

los perros del alba

"El esmero es la única convicción moral de un escritor". Ezra Pound



Dossier "las propuestas culturales contemporáneas". Tiempos que se alteran. Desde el presente, poesía latinoamericana. Poemas nada más. Las nuevas propuestas editoriales en los Estados Unidos. *Carnivale*, la contracultura también está en la tele. De *Cartas a un escritor viejo*. Chandler y la novela policiaca. *Taller*. J. M. Servín. Gerardo Aguilar. Juan José Macías. Enrique Rangel. David Araujo. Saúl Castro. Rodrigo Castillo. Daniel Silva. Sergio Ernesto Ríos. *Correspondencia* entre Carlos Ulises Mata y Eduardo Hurtado. *Portafolios* de Alejandra Barajas y Areli Vargas.

TUMBONA

EDICIONES

PRESENTA SU CARAVANA EDITORIAL DE INVIERNO

COLECCIONES HETERODOXAS
CON ESPÍRITU IRREVERENTE

UN HECHO INÉDITO
EN EL MUNDO EDITORIAL

CINE DE DEDO

PERMANENCIA
VOLUNTARIA



MISTERIOSAS Y DESTERNILLANTES
ANIMACIONES DE DIEZ SEGUNDOS

DIVERGENCIAS



VERSUS

DOCE ENSAYOS EN CONTRA
ESCRITOR E IDEA EN COMBATE
CUERPO A CUERPO, CARA A CARA

CONTORSIONES

62 MANERAS
DE APOYAR
LA CABEZA



de LICHTENBERG Y VIRREYNAS
¡UN AUTÉNTICO KAMASUTRA
DE LA MELANCOLIA!

BUENOS MODALES

MANUAL DE ESTILO
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

PRIMERA
EDICIÓN



de PABLO NELGUERA | EL MANUAL DE CARREÑO DEL SIGLO XXII



www.tumbonaediciones.com
www.tumbona.blogspot.com



Imagen de portada: Alejandra Barajas.



Dirección Anuar Jalife. Subdirección David Ortiz Celestino. Arte Javier Durán Magdaleno. Asesor editorial Alejandro Roque. Consejo editorial Luis Alberto Arellano. David Delgado Esquivel. Carlos Ulises Mata Lucio. Miguel Rohán Domínguez. Luis Felipe Pérez Sánchez. Georgina Velázquez. Marco Antonio Vuelvas Solórzano. Difusión y distribución en Aguascalientes Itzamá Enriquez Íñiguez. Corrección y formación Anuar Jalife. Apoyo técnico David Araujo Escamilla. Arizbeth Chávez Chacón. José Antonio Manzanilla Madrid. Ana Paulina Mendoza. Impresión Offset Libra, Av. Francisco I. Madero 31, Barrio de San Miguel Iztacalco, 08650, México, D.F. *los perros del alba*, revista cuatrimestral de literatura, número 5, diciembre-marzo de 2010. Dirección Alvarado 126, Zona Centro, C.P. 78000, San Luis Potosí, S.L.P., 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



Secretaría
de Cultura



colaboradores

Vivian Abenshushan (Ciudad de México, 1972). Narradora, ensayista y editora. Es autora de *El clan de los insomnes* (Tusquets, 2004) y *Una habitación desordenada* (DGE/El Equilibrista, 2007). Es fundadora de Tumbona Ediciones. Sostiene el blog: (desokupados.blogspot.com).

Juan Gerardo Aguilar (Zacatecas, 1976). Narrador y ensayista. Actualmente es becario del FONCA. Sus cuentos han sido traducidos al inglés y publicados en Estados Unidos. Sostiene el blog: (lapenumbra.blogspot.com).

Alejandra Barajas (León, 1984). Artista plástica. Su trabajo ha sido exhibido en distintas exposiciones colectivas y publicado en diversas revistas de arte y literatura. Seleccionada para formar parte de la Bienal Nacional José Guadalupe Posada.

David Araujo Escamilla (Celaya, 1987). Realiza estudios de literatura en la Universidad de Guanajuato. Ha colaborado en diversas revistas literarias y de artes visuales. Es autor del poemario inédito *Kaishaku*.

Luis Alberto Arellano (Querétaro, 1976). Poeta y traductor. 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.

