadas como signos inequívocos del derrumbe emocional de Jack, sus síntomas son malinterpretados, lo que se ha etiquetado como caída es en realidad un cambio de estilo en la narrativa kerouaquiana. Con frecuencia y desconocimiento se asume que la labor prosística de Jack es como un bloque inamovible. Nada más falso. A través de la lectura completa de sus novelas, atendemos que la obra de Kerouac respira. Por supuesto que *On the road* y *Los subterráneos* se encuentran hermanadas por

la proximidad con que fueron escritas, ambas corresponden a una misma época, y por complicado que resulte de deducir, el Jack de estas dos obras trasmuta increíblemente en *Vagos Dharma*. Basta leer el arranque de la novela, la escena en el tren, para enterarnos de que estamos ante un Kerouac distinto.

El París que buscaba el autor no era otro que el de los *clochards*, el París de los *Vagos Dharma*. Es decir, a pesar de las constantes transformaciones de forma y estilo que sufre la obra kerouaquiana durante su elaboración, se trata de un mismo tópico o si se quiere variaciones de un mismo tema. En este sentido, la obra de Kerouac es dostoyevskiana no sólo en sus proporciones escriturales sino porque, como Fiodor, se repite a lo largo de sus trabajos. Todos los títulos de Dostoyevsky nos llevan a *Crimen y castigo*, así como todos los de Jack nos llevan a *On the road*.

Con insistencia se ha estereotipado a Kerouac como un escritor maldito. Y lo es. Pero la gente ha olvidado el verdadero significado de maldito: la malditez no se mide por la cantidad de droga o alcohol que un autor es capaz de consumir, el carácter de maldito se gana por la capacidad que tiene un escritor de esgrimir el dolor. Y en *Big sur* y en *Satori en París* el dolor es traducido en una prosa celiniana de una belleza inmensa. La amargura poética que alcanza Jack en *Big sur* la sitúa como una novela de primera línea, apenas un paso atrás de *On the road*, por supuesto sin dejar de ser un experimental y empelar un personalísimo uso de la puntuación.

Aunque cuando *Satori en París* fue escrita, la revolución *beatnik* ya se encontraba en su apoteosis, nadie se atrevería a desacralizarla, ni a *Big sur*, en relación con su obra anterior. Si *On the road* exaltaba las propiedades del swing, nunca fue Jack tan fiel al blues como hacia el final de sus días y por supuesto durante la redacción de *Big sur* y *Satori en París*. El Satori al que hace referencia el título alude al anhelo por la iluminación mental. Pero el estado de ánimo kerouaquiano ya no responde a ese sentimiento. Su Satori significaba reencontrarse a sí mismo. Y al redactar la novela en tan sólo tres días, lo consiguió.

Su origen francocanadiense le deparó el nombre compuesto de Jean-Louis, con el apellido Kerouac. Con el paso del tiempo, su apelativo sufrió cambios. Por un breve periodo se autonombró John Kerouac, hasta definirse como Jack. Intrigado por su pasado galo, en sus expediciones por París, indagó en las bibliotecas públicas los motivos de su genealogía. Sin embargo, el fantasma de Neal Cassady recorre la novela a tal grado que el verdadero sentimiento de Jack en Francia es el mismo de las palabras finales de *On the road*: “y la estrella de la tarde dedicará sus mejores destellos a la pradera justo antes de que sea totalmente de noche, esa noche que es una bendición para la tierra, que oscurece los ríos, se traga las cumbres y envuelve la orilla del final, y nadie, nadie sabe lo que va a pasar a nadie excepto que todos seguirán desamparados y haciéndose viejos, pienso en Dean Moriarty, y hasta pienso en el viejo Dean Moriarty, ese padre al que nunca encontramos, sí, pienso en Dean Moriarty”. La verdadera genealogía de Jack está en sus novelas. Carlos Velázquez. ❀



*De oscuro latir*  
Federico Vite  
Universidad de Guanajuato, 2008.

La prosa de Federico Vite ha sido catalogada como literatura para pasarla bien un rato. Textos de divertimento, de ironía propia de nuestros tiempos. El autor muestra una facultad casi inverosímil para inventar imposibles, degradar historias y mostrar un decadentismo nada sutil, repleto de peripecias. Ha sido acusado de influenciado y, a veces, de escritura atropellada, escrita a trompicones. La acogida de su primera novela, *Fisuras en el continente literario* (Tierra Adentro, 2006) se rodeó de mitificaciones y aventuras; como si su objetivo fuera hacer de la vida un hipertexto de la escritura misma, Vite se vio envuelto en dimes y diretes que, eficazmente, lograban la risotada de quien se enteraba. Resultaría difícil deshacerse de aquella noticia y lograr acercarse a su obra: estaba el lector frente a un capítulo de *Los Simpson*, como bien afirmarían el propio autor entre carcajadas.

La editorial de la Universidad de Guanajuato, bajo el nombre de la colección Anaquel, trae para nosotros *De oscuro latir* (Universidad de Guanajuato, 2008), un conjunto de nueve relatos que nos presentan a un Federico Vite irreconocible frente a lo publi-

cado anteriormente. En esta amalgama el autor “indaga sobre las pulsiones ocultas que habitan en cada ser humano. Un mundo de tremendo realismo poblado por muertes, milagros siniestros, figuras violentas, hombres confundidos y ritos malignos” conformando así esta obra que descubre el oscuro palpitante del corazón humano.

El ganador del Premio Ignacio Manuel Altamirano de novela en 2005 no deja de entretenernos en ese par de relatos que sellan el final de este libro. “Siga a ese auto” y “De locos” son la brusca necesidad de aventuras en un medio salpicado de inconformidad e insatisfacción. Pico es un detective patético. Se presenta como un escritor subempleado de taxista. Se siente un James Bond acapulqueño y cristaliza sus sueños de aventura al encontrarse con el tímido y conmovedor Julián, enclaustrado con la fantasía de esa Melinda de “buena nalga, pelo teñido de rubio. Coqueta. Pestañas largas que decían mírame, mírame, podría ser tuya”.

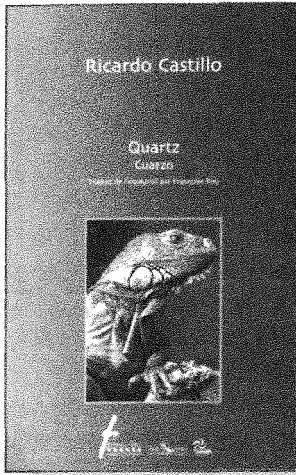
Este hilo conductor, la insatisfacción, encadena este relato con el otro: un joven camarógrafo que duda del lugar en donde debe estar, en qué realidad quedarse. Pocos escritores tocan el tema futbolero como quien sabe de qué habla. Acaso este relato de Vite que cierra el libro hace pensar en aquel “Buga”, el relato emocionante de un africano que triunfa haciendo goles en un equipo español que encontramos en *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño.

Así como el pulso es incesante, así como lo latente sólo es inminencia, así como el vértigo es temible, el acapulqueño por adopción, captura a su lector bajo estas premisas con una prosa que conserva la ligereza de su anterior novela. De inicios contundentes y manejo ágil del tiempo, estos tropicónes que acusan los relatos se convierten en los generadores de tensión, en la cadencia y en el tono de las narraciones que, a momentos, son una cauda de diálogos que volatilizan los textos, los dotan de velocidad y movimiento —característico de los textos contemporáneos—, y que terminan por hacer patente uno de los tópicos por los que suele inclinarse la narrativa de esta joven voz mexicana: el patetismo. Declara, en la

reflexión de uno de sus personajes más presentes, Pico, el porqué esta triste felicidad, si halla lugar dicha paradoja: “encontrar en el patetismo la salvación”. Ante el vértigo dramático de cuantiosas escenas construidas siempre entre el tiempo cotidiano, existe un decadentismo que, a través de monólogos, urde declaraciones familiares para cualquiera que ha intentado huir del fracaso, una consigna inevitable de nuestros tiempos. Por mencionar un ejemplo, en “¿De qué hablamos cuando hablamos de un hijo?”, segundo relato contenido en el libro, leemos quizá aquél que enarbola la poética de Vite a nuestro parecer: “El fulgor inasible de la feliz resignación”. El lector irá asintiendo ante las situaciones de ese personaje que, al final de todo, como si fuera posible, se aferra a la posibilidad de tejer esperanzas cuando se habla de un hijo.

“Los últimos en llegar”, “En los ojos del otro” y “Mi nombre son muchos” conforman la triada de relatos que indaga, aunque en todo caso, acerca, y de golpe, como una temible sorpresa, los temas oscuros y suburbiales que yacen allí, en las cloacas: allí en la oscuridad; allá donde rige la ley del ocultamiento. La sordidez y claridad –si se permite la frase– con la que Vite encara el tema es sorprendente. Sobrecoge con la noticia y el impulso violento que rige hasta el final de cada uno de sus relatos. Entre travestidos, pedofilia y misas negras, destaca la sensación de movimiento y la contundencia de los escenarios fabricados a través de la palabra, que devela lo que parece estar escondido en lo borroso de la realidad. Un artificio de fotógrafo que enfoca el lente hasta encontrar la nitidez es lo que termina por empujar al lector y confrontarlo en la prosa que nos deja Vite. Los mismos personajes practican este acercamiento a las cosas bajo monólogos siempre dramáticos en los que la explicación de la realidad trae consigo, también, esta literatura que vocifera y se compromete con su realidad, no con dejos panfletarios e inverosímiles, sino dotada de un hiperrealismo que corroe, que aprieta el corazón de quien se muestra sensible y alerta en medio de esta sordidez, entre un ambiente contaminado por la indiferencia. El autor es un mirón tremendamente escéptico

que termina creyendo en algo, no se sabe muy bien en qué, pero es algo que lo aterroriza. Estamos ante la escritura martillada de aquel que se ha transformado en un testigo, inventor y sobreviviente de sus propios textos. Así es, además del vértigo de la prosa de Vite, lo turbador o lo violentado de las escenas, en *De oscuro latir* encontraremos la exacerbación del miedo por las cuestiones cotidianas: el amor, el presente y la supervivencia; el drama de un futuro impensable, la mitificación inexplicable de cualquier cosa y la ridícula posibilidad de que suceda algo en medio de la más enrarecida anécdota. **Luis Felipe Pérez Sánchez.** ❁



## *Cuarzo*

Ricardo Castillo

Écrites des Forges/Mantis, 2003.

EDITADO por Écrites des Forges y Mantis, el libro *Cuarzo*, de Ricardo Castillo, en realidad reúne cuatro libros entre sus tapas. Una taxonomía muy básica —y creo que ya en desuso— de las rocas por su origen, catalogaba a los cuarzos como rocas metamórficas; aquellas que nacían en el magma y que por un lento proceso de cristalización alcanzaban su forma final. Son cuarzos: las amatisas, el cristal de roca, los hematíes, los citrinos, el jaspe, el sílex, las ágatas. Todos tienen en común su pausada emergencia desde el fuego al cristal, y su vestigio grosero de roca se puede verificar en las geodas y drusas donde pareciera que florecen después de una metamorfosis.