Bibiana Camacho (Ciudad de México, 1974). Ensayista, narradora, ex bailarina y encuadradora artística. Fue becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA 2008-2009.

Rodrigo Castillo (Ciudad de México, 1982). Editor y poeta. Editor de la revista *Tierra Adentro*. Es autor de *Espacio de resistencia* (UACM, 2007) y coautor de *Deniz a mansalva* (Tierra Adentro, 2008).

Saúl Castro (San Luis Potosí, 1978). Poeta. Premio de Poesía Salvador Gallardo Dávalos 2002. Es autor de *El arsenal y la defensa* (Ponciano Arriaga/Gobierno de San Luis Potosí/Verdehalago, 2007) y *Nombrar el paraíso* (Ayuntamiento de San Luis Potosí, 2008).

Javier Durán Magdaleno (Irapuato, 1974). Artista visual. Editor de la desaparecida revista *el estómago*. Director de arte de *los perros del alba*.

Carla Faesler (Ciudad de México, 1967). Poeta. Autora de *Anábasis Maqueta* (Editorial Diamantina/Difocur, 2004), *No tú sino la piedra* (El Tucán de Virginia, 1999) Premio Nacional de Poesía Gilberto Owen. Es confundadora del colectivo MotínPoeta.

Daniel Herrera (Torreón, 1978). Escritor. Autor de la novela *Con las piernas ligeramente separadas* (Ico cult/Conaculta, 2003). Ha publicado en revistas como *Moho*, *Replicante* y *Acequias*.

Eduardo Huchín Sosa (Campeche, 1979). Ensayista. Autor del libro *Escribes o trabajas* (Tierra Adentro, 2004). Mantiene el blog: (tediosfera.wordpress.com). Actualmente realiza sus estudios de posgrado en literatura en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Eduardo Hurtado (Ciudad de México, 1950). Poeta, editor y ensayista. Autor del libro *Este decir y no decir* (Aldus, 2004). Es parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte y tutor en el área de poesía en el Programa Nacional de Jóvenes Creadores del FONCA.

Josu Landa (Caracas, 1953). Poeta, filósofo e investigador. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado *Más allá de la palabra* (UNAM, 1996), *Poética* (FCE, 2002) y *Alisios* (Bassarai, 2004). Actualmente edita la revista *Íngrima*.

Juan José Macías (Zacatecas, 1960). Poeta, narrador y ensayista. Ha publicado *La Volenté de DieulDeo volente* (Écrits des Forges/Mantis Editores, 2001), *Dos máscaras para Dioniso* (Ediciones Sin Nombre/Ediciones Nod, 2005) y *La experiencia del pensar: filosofía y poesía en Antonio Porchia y Roberto Juarroz*, (Conaculta/Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2009).

José Antonio Manzanilla Madrid (Chetumal, 1988). Realiza estudios de literatura en la Universidad de Guanajuato. Ha colaborado en distintas revistas literarias.

Carlos Ulises Mata (León, 1970). Ensayista y crítico literario. Premio Nacional de Ensayo José Revueltas por el libro *La poesía de Eduardo Lizalde* (Conaculta/Verdehalago, 2002).

Eduardo Milán (Rivera, 1952). Poeta y crítico literario. Ha merecido distintos premios en México y el extranjero como el de Poesía Aguascalientes. Sus libros más recientes son *Pulir Huesos* (Galaxia Gutenberg, 2007) e *Índice al sistema del arrase* (Baile del Sol Ediciones, 2008).

Enrique Rangel (León, 1974). Escritor y periodista. Ex director de la revista *Metamorfosis*. Fue becario del Instituto Estatal para la Cultura de Guanajuato. Es autor del poemario *Estación Marina y Convulso amargo Babel* (Universidad de Guanajuato, 2006).

Sergio Ernesto Ríos (Toluca, 1981). Es autor de *Piedra Pizarnik* (Centro Toluqueño de Escritores, 2004) y *searching the toilet in Juárez av.* (Bonobos, 2008) Fue ganador del Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2006 en la rama de poesía.

Miguel Robán Domínguez (Ciudad de México, 1986) Realizó estudios de literatura en la Universidad de Guanajuato. Ha colaborado en distintas revistas literarias. Actualmente cursa sus estudios de posgrado en literatura en el Colegio de San Luis.

Eusebio Ruvalcaba (Guadalajara, 1951). Narrador, poeta y ensayista. Es autor de *Un hilito de sangre* (Planeta, 1991), *Las cuarentonas* (Oveja Negra, 2001), *Temor de Dios*, (Oveja Negra, 2003), e *Imaginería musical* (Universidad de Guanajuato, 2007).

Rose Mary Salum (Ciudad de México, 1964). Narradora, ensayista y editora. Autora de *Entre los espacios* y coautora de *Vitales*. Fundadora y directora de la revista *Literal, Latin American Voices*. Recientemente recibió un reconocimiento de parte del Congreso de los Estados Unidos.

J. M. Servín (Ciudad de México, 1962). Narrador, periodista y editor. Miembro del SNCA. Es autor de *Al final del vacío* (Mondadori, 2007), *Por amor al dólar* (Planeta, 2006) y *Revolver de ojos amarillos* (Almadía, 2006).

Rafael Toriz (Xalapa, 1983). Ensayista. Premio Nacional de Ensayo Carlos Fuentes 2004. Es autor de *Animalia* con ilustraciones de Edgar Cano (Universidad de Guanajuato, 2008) y *Metaficciones* (UNAM/Punto de Partida, 2008).

Arelí Vargas (Guanajuato, 1976). Artista visual. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero. Ha merecido diversos reconocimientos como el Gran Premio de la Bienal Internacional SIART. Su obra ha sido publicada en distintas publicaciones como *Foto Guanajuato I, Región Diferenciada y Tragaluz*.

Heriberto Yépez (Tijuana, 1974). Narrador, ensayista y traductor. Es autor de *A.B.U.R.T.O.* (Sudamericana, 2005), *Tijuanologías* (UABC/Umbra, 2006), *Contra la tele-visión* (Tumbona, 2008) y *Al otro lado* (Planeta, 2008).

índice

<i>Tiempos que se alteran</i> Eduardo Milán (dossier)	9
<i>Poemas nada más</i> Josu Landa (dossier)	16
<i>Sin título</i> Carla Faesler (dossier)	20
<i>Las nuevas propuestas editoriales en los Estados Unidos</i> Rose Mary Salum (dossier)	30
<i>Carnivale, la contracultura también está en la tele</i> Bibiana Camacho (dossier)	36
<i>De Cartas a un escritor viejo</i> Heriberto Yépez (dossier)	40
<i>Raymond Chandler y la novela policiaca</i> Miguel Rohán (dossier)	50
Alejandra Barajas y Areli Vargas (portafolios)	58
<i>Fuego cruzado</i> J. M. Servín (taller)	82
<i>El refugio del hurón</i> Juan Gerardo Aguilar (taller)	84
<i>El fruto</i> Juan José Macías (taller)	89
<i>Chiquero metrópoli</i> Enrique Rangel (taller)	90
<i>Oración</i> David Araujo (taller)	94

<i>Pero he de estar aquí</i> Saúl Castro (taller)	95
<i>Cuando pienso en no asirme</i> Rodrigo Castillo (taller)	96
<i>Vivisección</i> Daniel Silva (taller)	97
<i>Plan b, plan c, cinco poetas brasileños</i> Sergio Ernesto Ríos (taller)	98
<i>Poemas</i> Alejandro Massa Varela (los perros de la uva)	103
<i>Correspondencia entre Carlos Ulises Mata y Eduardo Hurtado</i> (correspondencias)	104
<i>La muerte como origen</i> Daniel Herrera (aletheia)	112
<i>El placer de ser robado</i> de Joshua Safdie Vivian Abenshushan (reseñas)	118
<i>Una jornada en el otro día</i> de Luis Tovar José Antonio Manzanilla (reseñas)	121
<i>Tatuado en la piel del texto</i> Rafael Toriz (desde el cubil felino)	125
<i>Dos escenas de la vida literaria</i> Eduardo Huchín Sosa (guía del escritor desesperado)	127
<i>Ciertas obras de Debussy</i> Eusebio Ruvalcaba (papel pautado)	131
<i>Nueva mimesis y sus antagonismos</i> Luis Alberto Arellano (perrera diurna)	133