Así, en el libro de Ricardo Castillo, el origen ígneo del cuarzo se revela en *El pobrecito Señor X*. Este poemario es génesis de la obra y del poeta. No puedo abundar en tan corto espacio sobre un libro tan conocido, e irremediamente caigo en el lugar común de los afectos, porque *El pobrecito Señor X* es uno de esos poemarios conmovedores, empáticos. Su lenguaje coloquial, su carácter desparpajado, no por ello menos lúcido y sincero, dan cuenta de la turbulencia por la que pasa todo adolescente. Refiere al lector que

se aproxima a sus poemas, una historia conocida en donde puede recrear la propia. Tan cercanas resultan las cuitas y tribulaciones del joven X, que el desafío de la obra al tiempo se renueva en cada generación de lectores: un chavo de onda, un punk, un emo o los que vengan después se identificarán con esa incógnita intercambiable del personaje de Castillo. Aunque ya no existan las muñecas Lili y Ledy, alguna “[...] falsa cara de puta de la sección de sociales” seguirá dando cuenta entre los jóvenes de la frustración amorosa y el conflicto de clases; ni qué decir de aquellas visitas al baño en donde los suspiros de alivio fisiológico se elevan como odas; de las adulaciones sempiternas a la anatomía femenina. Acompaña al humor de este poemario, un *spleen*, un hastío, muy propio del hablante poético. En estos poemas es patente una dolorosa toma de conciencia que sería insoportable si no fuera por el desmadre. En este aspecto, el pobrecito señor X corrige la plana a Rilke: es la adolescencia, y no la infancia, la única patria a la que no se vuelve, porque la pérdida del adolescente es la pasión por un mundo inabarcable y plenamente real.

Y así como si este señor X creciera, siguiendo la metamorfosis del magma en granito, el siguiente poemario *La oruga*, da cuenta cabal de este dolor por la pérdida de un pasado personal donde todas las utopías estaban cumplidas. El hablante de *La oruga* es menos despreocupado. Sus ojos observan la pesadilla de crecer y tener que cuadrar en el mundo; aunque su habla sigue recurriendo al lenguaje coloquial, sus construcciones revelan una fuerte disconformidad, dice por ejemplo:

Caen lluvias de ceniza provocadas por los último derrumbes  
el horizonte es un línea morada donde la destrucción se riza  
[burlescamente el bigote  
el cadáver de la ciudad es el de una mujer en lo más intestinal de la  
[autopsia  
la cultura y el concreto como un residuo fecal  
tienen la quietud de un sombrero aplastado por un par de  
[nalgas viejas y apestosas  
La vida se acabó...

El poemario simula el testimonio de un personaje anónimo que padece la ciudad y tiene que escapar de ella. La ciudad es su antagonista. El conflicto de este hablante poético con la ciudad toma varios matices conforme avanza el poemario; su división en cuatro partes, como cuatro actos *in crescendo* sugiere una estructura narrativa. En esta odisea, la mirada y el testimonio del hablante van subiendo su tono hasta la hipérbole de la degradación de la ciudad. El único alivio posible para este protagonista le vendrá de la destrucción de su adversaria y tal como si presenciara un cataclismo desde la primera fila, ante sus ojos la realidad agobiante sucumbe ante el Caos que borra los edificios y la cotidianeidad de una sociedad alienada. Las orugas son símbolos de esa corrupción; su silencioso y decisivo paso son los atributos ideales del sicario:

la ciudad tiene planes para todos  
ella te dice cuáles son tus intereses y cuál tradición te hará pedazos  
el futuro  
la ciudad cultiva gusanos adormecedores de la sangre  
y ellos te rigen te pudren la herida de tu vida cotidiana

El tercer poemario de este libro, *Nicolás el camaleón*, está precedido por una introducción por parte del autor en donde se explica la intención experimental de la forma del poemario. *Nicolás el camaleón* toma para su construcción un modelo dramático, muy cercano, por su lenguaje, al guión cinematográfico. Está propuesto como un “[...] poemario compuesto en dos actos” que articula los diálogos de los personajes en versos, y las acotaciones y pasajes narrativos en prosa. La primera parte se dedica por completo a los monólogos del personaje principal: Nicolás. Mientras que la segunda es su encuentro con Guadalupe y su camaleón, reunión que tendrá por resultado una catarsis mística de Nicolás. Los escenarios descritos recuerdan a la urbe opresiva de *La oruga* y hacen que la ciudad cobre también un papel importante en el periplo de Nicolás. Los ejes de tensión dramática en el poemario se articulan polares: el deseo, unido al hastío; el encuentro de sí mismo, en la disolución de la personalidad; una nueva vida, pero en soledad; la tranquilidad y la pérdida.

Mirando como el ángel de la historia benjaminiano, la apuesta formal de Nicolás el camaleón resulta más que atractiva y es quizá un precedente en la poesía mexicana para poéticas contemporáneas que invaden otros medios además del papel. No sé si las aclaraciones iniciales del poemario estaban ahí desde su primera publicación a finales de la década de 1980. Resulta que en una curiosa sincronía, más o menos por los mismos años se “escriben” importantes poemas filmicos y se exhiben en televisión abierta – me refiero al trabajo del poeta inglés Tony Harrison –, ampliando el campo de acción tradicional del poema, hacia un medio masivo de comunicación. Lo que quiero resaltar con esta observación es que *Nicolás el camaleón*, de Ricardo Castillo, tiene –espero que no a su pesar– esa misma impronta de llevar el poema hacia una cancha –como diría el mismo Castillo– en donde no ha jugado. Este aparente simple acto de hibridar un lenguaje propio de los *mass media* con el lenguaje poético, no hace sino evidenciar y poner en práctica un paradigma nuevo de la poesía que desafortunadamente no es claro, o es denostado, por cárteles más conservadores de las mafias literarias del país que seguramente siguen soñando con arpas y atriles para sus poemas.

Cierra el libro un breve poemario titulado *Borrar los nombres*. La excusa de estos seis curiosos poemas está planteada en los dos epígrafes iniciales. El primero de ellos, y el más largo, traza un contexto para el poemario. Los indígenas cora y su particular celebración de la Semana Santa cristiana, son el marco de los textos así reunidos. Más difícil sería comprender estos poemas sin este contexto, pues la propuesta de los mismos es evidenciar un cierto *shock*:

Hay que resistir entonces el vértigo de no entender  
pero sentir que la carrera no es sobre las piedras  
y que la tarde suena como piedras de oro que jamás serán monedas.

Tan solo ese fragmento basta para ejemplificar la intención de *Borrar los nombres*. El hablante del poema confiesa su asombro y lo hace general a nosotros que lo leemos y que al igual que él, no

comprendemos del todo lo que nos refiere, no por ser impreciso en su relato, sino por la disonancia cultural, la alteridad irreconciliable. Para acortar la brecha hay que acceder por fuerza a esa otredad, resistir el vértigo, y aceptar una realidad que no conocemos donde no tocamos piso, donde predomina la sinestesia, donde el oro no se convierte en monedas.

Borrar los nombres, subvertir los dogmas sociales, económicos, religiosos y demás estructuras de la sociedad a la que pertenecemos. Los poemas de Castillo consignan esa carnavalización que se produce cuando se invierte la hegemonía de una cultura (la nuestra) sobre otra (los coras). El resultado de esa inversión, aunque sea momentánea, es la desaparición de la jerarquía, el derrumbe de los muros ideológicos que impiden ver como igual al *otro*. En un principio pensé que este poemario no tenía mucho que ver con los otros tres que componen *Cuarzo*, sin embargo, al considerar que los personajes de los otros poemarios me eran reconocibles, me percaté de que hay una intención clara en el trabajo de Ricardo Castillo de provocar el reflejo de su lector en el cristal de sus poemas. Castillo es un poeta que vela la facultad del poema de comunicar y comunicarse con ese otro anónimo frente a la página. Para eso *Borrar los nombres*, para que no sirvan de excusa en este juego de reconocimiento y encuentro del lector con el poema.

Igual que la luz que se refracta en las caras de un cristal de cuarzo, puede el lector encontrarse en los juegos de luz de este libro. *Cuarzo*, de Ricardo Castillo: la metamorfosis del fuego en la pureza de una roca dura, capaz de ofender al silencio; su capacidad termoluminiscente ante los ojos que escudriñan con su fuego en busca del brillo que los reconozca; y la facultad piezoeléctrica de resonar preciso y por mucho tiempo en la memoria. José Manuel Velázquez. ❁

Lista de preferencias  
Bertolt Brecht • Eduardo Lizalde

De las alegrías, continuar vivo.  
De las pieles, las del tigre.  
De los cuentos, los de Dostoievsky.  
De los consejos, los no dados.  
De las muchachas, hay que admirarlas.  
De las mujeres, la mía.  
De los orgasmos, los mejores  
De las enemistades, las menos posibles.  
De las estancias, ante las bellas ciudades.  
De las artes, la música.  
De los maestros, Gaos, Paz, Revueltas.  
De los placeres, el vino, las mujeres y el canto.  
De los enemigos, los que merezcan respeto.  
De los amigos, los que tengo, excelentes y numerosos  
De los colores, me dan lo mismo.  
De los mensajes, los que no sean el “rayito de esperanza”.  
De los elementos, todos menos el sol.  
De los dioses, en ninguno creo.  
De los que caen, que se levanten como Lázaro.  
De las estaciones, el otoño.  
De las vidas, las imaginarias de Schwob.  
De las muertes, que se las apliquen a secuestradores y asesinos.

## Desde el cubil felino

### La ciudad como abstracción

Rafael Toriz

*Veinte millones de vidas en todas  
las combinaciones posibles es demasiado  
para la vida singular de una persona*

Witold Gombrowicz

Es una certeza: estamos condenados a vivir en las ciudades, a despreciarlas y adorarlas con horror y simpatía. La geografía y el trazo urbano son el hilo de Ariadna que nos ubica malamente en sus desiertos. La Ciudad de México, como tantas otras capitales, es el testimonio de las contradicciones de occidente. Vivimos, ha dicho David Harvey, un desarrollo geográfico disparejo. En ocasiones, añado, francamente terrorista.

Ha sido nuestro error pensar la ciudad como abstracciones, conjugando un plural abierto con el cual asir inmensidades: hemos hecho de las megalópolis laberintos y totalidades abismales —inarmónicas— para la finitud que las habita: nuestro cuerpo y su estrechísima mirada.<sup>1</sup>

La magnitud de su movimiento, la pesadez de su historia e incluso la vitalidad desaforada son granadas para el sujeto. Es el individuo concreto, solitario en un de-

partamento de Tlatelolco, ensimismado con el trajín porteño de Florida, mudo en el Quartier Latin o difuminado en la hipertextualidad de Manhattan quien construye y expande la topología del territorio hasta tornarla pesadilla.

Para habitar la ciudad, para no morir en el intento, será necesario observar el detalle, los fragmentos, el incidente. Será necesario recordar que las fuerzas históricas del presente se diluyen y desembocan en el sujeto que las dice: la ciudad sólo acontece en el cuerpo que la registra, en las palabras que la nombran. La ciudad es el lenguaje.<sup>2</sup>

Las megalópolis contraponen lo local con lo global, entendiendo y ensanchando la dialéctica entre el campesino del mundo y el ciudadano del pueblo a través del maridaje espléndido entre el arte y la ciencia desplegado en las ciudades, esos espacios heterotópicos que —como la literatura— habitamos y nos habitan sin que podamos decidirlo.

En el fondo (y la epidermis) habitamos una aldea, minúsculo poblado en el que de vez en vez comunicamos. La ilusión de

movimiento y de grandeza es alimentada por el estatismo de la vida y las narrativas que engendra el comercio con la urbe: toda ciudad categórica es siempre autorreferencial. Con todo, la ciudad siempre camina.

Walter Benjamin, con el *Libro de los pasajes* y sus estudios sobre Baudelaire y París como capital del siglo XIX, nos recordó que la ciudad es habitable, armisticio posible entre el ser humano y el ambiente. El *flâneur* como el taxista, habitantes por excelencia de la ciudad, son el flujo sanguíneo que testimonia, consciente o inconscientemente, la posición extraterritorial y el tránsito perpetuo de quien mira su trayecto. Por eso mismo son capaces de analizar episodios de la realidad con la perspectiva del errante, el fuera de quicio: el que circula y desaparece.