A medio camino entre el libro y el diario, entre lo perenne y lo fugaz, la revista mantiene una relación ambigua con el tiempo. Su carácter periódico la dota de un ritmo que la aproxima al instante y la obliga a proyectarse hacia el futuro inmediato, es decir, el presente de cada número. Apenas un número sale a circulación, otro se prepara, otro se planea y otro se sueña. Sin embargo, esa misma naturaleza periódica, que parece hacer marchar a la revista sin tregua, también tiene una faceta pasiva: la de la acumulación. Cada nuevo número, más allá de su actualidad, es parte de un *corpus*, de un relato particular que cada revista va conformando. Para *los perros del alba* esta quinta entrega significa el punto final a ese relato —o los puntos suspensivos, en tanto que las páginas de estos cinco números quedarán abiertas para su relectura.

Esta última entrega nuevamente está dedicada al examen y la revisión de las propuestas culturales contemporáneas. Eduardo Milán, Josu Landa y Carla Faesler nos entregan tres ensayos sobre nuestro panorama poético actual: Milán a través de una revisión histórica de la poesía hispanoamericana del siglo XX, enmarcada por dos “fronteras” lingüísticas: Brasil y los Estados Unidos, en aras de explicar lo que se ha llamado su proceso de “babelización”; Landa en un breve texto, con su lucidez y claridad acostumbradas, denuncia la inutilidad estética de la longeva oposición entre “poesía pura” y “poesía impura”; Faesler, finalmente, a la luz de las hoy llamadas propuestas multidisciplinarias, hace un repaso histórico de la larga lista de antecedentes que este tipo de proyectos ha tenido en nuestro país. Un poco en ese mismo tenor, Bibiana Camacho nos entrega un breve ensayo sobre *Carnivale*, la serie de la cadena HBO ambientada en los años de la Gran Depresión norteamericana, la cual expone como una *rara avis* contracultural dentro de la oferta

televisiva actual. Rose Mary Salum, por su parte, nos muestra el hermético panorama editorial de los Estados Unidos en la actualidad y su contraparte: las pequeñas editoriales y revistas dedicadas a la traducción, y su importante labor como espacios de apertura y encuentro. Heriberto Yépez, en *De Cartas a un novelista viejo*, pondera a José Agustín como un escritor que, marginado por la crítica, ha encontrado su valoración a través de los lectores y se ha convertido en un verdadero ejemplo de contracultura, de literatura liminoide, es decir, aquella que desde un “margen indomable” se mantiene “fuera de los centros dirigentes de la cultura”. Finalmente, Miguel Rohán, en ocasión de los cincuenta años de la muerte de Raymond Chandler, recordados en 2009, nos entrega un ensayo donde revalora, en un contexto contemporáneo, la obra de este maestro del género policiaco.

Volvemos a contar con un doble portafolio, esta vez integrado por grabados de Alejandra Barajas y fotografía de Arelí Vargas. En “taller”, cuentos y poemas de J. M. Servín, Juan Gerardo Aguilar, Juan José Macías, Enrique Rangel, David Araujo, Saúl Castro, Rodrigo Castillo, Daniel Silva y una selección de cinco poetas brasileños traducidos por Sergio Ernesto Ríos. Poemas de Alejandro Massa seleccionados y comentados por Eusebio Ruvalcaba en “los perros de la uva”. Correspondencia entre Carlos Ulises Mata y Eduardo Hurtado intercambiando preguntas e intuiciones sobre la poesía. En “aletheia” un ensayo sobre la imagen y sus implicaciones tanatológicas. Reseñas sobre el filme *El placer de ser robado* de Joshua Safdie y el ensayo de Luis Tovar *Una jornada en el otro tiempo*. Cerramos con las columnas de nuestros ensayistas de casa: Rafael Toriz, Eduardo Huchín, Eusebio Ruvalcaba y Luis Alberto Arellano.

A todos nuestros colaboradores y lectores de estos cinco números, gracias.

dossier



Alejandra Barajas, sin título, litografía.

Tiempos que se alteran

Desde el presente, poesía latinoamericana

Eduardo Milán

Parece el erizo que Jacques Derrida utilizó como animal poético por definición, “belo, áspero, intratável”, la manera en que Manuel Bandeira define un cactus. Pero no: es la poesía latinoamericana actual. La poesía latinoamericana siempre es otra cosa —en atención a la mirada que se le deposita encima. Aquí, la figura del erizo no viene a cuento por su característica especialmente refractaria. Tampoco por su capacidad de mantener a raya a quien quiera curiosarlo. Viene a ensayo sobre poesía latinoamericana por su (a)cercarse, por su capacidad de ser cercado, lo que le devuelve distinción, capacidad de erizamiento. El erizo en el ensayo se vuelve experimento que lucha por ser extraño a su propia empalizada. En este momento, en el terreno de la expresión formal, la poesía latinoamericana de habla castellana está cercada por la poesía brasileña al sur y por la poesía norteamericana al norte. La poesía latinoamericana carece de este y de oeste. Es decir, le falta un punto cardinal más que al Uruguay visto por Murilo Mendes. Esto quiere decir, entre otras cosas, que escapó a una de las formas de la bipolaridad, la forma fría.

Sin ser la multiplicidad en sí misma —lo que sería una aproximación estética griega a nuestra poesía—, yo nunca entregaría la poesía latinoamericana al designio de la hibridez, no en la actualidad, donde ese concepto-madre sirve para un lavado y para un fregado, cuando no pretende designar un alrededor zoomórfico-fantástico: una plaga derramada de esfinges y quimeras. El continente poético padece en metonimia artística lo que el mundo global: una especie rara de babelización de fiebre alta pero

Dicho de otro modo, para una mirada formal a lo poético era lo visible entrando en lo invisible. Se veía lo que, casi al mismo tiempo, se anunciaba: el tiempo histórico espejeó en el tiempo estético.

en la cual, al contrario de lo que podría pasar en Europa, el multilingüismo se reduce a bilingüismo. Occidente —si al terminar este texto todavía existe Oriente— se aleja ya del balbuceo. Nos acercamos peligrosamente a la prosa no por la necesidad de resignificar un relato sino por nuestro indetenible ánimo de reconstruir una lengua entera, una que hable por todos, una sola lengua que revea, empresa al revés, nuestro devenir final con los ojos del origen.

Alrededor de 1970 (Rodolfo Hinostroza: *Contra natura*) todo se veía distinto. El receso en que entrábamos, en claro avance post-histórico-moderno —según las gacetas en turno— en el dominio general de nuestras sociedades latinoamericanas —crestas altivas algunas, apagadas crestas a golpes de gorila las sureñas— hacía ver la realidad poética con un cierto asombro: el ángulo de la invención feliz que, a los saltos, definió nuestra poesía a los ojos españoles, por ejemplo, venía desactivándose con regularidad: la intensidad eléctrica —su eco en forma de zig-zag— de nuestra experimentación temprana en el siglo (*Trilce* es de 1922) convertía los relámpagos en apagón con demasiada frecuencia. Y, redoblado asombro, contra un cielo manso medido por un horizonte posible. Dicho de otro modo, para una mirada formal a lo poético era lo visible entrando en lo invisible. Se veía lo que, casi al mismo tiempo, se anunciaba: el tiempo histórico espejeó en el tiempo estético. Se justificaba en la práctica lo que a principios de siglo parecía injustificable: la alianza transformadora entre vida y arte, sólo que ahora con un cambio de signo hacia la positividad estable que auspiciaba un improbable —y legitimador del orden de cosas— “fin de la historia”. La última generación que heredaba algo de “los principios”, como le gustaba decir a Lezama Lima —cuya presencia aquí viene al caso, se verá—, “los principios” históricos, para variar un poco la idea de eternidad al cubano, nació en el pliegue del siglo, o en sus alrededores inmediatos, antes o después. En ese pliegue donde algo se podría detener o repetir había ocurrido un doble movimiento: el reposicio-