Leer, escribir y habitar las ciudades —ya sea desde la carne del poeta o la armadura del urbanista— es, en efecto, asumir la condición de marasmo e intemperie ante el infinito que nos circunda, pero no sólo eso. Habitar las ciudades, visitarlas siquiera (estos ojos espantados han estado en el Mictlán), abre la posibilidad de construir

una singularidad aparente que, al menos como ficción, nos permita aferrarnos a la circunstancia finita, miserable y simbólica de la existencia. El opio de la ciudad es la construcción del individuo.

Las metrópolis, como las literaturas, son el espacio improbable para coexistir en ingentes sociedades. Pensar la ciudad es entreverar el amor y el hartazgo en esa región que deviene hogar y mazmorra, sitio de libertad condicionada y encierro abierto para el hombre que, como sostuviera Scalabrini Ortiz, se encuentra solo y sólo espera.

La ciudad, pese a ella y a nosotros, nos pertenece: caminamos sus calles, habitamos sus huellas. La ciudad es dominable y sin embargo el instante incidental es infinito. ❁

---

<sup>1</sup> Los trenes subterráneos son nuestros ríos oscuros.

<sup>2</sup> Y también un hipertexto que se abre al infinito; de allí que cada segmento sea una puerta para atisbar la totalidad de los fragmentos, el sentido de las ruinas. “El mundo entero reducido a fragmentos que no conforman un verdadero todo, apenas texto sobre texto. Bernardo Soares.

# Guía del escritor desesperado

## Instrucciones para ganar el Premio Jaime Sabines

Eduardo Huchín Sosa

### *¿De qué se trata?*

**N**o lo sabemos muy bien pero la bolsa garantizada es de 100 mil pesos.

### *¿Cómo le hago para participar?*

Como estamos seguros de que no has ganado en ediciones anteriores y tampoco tienes un poemario ganador de otros premios, descartamos de antemano esa cláusula y vamos a las que sí importan.

Toma las partes menos vergonzosas de tu diario personal o saquea sin pudor los poemas de otros, usando un diccionario de sinónimos y antónimos. También puedes recortar las noticias del día palabra por palabra, ponerlas en un sombrero y luego sacarlas al azar. Cuando tengas al menos 80 cuartillas (si tu imaginación solo alcanza para 60, subdivide cada verso hasta sacar 15 ó 20 versos más por poema) forma un libro y ponle nombre. (Tampoco te apasionen mucho cortando versos, la extensión máxima es de 120 cuartillas).

Una vez que sientas que has escrito algo así como “Canonicemos a las putas”, pero diciendo más veces la palabra “puta”, veri-

fica que tu poema esté en español (o preferentemente en español, en poesía se permiten ciertas faltas ortográficas y la inclusión de párrafos en inglés, francés o portugués) y que sea inédito (toma algunos versos, ponlos en el *Google* y constata que a nadie más se le ocurrió hacer la misma estupidez que a ti). A continuación imprime tu obra maestra utilizando letra Times New Roman de 12 puntos, por una sola cara, a doble espacio, en hojas tamaño carta y por triplicado (no envíes fotocopias, a los pobres perros que mandan fotocopias los descartan desde el primer filtro).

En otro archivo de *Word*, créate una personalidad alterna con seudónimo. ¿Cómo hacer eso? Imagina que un día descubres que tienes poderes, como los X-Men, y piensa: qué nombre usarías para tu superhéroe. Lo mismo sucede cuando se descubre la poesía: hay que inventarse una nueva identidad. Cuando tengas listo el seudónimo, escribe tus datos auténticos en el mismo documento, con dirección, teléfono y correo electrónico. Imprime esa hoja, la metes en un sobre pequeño y afue-

ra del sobre escribe el nombre de tu poemario y tu nueva identidad. Finalmente ve a la empresa de paquetería más cercana y envía tu trabajo a:

Premio Internacional de Poesía

Jaime Sabines

Oficina de Eventos Culturales. Oficinas centrales del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (Coneculta), ubicado en Boulevard Ángel Albino Corzo No. 2151, Fraccionamiento San Roque, CP. 29070, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

Regresa a tu casa, toma una foto de Pessoa y prende una veladora. Si temes que la foto termine en llamas, no pongas una imagen de Pessoa sino cualquier ilustración de Etienne Dolet. Si no sabes quién es Etienne Dolet, en realidad no sabes nada de nada y posiblemente nunca ganes el Premio Jaime Sabines.

*¿Por qué habrías de hacerlo?*

Porque la fundación que te negó la beca

se va a infartar cuando te ganes el Premio Sabines; porque tu ex pareja va a dejar al tipo musculoso con el que anda ahora por regresar contigo; porque ya has perdido los últimos diez premios en los que has participado, así que ¿qué pierdes con intentarlo una vez más? 🌸

# Hoteles literarios

## La publicación musical

Eusebio Ruvalcaba

Existe una sustancial diferencia entre la publicación de literatura y la de música.

Por principio de cuentas, por la materia prima de que está constituida la música —el sonido, y no el lenguaje escrito— cualquier compositor prefiere que su obra se escuche antes que se imprima. Excepto cuando la publicación de dicha partitura represente para el autor una fuente de ingresos, el músico dejará las cosas un tanto cuanto al azar. Que el tiempo y no él se vaya encargando paulatinamente de que aquella música quede registrada no nada más en el sonido —sea en un concierto, sea en un disco compacto—, no nada más en la memoria colectiva de alguna comunidad...

En efecto, el compositor pone todo su empeño para que el concierto se lleve al cabo a la perfección. Siempre hay cantidad de detalles que se salen de control —imponderables, los llaman los entendidos—, pero no representan ningún escollo insuperable. Que tal músico no se presentó, que se robaron una *particella*, que se fundió el sistema de audio, nada es imposible de resolver. Cuando por fin aquella música suena,

la satisfacción del músico es de salud cabal. Quizás sea inconforme y el concierto no le satisfaga del todo, pero para él no habrá realización que supere esta experiencia.

Qué alivio para el músico mantenerse al margen de la podredumbre que significa competir porque su obra vea la luz en tinta y papel. Para el narrador, para el poeta, la publicación de su libro representa una lucha a muerte que habrá de dirimir echando mano de las estratagemas y maniobras más sucias o descabelladas. Puesto que es muy difícil, casi imposible, que su obra sea publicada por talento, lo más probable es que tenga que batirse a duelo con las armas que el destino tenga a bien poner en sus manos.

Esto tampoco quiere decir que los músicos sean unas blancas palomas; pero entre ellos la contundencia artística se reconoce de otra manera, sin ambages ni reticencias de la peor ralea. Por ejemplo, si en un ensayo el primer chelo toca de forma prodigiosa un solo para su instrumento, el resto de los atrilistas se lo celebrará con un nutrido aplauso. Para que los polígrafos reconozcan de esa manera la maestría de otro,

es de suyo imposible. Aquel escritor tendrá que estar muerto para que lo reconozcan, y a veces ni así.

El compositor empieza a ser (re)conocido cuando su obra se escucha. El escritor empieza a ser reconocido cuando su obra se lee... y se vende. Cuando un novelista contempla que en su libro se ha añadido un cintillo rojo que diga “¡100 000 ejemplares vendidos!”, su cara reflejará una consternación que sube desde el estómago, o más abajo, y que revienta en sus pupilas estudiadamente incrédulas. Poco importa el valor literario de aquel libro –asunto que a él parece no importarle, dada su modestia proverbial–, el escritor adjudicará el éxito a un golpe de suerte “sin mérito” dice, en tanto se sonroja ostensiblemente. Aunque para cualquier iluso hay atrás de esta cifra (en el caso de que sea verdad) una muy inteligente campaña de venta e inducción (como la llamada estrategia irreversible, que los mercadólogos de la literatura saben manejar a la perfección).

Más visceral es el escucha de música. Este hombre, versado o no en las campañas de consumo de música, se sienta a

escuchar y deja que la música lo devaste, lo trastorne o simplemente lo deje indiferente. Una persona que escucha música ni siquiera tiene que estar enterada de las diez novelas más vendidas, o de quién es el escritor más cotizado o de qué poeta suele retratarse al lado de las reinas de la belleza. Quien escucha música, la mayoría de las veces actúa e interactúa de manera instintiva. Si la música lo emociona, aplaude, si no, no; aunque de pronto sus gustos puedan estar contaminados, pues cuántos hay que aplauden a rabiar, se ponen de pie, gritan bravos y bravos simplemente porque el de junto lo hace, y el de junto por el de junto, y así sucesivamente.

Pero aun en las peores circunstancias, ni el compositor ni su fan tienen que atravesar por el pantano que todo lo mancha. Menos mal. ❁

# Mecánica vertebral

## El impacto del jazz

Carlos R. Tapia

Gerard Genette, en su libro (altamente recomendable) *La obra de arte II. La relación estética* (Lumen, 2000), desentraña los procesos por los cuales llegamos a admirar una obra de arte. Rebasando toda atención aspectual, que por decirlo de una manera, nos pone al objeto en el Mundo (y es condición *sine qua non* para que el objeto exista), está la atención estética, que rebasa el simple impacto en los sentidos para convertirse en una especie de degustación de lo que para nosotros es una obra de arte.

Como en otros ámbitos de la creación, la música es campo fértil para comprobar el mecanismo propuesto por Genette. En ocasiones nos acompaña, en nuestra vida cotidiana (en el camión, en el aula, en la planta, en la oficina, etc.) un rumorcito que, si le prestamos un mínimo de atención, resulta que es música. La que quieran, la que sea, no importa el género, su condición aspectual es reconocida por nuestros sentidos. Si no le prestamos mayor consideración, su existencia se vuelve opaca, ya que nos interesa un comino qué, quién y cómo es. Pero cuando nuestras

trompas de Eustaquio han sido dirigidas porque nuestro espíritu ha sido vulnerado, ocurre que esa atención se convierte en estética. Aquí está el meollo del asunto. La escuchamos porque nos gusta (o inclusive, no nos gusta, pero eso sí, ha captado nuestra atención) y entonces sucede ese algo inexplicable propio de esta manifestación: el espíritu se altera. Eso me ocurre con el jazz, pero no con todo: el latino y el llamado eurojazz no me satisfacen. Yo soy hijo, bastante anacrónico sin quieren, del swing, (no y sí del género de los años 20 y 30), ese giro musical que conlleva una motricidad, una plenitud, un querer arañar la espalda del alma con una fila de estalactitas mientras se degusta un whisky... Pero se entra en el mundo del conocimiento, dice el francés, que en los aficionados al jazz es tan común. Y muchas veces ese afán de poseer datos esteriliza.

Sin embargo, pienso que el jazz y toda la música que más gusta, antes de los grandes ejercicios del intelecto que también disfruta, lo hace porque se acerca a la fuerza, la garra instintiva, y qué mejor que el ritmo para expresar eso. Y cuando hablamos de

ritmo hablamos de percusiones... ¡Ah, las percusiones! Oímos tambores, timbales, bongos, cajas, campanillas, triángulos, gongs, y la carne se nos pone de gallina.

La percusión, hasta antes del siglo XX, era la sección rítmica por excelencia, y adicionalmente se acompañaban de otros instrumentos de registro bajo, generalmente. Pero esos secos golpes que siempre recuerdan al corazón son eminentemente palpitaciones de tambores. La música rítmica con claro fundamento percusivo siempre triunfa: desde la llamada danza árabe hasta los teponaztles prehispánicos, pasando por las grandes percusiones japonesas; los timbales barrocos de los músicos de Luis XIV o la "Danza de los sables" de Khachaturian, son revolventes del espíritu. Y es ahí donde entra el jazz que me gusta, es de ese swing, matrimonio entre el alma y el ritmo... ¿Por qué triunfó Benny Goodman en el Carnegie Hall en 1939? Escuchen "Sing, sing, sing" con Krupa en la batería, las palabras sobran. Jo Jones, corazón de la sección rítmica de esa fabulosa orquesta de los años 30 de Count Basie. Paul Chambers, bajista extraordinario, acompañando a Philly Joe

Jones, en el primer gran quinteto de Miles Davis. O la batería de Ginger Baker. Los ejemplos son numerosos, pero todos sirven para lo mismo: la fórmula ritmo-percusión-música-espíritu siempre funciona.

Y sobre estos héroes de tiempos y contratiempos están los bordadores de filigranas, los ángeles de vidas lánguidas y saxofones majestuosos, los trompetistas sutiles, los que siempre se llevan la luz de los reflectores. Pero nunca despreciemos el ruido del fondo, el corazón que late y que electriza. Nunca olvidemos que el jazz arranca de ahí. ❁

# Perrera diurna

Pabellón Rosetto

Luis Alberto Arellano

I  
Durante más de veinte meses, Eduardo Milán tuvo a su cargo una columna llamada Crónica de Poesía, en la revista *Vuelta*, que dirigía Octavio Paz. La columna ocupó la atención de todos los lectores de poesía por la audacia de los materiales presentados. Abrió, sin lugar a dudas, una ventana de una generosidad e inteligencia pocas veces vista en México. La ventana no fue sólo hacia el Sur, como algunos de sus detractores ahora quieren inventar (como si México no fuera el norte máximo de Latinoamérica), sino que miró hacia el viejo continente en un diálogo duro y eficaz. Amplió de tal modo nuestra mirada sobre el quehacer de la poesía en lengua española, que su sola presencia se convirtió en un espejo crítico de nuestra práctica en México. Mi generación, los poetas nacidos en los setentas, leímos con gran ánimo ese acontecer, ya fuera en la revista, o en la publicación posterior en libro bajo el título de *Una cierta mirada*. Sus entradas son aún recomendaciones serias y vivas para nosotros.

El más grande acierto de la columna, que no tuvo pocos, fue la presentación en estas latitudes (y me atreveré a decir que para todo el continente) del último libro de poemas de Héctor Viel Temperley, *Hospital Británico*, publicado en 1986 por la editorial Par-Avi-Cygnó, en Buenos Aires.

El libro, desconcertante y de un peso específico aún deliberado por sus lectores, le fue remitido por Juan Antonio Masoliver Ródenas, el poeta español. La columna donde lo presenta, junto con una antología de poesía nicaragüense realizada por José Miguel Oviedo, lleva el título feroz de "Musas enfermas". No es poco el desconcierto y el entusiasmo que el crítico y poeta uruguayo siente frente al texto de Viel Temperley. A casi veinte años de ese texto inaugural para la lírica latinoamericana vale la pena mirar de nuevo lo propuesto por Viel Temperley.

II  
El libro presenta una serie de dificultades que producen hoy en 2008 todavía extrañeza frente a su escritura. Es un extenso

poema en prosa, realizado a partir de fragmentos que en su origen fueron versos y que se prosifican ante una operación de relectura única en la literatura mundial. Está dividido en dos partes, una breve, que contiene el cuerpo total del poema llamado “Hospital Británico / Mes de marzo de 1986”; y la segunda, el resto de lo escrito que se llama igual, con el añadido en paréntesis de “Versión con esquiras” y “Christus Pantokrator”.

La primera parte del poema realiza una descripción conmovedora de una realidad física: el yo poético está en una cama del hospital británico, alucinando la llegada de su madre a visitarlo desde el cielo; convalece de una trepanación y su madre está a unas cuerdas en otro hospital agonizando: los signos del verano y de la paz que da su visita se convierten en la materia de un poema que es el deseo puro, puesto en canto alucinatorio. Pero el verso final, de una extraña fuerza premonitoria desata todo el armamento del libro: “Tu llanto— para comenzar todo de nuevo”. La mayúscula del posesivo se refiere al Tú divino. Pues bien, el segundo poema repite en todo al

primero. Pero al finalizar abre una serie de fragmentos con diferentes nombres, todos provenientes del primer poema, en un sentido de motivo recurrente, pero sin continuidad progresiva (valga la aclaración) posible. Los fragmentos son de dos tipos: los hay sin fecha y los hay con ella. Las fechas son todas previas al poema iniciado en marzo de 1986. Excepto una, que arriesga la entrada de abril del 1986. Este dato será perturbador en una relectura. Porque al final del poema, el poeta advierte que los fragmentos sin fecha fueron escritos durante el mes de marzo de 1986 igual que el poema inicial y que los fechados corresponden a fragmentos de su obra que han sido incorporados a este poema por su pertinencia premonitoria. Es decir, que Viel Temperley no sólo alucina una escena conmovedora bajo la luz mística de una *Pietá* imposible, donde la madre, agonizante, se trasfigura en mariposa y la risa del verano para velar el hijo caído por causa de la trepanación. No sólo eso, sino que relee su propia obra y encuentra claves premonitorias de esa imagen. Y les asigna lugar dentro de esta nueva obra, lo

que plantea un rizoma de tal amplitud y consecuencia que vuelve de una crudeza la experiencia poética no vista antes en este continente. Y ahí aparece el fragmento de abril. Es decir, además, nos lanza un fragmento que se escribirá en marzo, pero que viene del futuro mes de abril para colocar la continuidad temporal en entredicho.

### III

La radicalidad de la experiencia de Viel Temperley se vuelve señera en la poesía latinoamericana, sin duda, pero también en cualquier lengua. Es el poeta místico que a fuerza de una concreción del deseo logra trastocar, con total seriedad, una serie de contingencias que le suponemos inamovibles al mundo *real*. La crudeza de la escritura la vuelve invulnerable. Es común pensar que la literatura es la transmutación en palabras de una experiencia viva (les recuerdo *El arco y la lira* para más información), Viel Temperley borra esa mediación del lenguaje con respecto a la experiencia. La experiencia se da en el lenguaje que se ve radicalizado, en ambos sentidos, ahonda a la raíz (a su origen totalmente sinecdótico) y se aparta de la experiencia común de orden comunicativo. La vuelta a su propia obra para leerla en clave oracular y la alucinación del texto venido del futuro son esquirilas (tal como lo plantea un trepanado a quien le han roto el cráneo) de una conciencia que estalla y se presenta

pura en el lenguaje, que se desarrolla sólo en el lenguaje. El sentido experiencial de esta escritura se verifica en el siguiente fragmento:

Hospital Británico

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida:  
voy hacia mi cuerpo.

El yo poético se enfrenta en el lenguaje a la materialidad del mundo. No hay mediación posible, el poeta es en el lenguaje. Un lenguaje en perpetua relectura. El sentido está, tal como Borges presagió en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el contexto de lectura. ❀

## ¿Experiencia artificial?

Breves consideraciones estético-tecnológicas  
a modo de derramamientos, a propósito de la  
obra de Javier Durán

*Amado cuerpo, me abandono a tu solo poder;  
El agua tranquila me llama donde yo tiendo mis brazos:  
no resisto ese vértigo puro.*

*Oh mi Belleza, ¿qué puedo hacer contra tu voluntad?*

Paul Valéry

Una de las polémicas del último cuarto del siglo pasado ha sido el incesante cuestionamiento sobre la reconfiguración de la corporalidad en un horizonte que, prismáticamente, se criba desde lo tecnológico. Esa relación entre cuerpo y tecnología ha sido causa de disertaciones de todo tipo, desde las más ingenuas donde se destaca dicha relación como “algo novedoso (por aislado) y sólo posible desde la gran diversidad posmoderna” hasta las más elaboradas teorías acerca de la restitución de la primitiva *tekné* en lo complejo del sublime contemporáneo; al final de cuentas, ambas se fincan en consideraciones de lo contingente ignorante de historicidad.

Tal vez la obviedad posmoderna aparezca a partir del desplazamiento de la percepción como facultad activa que redimensiona la experiencia. Justamente, la constitución de la sensación viene dada no de modo aislado, sino que se inserta en todo un acontecer, en todo un entramado identitario que el objeto cifra *espontáneamente* a partir de su recorrer, de su exploración. Tal como menciona Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción* “La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes [...]”<sup>1</sup> y ¿quién percibe? el cuerpo que orienta, envuelve y distingue sensaciones; dice Buck-Morss a cerca del cuerpo y sus sentidos “constituyen el externo de la mente”,<sup>2</sup> por tanto “la estética nace como discurso del cuerpo”.<sup>3</sup>



Javier Durán, *alegre*, fotografía digital, 2009.

De este modo, el tema de la corporalidad y su constitución se posicionan como la discusión preeminente –incluso más allá de la pregunta por el arte. Así, los eventos del siglo XX determinan de modo más complejo y dinámico las imágenes y laceraciones en mi cuerpo, desde aquello que me concientiza de mi finitud, de aquello que Gadamer alude como *situaciones límite*<sup>4</sup> existenciales. Necesario es indagar sobre el cómo se configura la experiencia a partir de una forma de percepción donde las sensaciones ya no llegan aisladas, sino en un haz –unitario– que, además, es cada vez más opaco debido a los encubrimientos de la acción del hombre.

Sin embargo, vayamos más allá de estas consideraciones que tantos han tratado ya y de mejor manera. El verdadero escozor del pensamiento artístico contemporáneo no es simplemente el cuerpo y su correlato tecnológico, sino su ulterior consideración: la materialidad. Cuando en el horizonte tecnológico la reproducción ya no solamente ha sido la causa del abandono del aura, ahora, dentro de la insignia de la reproducción surge una nueva cuestión ¿Cómo ocurre el tratamiento teórico de una realidad material difusa e inaprensible? La respuesta nos rebasa en estas minúsculas consideraciones, pero es preciso decir que para acceder a un tratamiento sensato de esta cuestión, es necesario acceder a la obra de arte como una unidad que se resiste y tensiona. Pues sólo desde ambas consideraciones se enriquecerá la reflexión sobre pliegues contradictoriamente encubiertos que alertan nuestros más recónditos sentidos naturales de la renuncia; es decir, pasaremos de una experiencia anestesiada a una experiencia de la decepción.<sup>5</sup>

Pero, ¿qué hace que la obra de Javier Durán evidencie lo difusa, inmanente y decepcionante que es la experiencia contemporánea en su transformación?

Primeramente, Javier Durán está acostumbrado a trabajar por unidades de conocimiento que resaltan como focos rojos en la gran red perceptiva y experiencial de su pensamiento creativo. Lo que él ofrece no son más que certezas derramadas por la consumación del conocimiento que proyecta, desplaza y aniquila posibilidades de acción. Esta serie (que nos presenta como su más reciente obra) postula esa primitiva aniquilación de la experiencia que, en un efecto fantástico, logra colindar con el sofisticamiento de la materialidad; esto es, lo digital. En palabras escuetas, él logra participar en el encubrimiento discursivo ficcionando sobre la verdad, fusionando la sofisticación de la materialidad en el tamiz de la experiencia *decepcionante*.

El juego de transparencias en las imágenes resalta la complementación —a momentos— del individuo con su propio horizonte, es una vinculación que ocurre de manera derramada, perdiendo sensibilidad y posibilidades a cada movimiento del propio cuerpo. Cómo resaltarnos tecnológicamente a la vez que ocultamos nuestras propias dimensiones, esa es la cuestión central que ansiosamente el artista pone sobre la mesa; las formas petrificadas del hombre son, precisamente, los abismos de su propia creación. La experiencia, en ese sentido, se derrota a sí misma a cada instante de su propio proceder.