namiento de la vanguardia en Brasil con la poesía concreta y en Chile la aparición de la antipoesía de Nicanor Parra, ambos fenómenos manifiestos recién iniciados los años cincuenta, surgidos como de signo contrario. Significan, paradójicamente en su posible antagonismo teórico, movimientos de contención: la poesía concreta, la contención de un hiperlirismo que desbordaba toda idea de forma por rechazo, precisamente, a la experimentación formal de la vanguardia que se consideró estéticamente como una “a-formalidad” funcional —falta ver todavía qué representa realmente la forma en el arte y en la poesía del siglo XX en el caso de que resulte algo distinto de su significación decimonónica—; la antipoesía, una contención de la poesía aurático-canónica que el mismo Parra multiplica en su descripción y que por un momento parece encarnar un estadio demasiado prolongado de la poesía cuando es arrinconada a su caricatura, es decir, a su reflejo en el agua. La poesía concreta retoma un viejo desafío en un presente propicio: la creación de un poema-objeto que pueda depurar el arte de la poesía ya suficientemente viciado y decadente a la mitad del siglo XX en flagrante olvido de las experiencias de las vanguardias históricas. El presente es propicio para oficiar no sólo un modo de creación radical —la del poema como organismo generador de su propia forma— sino también para evidenciar la dimensión de una pugna de manifestación decimonónica pero que, de un modo u otro, nunca dejó de hacerse sentir desde el medievo occidental, cisma a la luz del día entre concepciones opuestas del proceso creativo, sismo en la noche interna de la tierra que oficia, en esa no visibilidad común, como un reacomodo del mismo suelo: la fuerza de separación y atracción entre pasado y futuro que signa y destina, para Baudelaire, a la modernidad. Ese empuje de retorno a una poesía mítica, intemporal, que alentaba debajo de la convulsión histórica ha alentado siempre en dos siglos con una presencia tan avasallante como la de sus opositores vanguardistas. Más aún, en momentos coinciden temporalmente como en los casos de las *Elegías de Duino* de Rainer María Rilke, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *El cementerio marino* de Paul Valéry o la *Anábasis* de Saint-John Perse. En perspectiva, la poesía concreta viene a reforzar la negatividad hegeliana activada dialécticamente por las vanguardias progresistas, como es el caso de las soviéticas. Su proyección más allá de la frontera de Brasil es todavía contundente en movimientos poéticos latinoamericanos relativamente recientes. Un ejemplo claro es la poesía neobarroca, o *neobarrosa* para decirlo con Néstor Perlongher.

La expansión que resulta ser la presencia del lenguaje coloquial en poesía —de nuevo: la ruptura de los diques “exclusivos”— *contiene* a la vez —en el doble sentido de integrarlo y de ponerle freno— al lenguaje propiamente poético, visto como ese lenguaje icónico, plástico, de figuración incluida; le otorga un más allá de sí mismo, pero no una metafísica del poetizar: un más allá de sí mismo cuyo destino ya no es

Una, la poesía
concreta, lleva al
poema a su origen
medular y esencial;
otra, la antipoesía,
lleva al poema a su
instancia elemental,
líquida, básica.

la infinita postergación del lector ideal ni la diferencia, también indefinida, de la aparición del escucha. Ese lector no es el que comprende sin chistar la dimensión de la página mallarmeana en su intensa blancura: no está ahí enfrente, atento al abismo, está por todas partes, a la vuelta de la esquina. A ese lector, en un principio, se destina el antipoema de Parra, claro que el peligro de una poesía cuyo destinatario es aquel “que sabe lo que sabe el pueblo” corre el peligro, precisamente, de “lo que el pueblo sabe”. Esa mitificación del hombre común en una sociedad masificada dio más de una prueba de su gran riesgo y allí donde la masa se llamaba realmente pueblo —al menos en intención teórica, en la Unión Soviética, por ejemplo—, mostró un principio de crueldad y de ignorancia ejemplares de lo que es un “arte para el pueblo”. Pese a la historia negra del autoritarismo plurideológico —verdadera “muerte del arte” en el siglo XX— como sombra que planea sobre la aventura creativa en nuestra época —necesidad también ideológica de restar complejidad al objeto de arte y a la vez multiplicar el acceso de una sociedad a los bienes culturales— justicia poética es reconocer que el riesgo de la propuesta de Parra —sin obviar sus inolvidables y numerosos logros en tanto obra— es la medida de su dignidad y de su pertinencia. Se trata, en suma, de rescates: el de la médula en la poesía concreta; el del lugar —en todo su despliegue— en la antipoesía de Parra. Se trata de alteraciones propiciatorias: la cuestión poética recupera razón de ser con la poesía concreta en un momento —la década de 1950— en que amagaba la confusión producto del rechazo del pasado inmediato —la historicidad experimental de la vanguardia y del mundo— y el olvido del inmenso repertorio formal creado por las vanguardias de cara a ese límite llamado “hombre nuevo”. Y la poesía recupera destinatario en el hombre que habla y en el habla del hombre que habla. Una, la poesía concreta, lleva al poema a su origen medular y esencial; otra, la antipoesía, lleva al poema a su instancia elemental, líquida, básica.