Como forma petrificada, no es la primera vez que Javier Durán nos muestra su predilección por el tratamiento del cuerpo, pero ahora acude más allá de él mismo; los *targets* son evidencia de la intencionalidad refleja en la corporalidad, aquello que nos hace pensar que el dolor jamás ha de transfigurarse en placer, por la simple razón de que aquel es el referente contundente de la situación límite de la existencia. De ahí que el instante, como lo durable de la captación digital, funcione como el condicionante del arte contemporáneo, y parece que nuestro artista se da cuenta de ello a cada muestra. Las imágenes presentadas por él en esta ocasión son la evidencia creativa de lo difuso de la transformación antropológica. Esa evidencia que, sin palabras, activamente evoca al instante una constelación de imágenes, a propósito de unas cuantas desde aquí presentadas. **Fátima Hernández Morales.** ❁

---

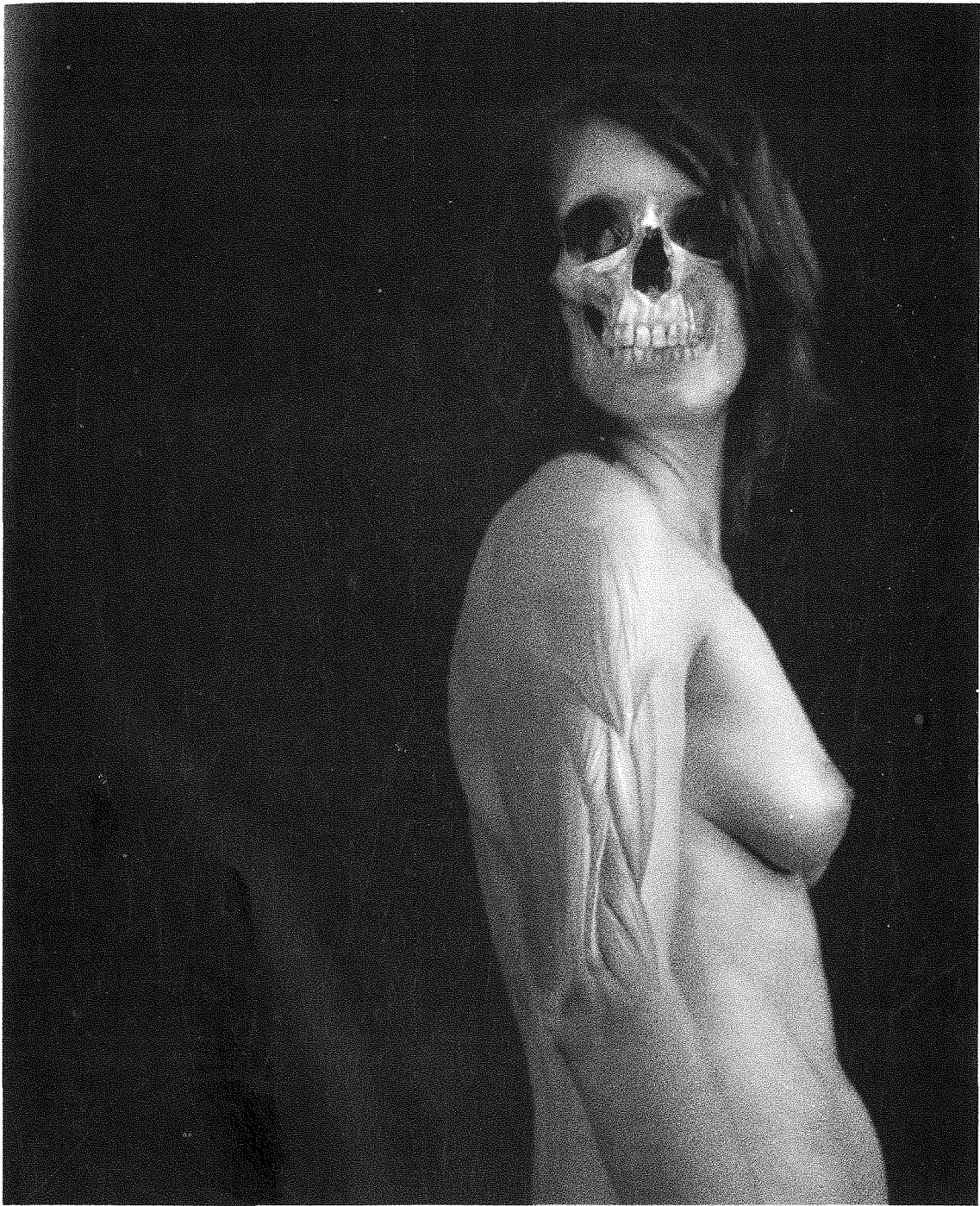
<sup>1</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Atalaya, 1999, p. 37.

<sup>2</sup> Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona editora, 2005, p. 173.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1994, p. 60.

<sup>5</sup> Decepción, porque a cada situación emergente el individuo se desgarra en sus posibilidades de conocimiento; a cada vivencia trasfigura un acontecer y renuncia a nuevas posibilidades de concreción de su experiencia. Este desgarro es sufrimiento, el *darse cuenta* de la decepción por la renuncia inmanente en el propio desarrollo de lo real. Finalmente, la decepción es la renuncia latente a posibilidades de desengaño de la verdad.



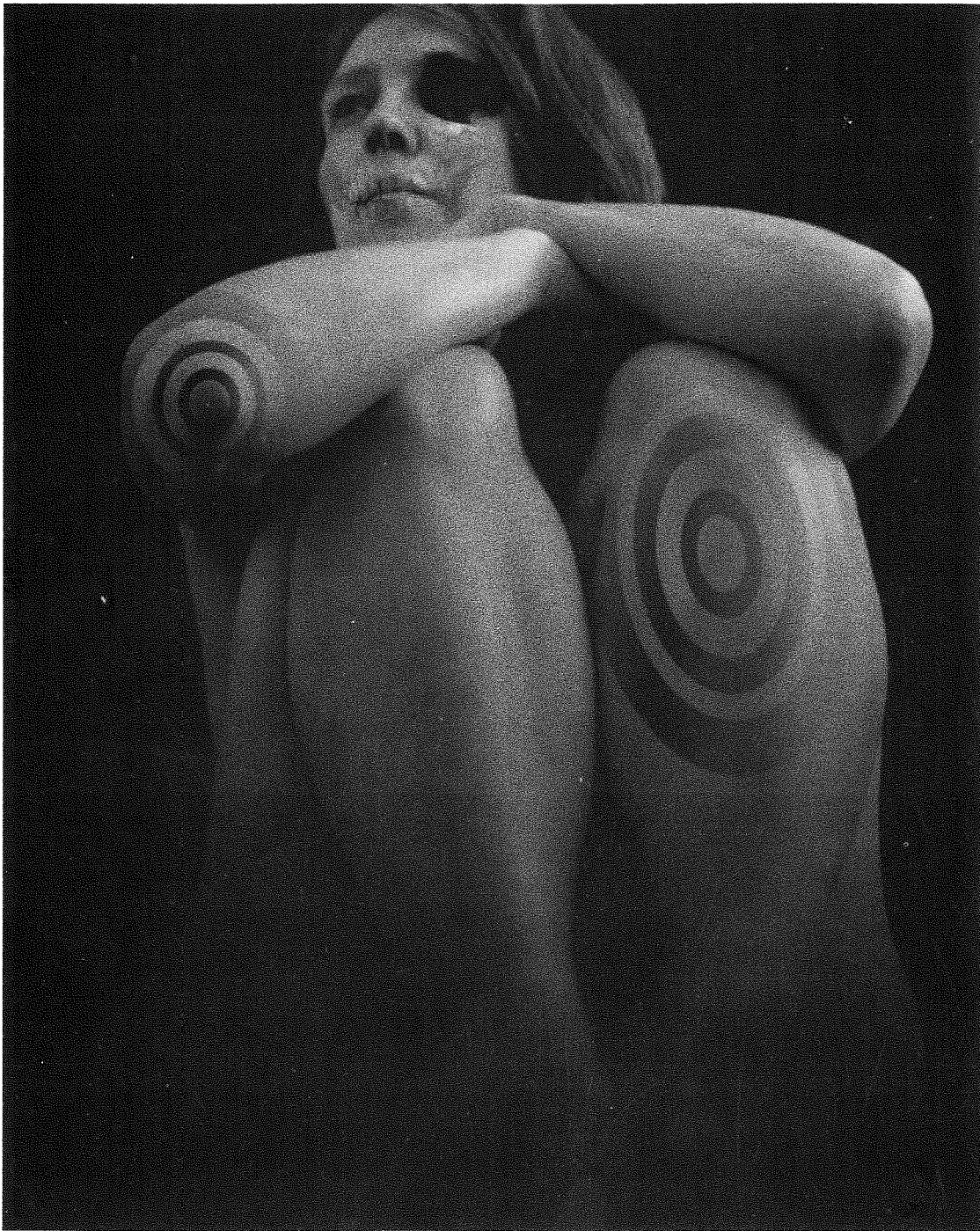
Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



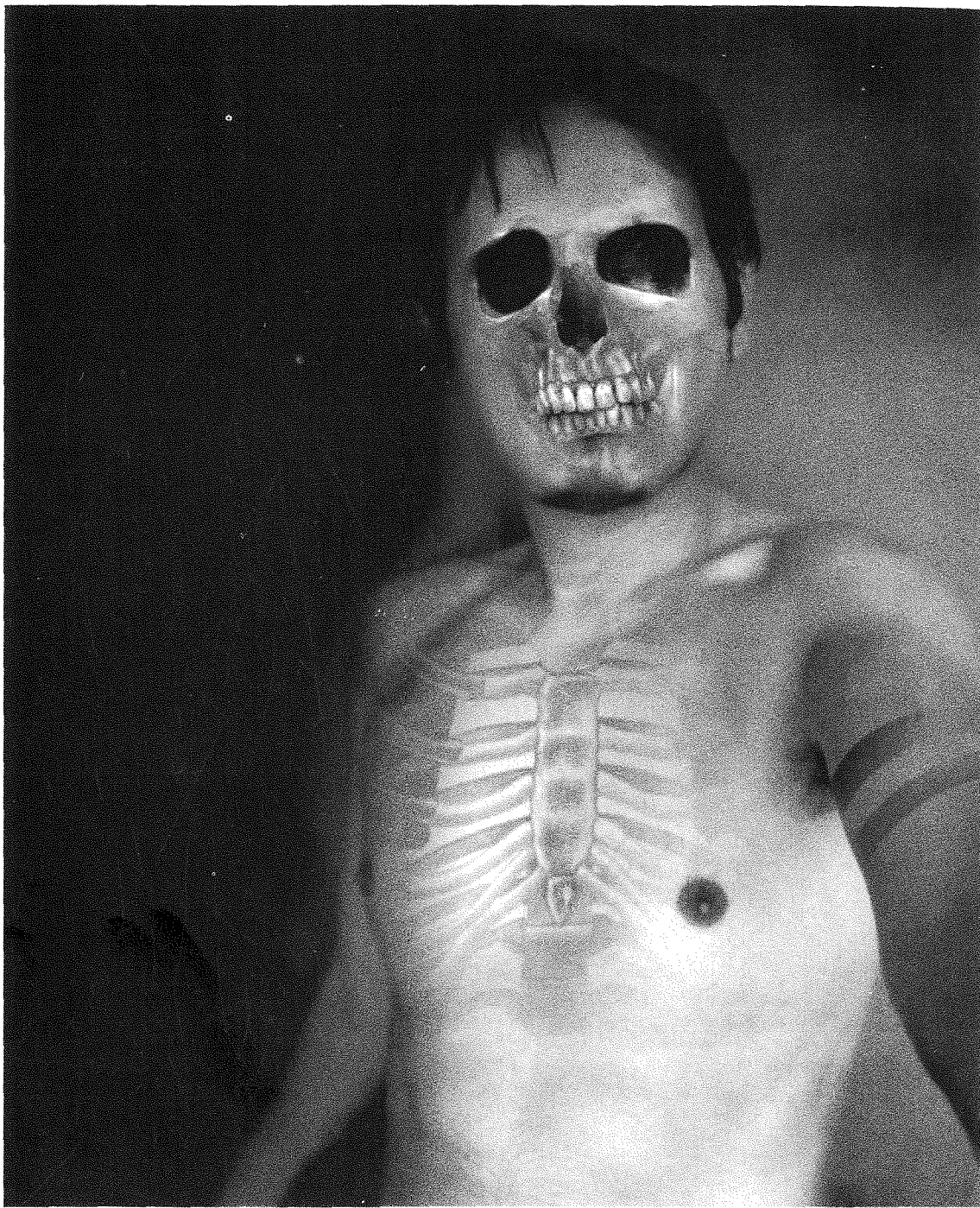
Javier Durán, *lupe*, fotografía digital, 2009.



Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



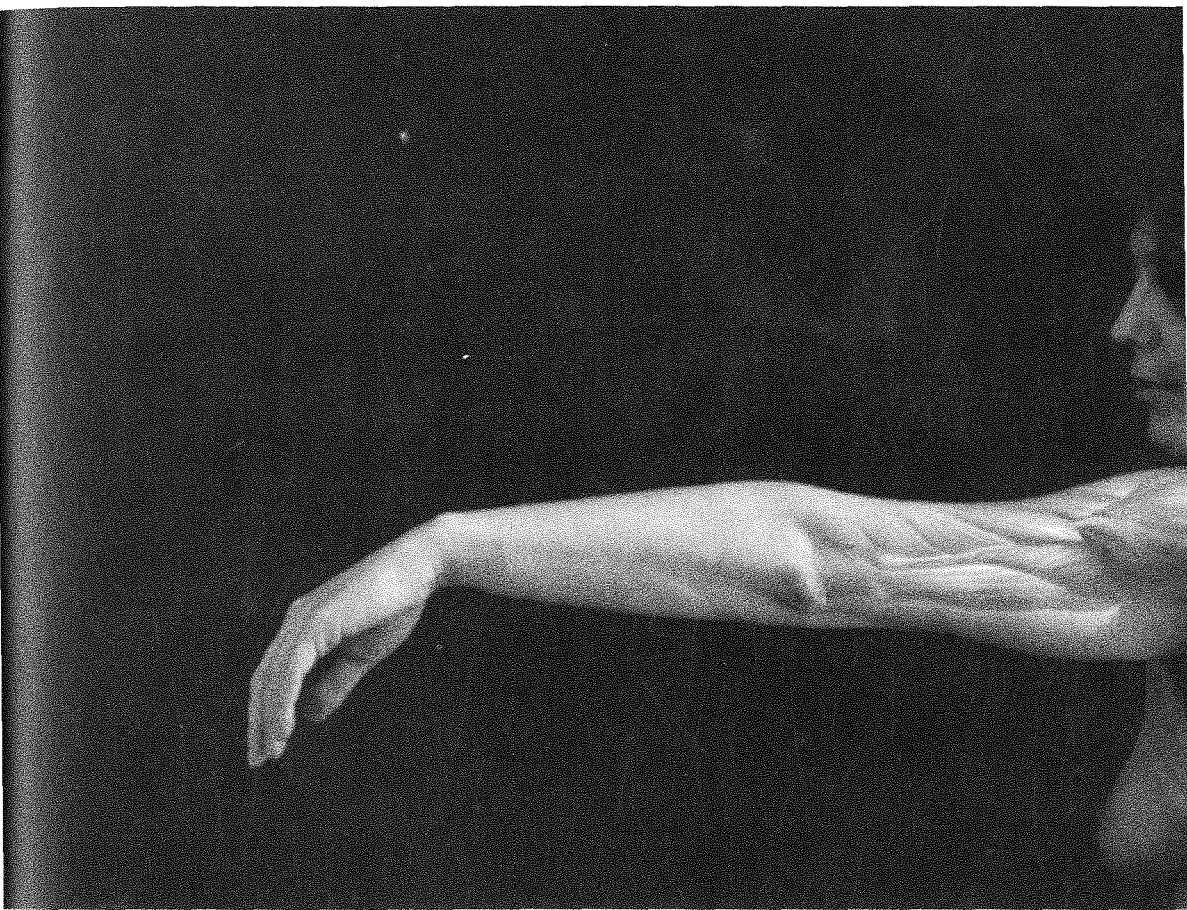
Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



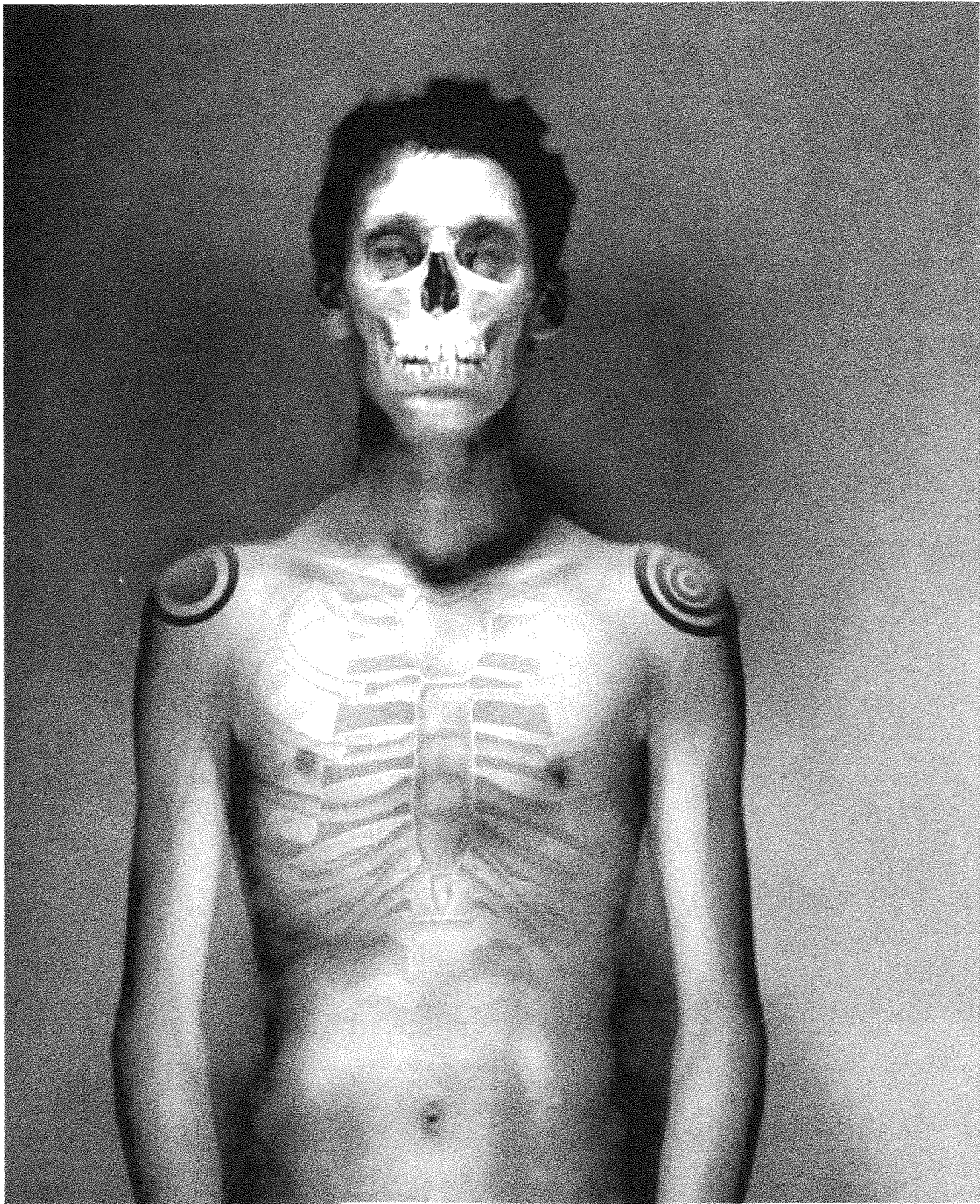
Javier Durán, *ego 2*, fotografía digital, 2009.



Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



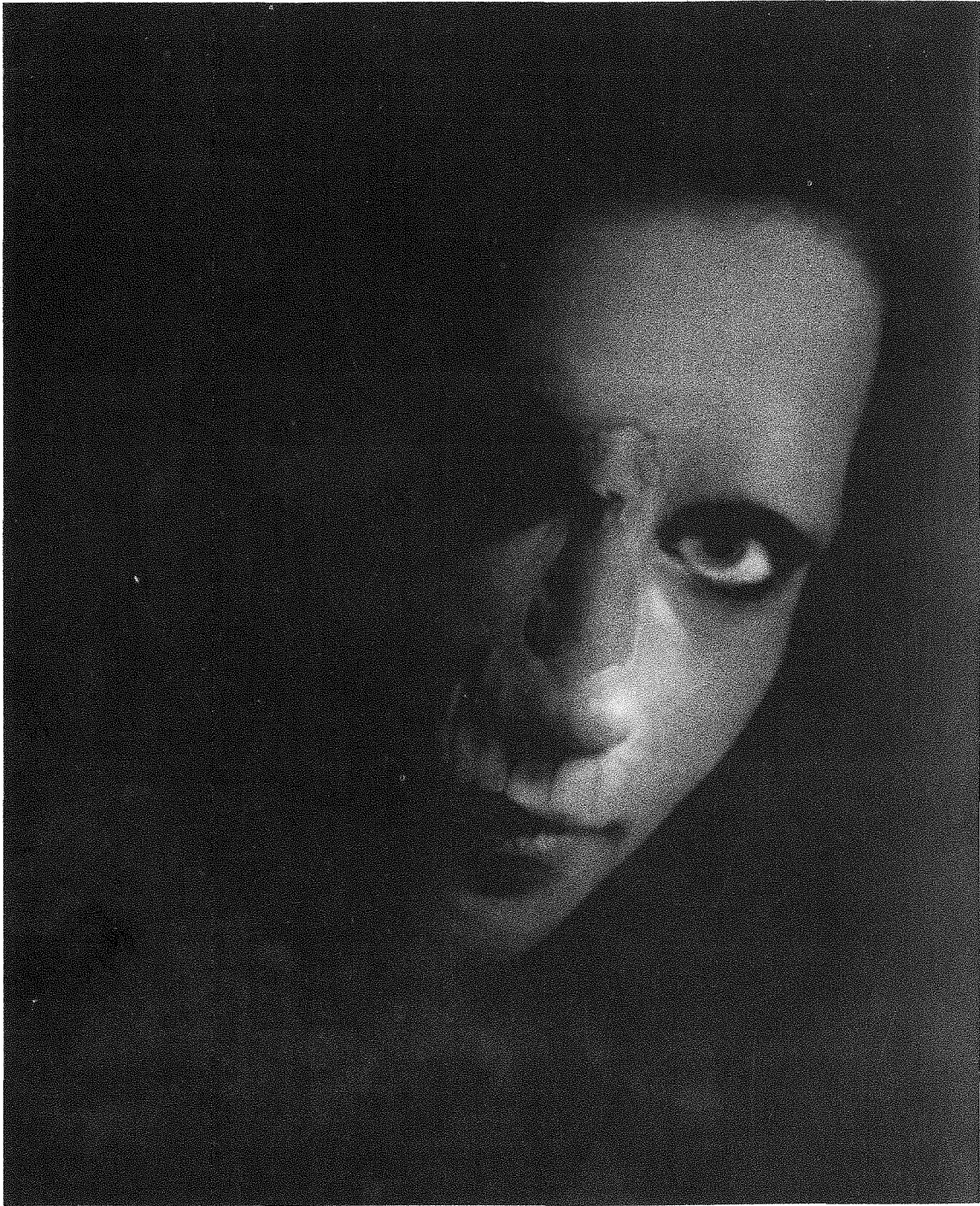
Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



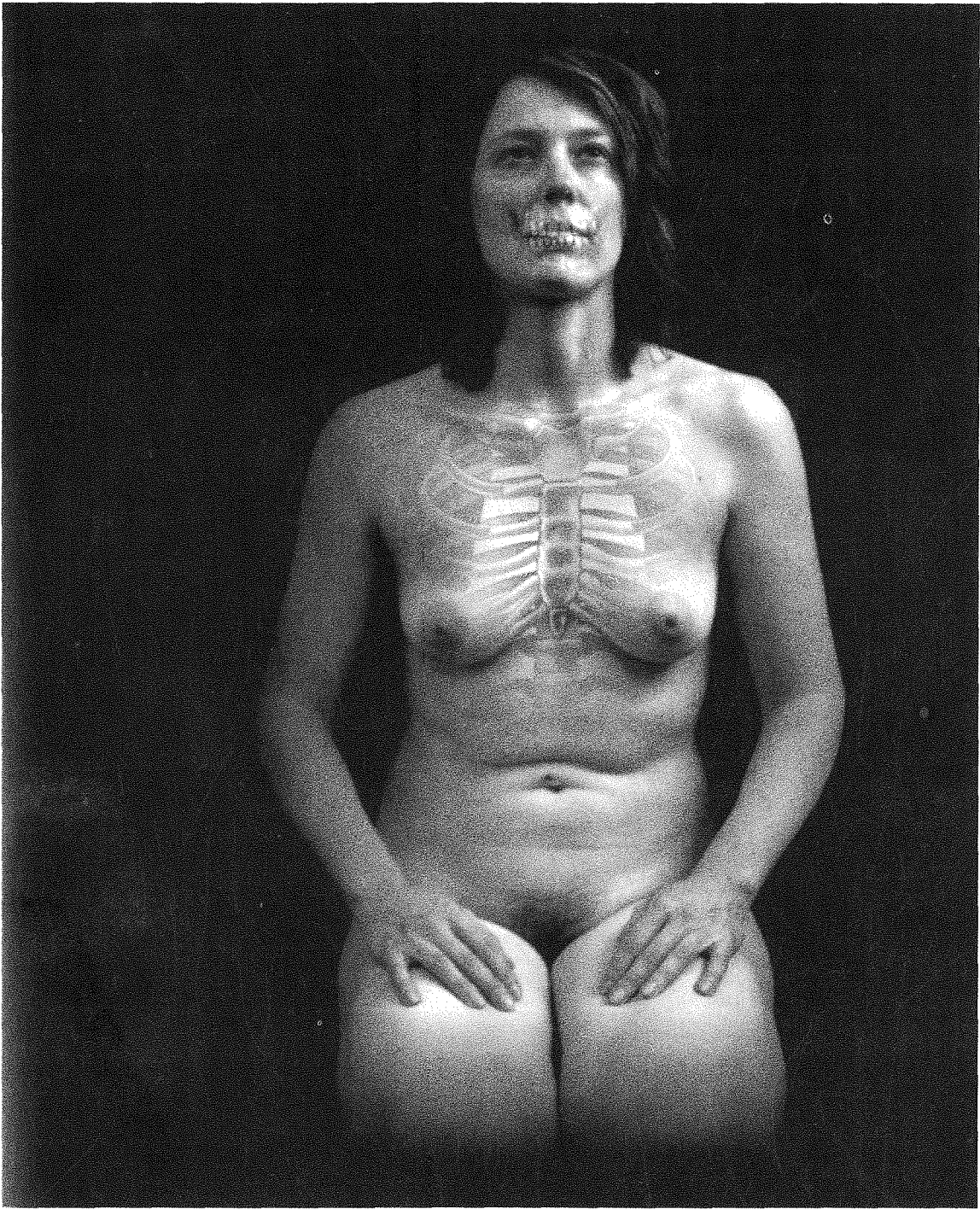
Javier Durán, *ego*, fotografía digital, 2009.



Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



Javier Durán, *la edad*, fotografía digital, 2009.



Javier Durán, sin título, fotografía digital, 2009.



Antonio Galindo, *lavamanos, plata/gelatina*.

## Autorretrato disperso

### Fotografía de Antonio Galindo

La fotografía de Antonio Galindo representa un caso extraño en el panorama artístico de nuestros días, pues mientras los militantes del llamado “arte contemporáneo” orientan todos sus esfuerzos a la búsqueda de la “genialidad conceptual”, Galindo fundamenta su trabajo en un elemento que hoy parece despreciarse pero que ha acompañado al arte desde sus inicios y que, en la opinión de muchos, constituye el principio que le antecede: la técnica. Una mirada breve a la trayectoria artística de Galindo deja ver claramente esta *elección* pues desde sus inicios como fotógrafo en el Instituto de Artes Plásticas de Xalapa al lado del maestro Carlos Jurado, ha explorado el uso de tecnologías alternativas, la fotografía artesanal y el uso de cámara estenopeica. En el presente portafolio intitulado “Autorretrato disperso”—del cual presentamos una selección—, perteneciente a los años formativos de Galindo durante la década de 1980, este conocimiento “artesanal” de sus materiales se traduce en un manejo magistral de claroscuros a través de los cuales más que perfilar una serie de objetos se le da forma a una mirada melancólica, fría y evocativa, que se convierte en la verdadera protagonista de esta serie.

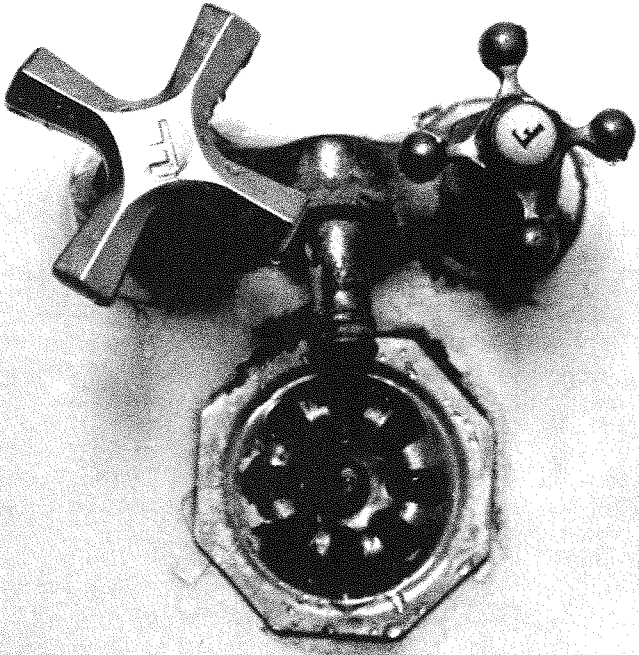
Galindo elige espacios de la cotidianidad más rutinaria y doméstica, e íntima en cierto sentido: el baño, la cocina, la habitación y los objetos que las pueblan: un lavamanos, una tolla, un apagador, un juguetero. Así, el fotógrafo parece construir su autorretrato fragmentario o autorretratarse en esa serie de espacios y objetos. “Este soy yo en el plano más íntimo y cotidiano, este soy yo en mi habitación, en la tina, en el baño” pareciera decirnos el autor con cada fotografía. Sin embargo, hay una especie de vacío, una región literalmente sombría que rodea a estos objetos y los

aísla, separándolos de este modo del plano de la cotidianidad. Son objetos desgastados, abandonados, dejados en una soledad ruinosa que delata la ausencia de su dueño: un gancho sin ropa, un par de escusados abandonados y, sobre todo, un espejo vacío que en lugar de la imagen del autor fotografiándose a sí mismo, autorretratándose, nos devuelve la imagen de una ventana o una puerta, es decir la imagen de otro ámbito. Curiosamente en esos lugares y cosas donde se descubre la subjetividad –quizá la gran ausente es la cama– el sujeto parece haber huído y sólo haber dejado su huella: unas gotas de agua sobre la bañera, una toalla colgando, como elementos evocativos y reminiscentes de lo que fue y de quien estuvo ahí: la imagen dispersa del autor pero también nuestra propia imagen, nuestro reflejo en estos elementos con los que convivimos a diario, estas cosas que reconocemos como *nuestras* o donde, mejor dicho, nos reconocemos.

En el espejo es más evidente, pero esa es la realidad de todas las fotografías de esta serie que se define como autorretrato. Aquello que se busca retratar está insinuado, el autor ha salido de foco y, en cambio, ha dejado solamente su mirada para que sea ella quien lo retrate. Así lo que se autorretrata es el propio *mirar*, el acto de fotografiar, el acto de retratar. En el espejo no se dibuja la figura del autor y, sin embargo, tenemos una imagen del espejo. Con ello se revela la mirada artificiosa con la que está realizada la serie. Galindo no sale a la caza de lo bello o lo insólito, su poética no se centra en los objetos sino en el mirar. De ahí, un poco, la frialdad con que éstos se nos presentan en “Autorretrato disperso”, pues no enmascaran su artificialidad bajo la apariencia de un discurso “realista” sino que se *exponen* como objetos fotografiados, como realidades artísticas. De ahí también, quizá, la elección de estos espacios aparentemente cotidianos. En el autorretrato, no de la persona sino del artista, la mirada queda retratada en la medida en que se hace evidente la transformación que ella ejerce sobre la realidad. Así, un gancho, un escusado, un par de llaves, más bien ruinosas, se convierten en una realidad ficcional, una realidad fotográfica: luz y sombra nada más. **Anuar Jalife.** 🌸

Antonio Galindo, *bodegón con papel, plata/gelatina*.





Antonio Galindo, *agua fría*, plata/gelatina.



Antonio Galindo, *los amigos*, plata/gelatina.



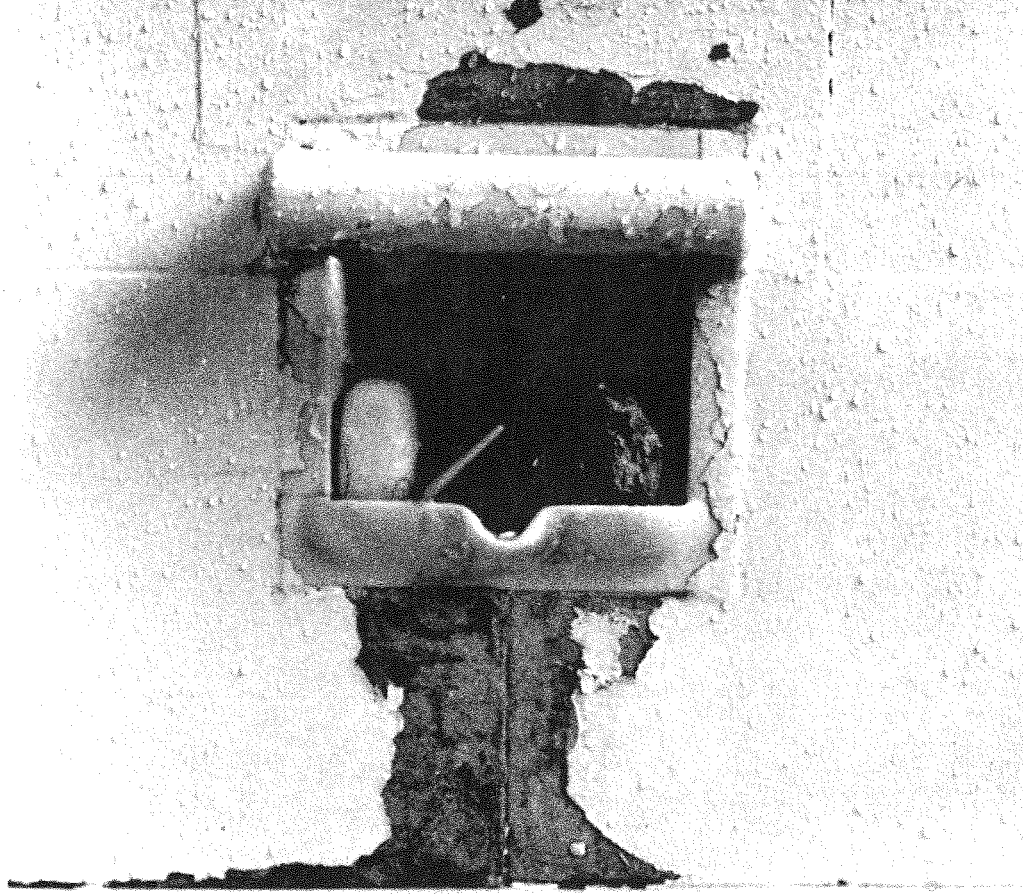
Antonio Galindo, *juguetero*, plata/gelatina.

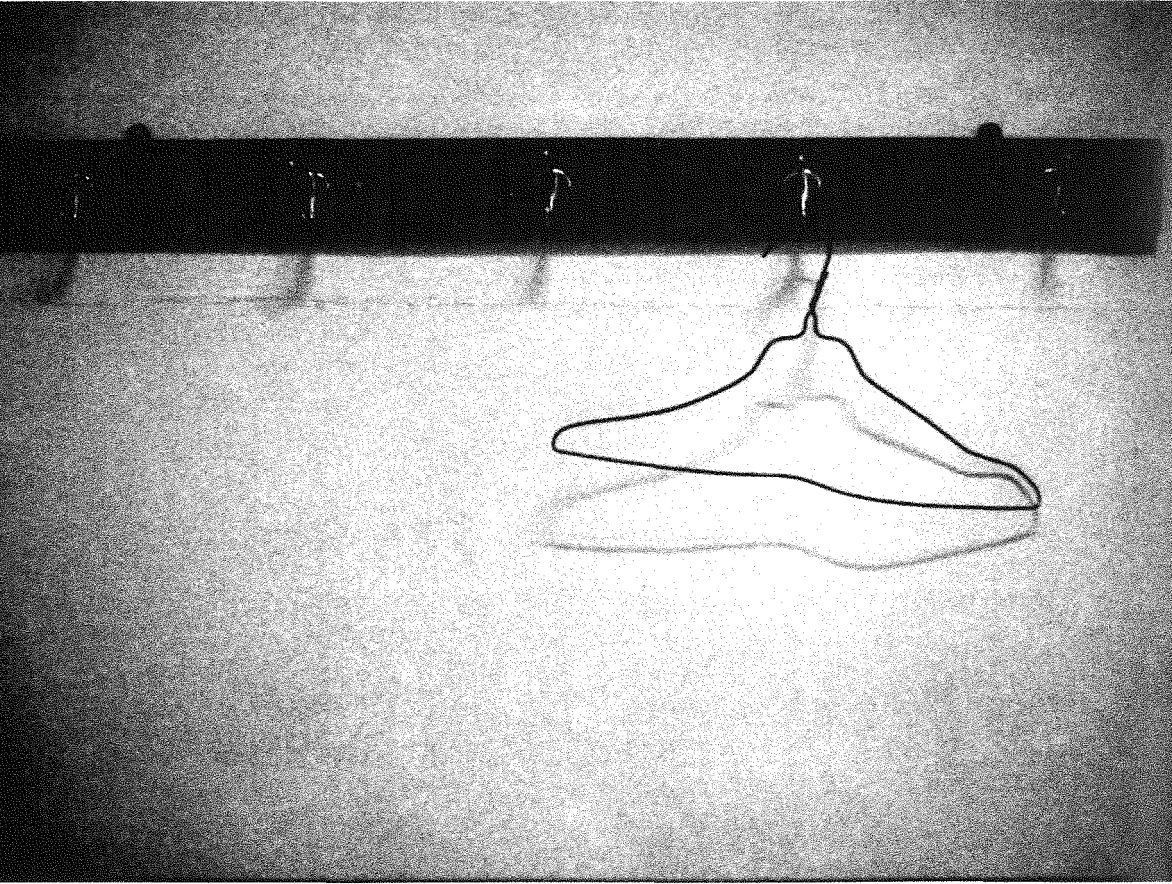
Antonio Galindo, *el espejo vacío*, plata/gelatina.



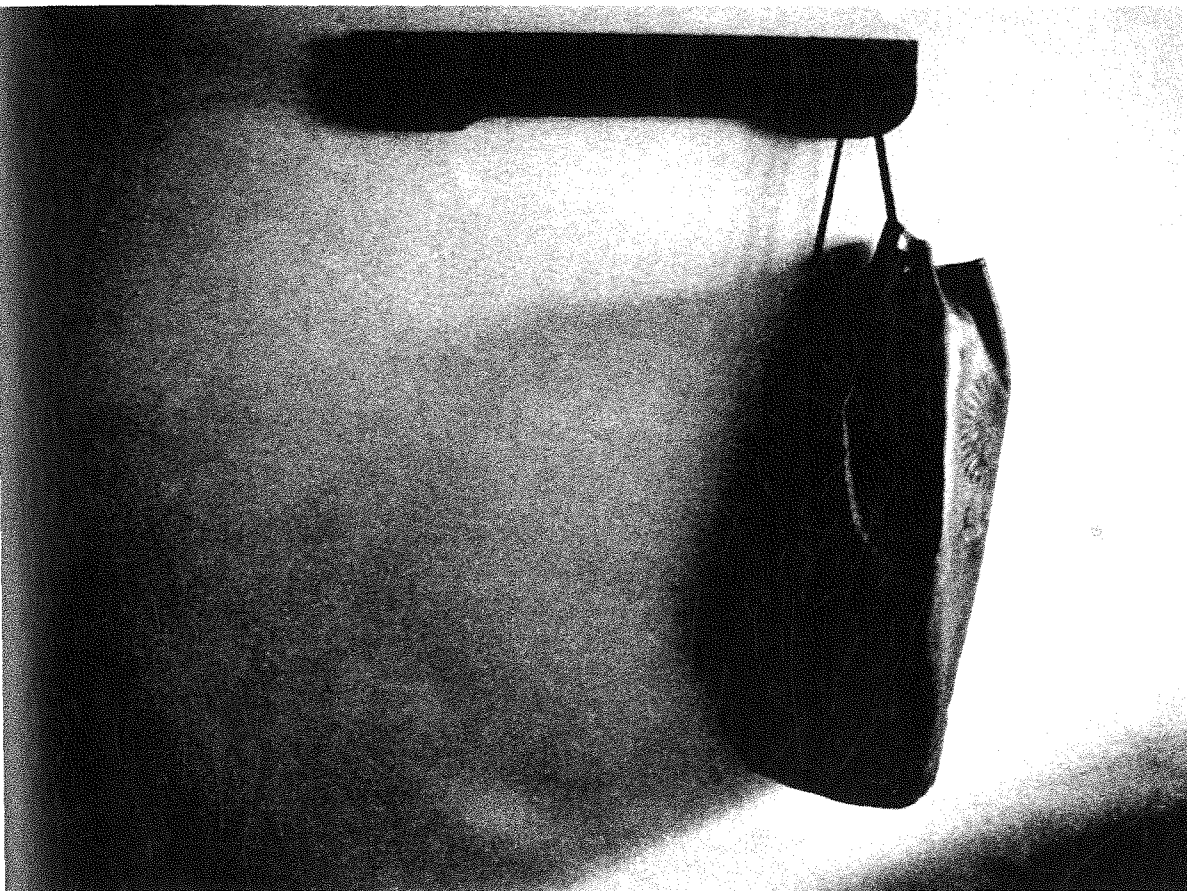


Antonio Galindo, *secamano*, plata/gelatina.

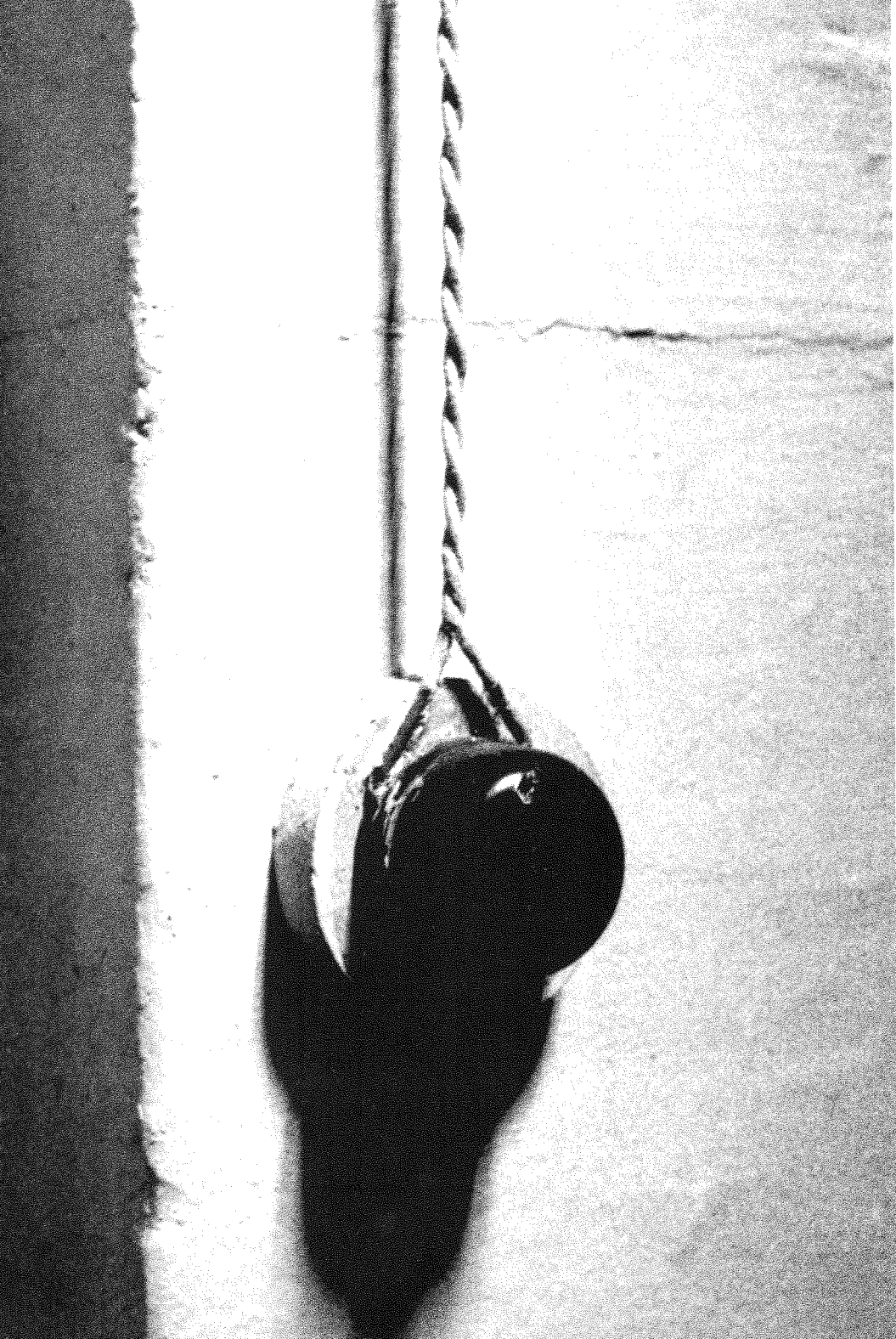




Antonio Galindo, *el gancho*, plata/gelatina.



Antonio Galindo, *mi maleta*, plata/gelatina.



Antonio Galindo, *el apagador*, plata/gelatina.

Antonio Galindo, *cajonera*, plata/gelatina.





# LA CORRIENTE

HISTORIAS, IDEAS Y CULTURAS

PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES

(444)179 29 70

[lacorrienteslp@gmail.com](mailto:lacorrienteslp@gmail.com)