Ese doble movimiento para un espíritu de fusión podría tener la divisa: “la construcción del habla”. En general se toma ese momento histórico poético como un “último suspiro” o como los estertores de un proyecto agónico —la transformación— antes de volver al terreno estable de la intemporalidad artística de donde el siglo XX no debería, desde el principio, haber salido. Pienso, por lo contrario, que esa instancia histórico-poética es un parteaguas favorable que funciona, en América Latina, como un (re)comienzo con bases sólidas, una corrección en relación al momento inaugural de las vanguardias estético-históricas de principios de siglo XX cuya recepción en el continente —salvo las excepciones inmejorables por todos conocidas: *Trilce*, *Altazor*, *Residencia en la Tierra*, *En la mismédula*, esta última con posterioridad cincuenta—, como lo que se concreta al calor de los acontecimientos, arroja un saldo de profundo desequilibrio y desconfianza de parte tanto de creadores como de lectores.

Esa frontera imaginaria de la poesía latinoamericana, ese límite (al norte la poesía norteamericana, la brasileña al sur) señala una nostalgia, la de tiempos creativos más intensos, no en cantidad —hay una sobreproducción poética en América Latina hoy en día y una sobrecirculación desordenada de la producción poética: gracias y desgracias del ciberespacio— sino en nitidez propositiva, en proyecto. Ciertamente, y por si de algo sirve: el continente, en su parte latina, no estuvo lejos hace diez o quince años de pasar de ser el continente descubierto a ser el continente abandonado, nuestro imaginario huérfano al borde de las costas de África. El sur de América Latina intenta hoy un reagrupamiento de fuerzas progresistas como alternativa a la presencia norteamericana en la zona. No hay, sin embargo, ninguna equivalencia posible y seria entre la realidad político social de una región y su situación poética, al margen de las lógicas extremas que insisten —el caso de T. S. Eliot es ejemplar— en el desastre como activador de la creación. También Walter Benjamín lanza la analogía entre barbarie y cultura pero se refiere al carácter subyacente, a lo oculto de la barbarie en el acto cultural manifiesto, como dialéctica resultante de una lógica de dominio. Lo que sí hay, en América Latina, es el despertar del sueño de un primermundismo para nuestras sociedades, una fantasía que ni el más ecuménico espíritu globalizador puede justificar. El neobarroco —o *neobarroso*— constituyó un momento poético culturalmente eficaz en el sentido de señalar rumbo, de intuir, y tal vez más, direcciones posibles, a finales de la década de los ochenta y la siguiente. Aunque puede por momentos y en algunos ejemplos, en lo relativo a las poéticas, resultar poco riguroso como formulación, ese “empuje” llamado neobarroco cumplió con una acción crítica que puede parecer paradójica si se toma en cuenta la libertad de territorio que constituye el poema neobarroco —o los ejemplos que pasan por ello—, cercano siempre a una crítica de la forma poética. Pero más allá del dato de hecho del poema considerado

...la importancia neobarroca puede medirse en el contexto propiamente poético en que aparece: un contexto de práctica literalidad de un “fin de la historia poético”...

como unidad, la acción crítica del neobarroco se instala como agrupación de fuerzas disponibles, disparadas hacia una nueva consideración del poema o, dicho de otro modo, en la profundización de un concepto de libertad poética. El neobarroco asume un linaje que integra, en el mismo gesto casi mágico, a la poesía concreta, al barroco de Lezama Lima, a la experiencia de reposición latinoamericana de la vanguardia que lleva a cabo Oliverio Girondo en su último y más radical libro, *En la masmédula* (1954), al espíritu liberador de la antipoesía de Parra, a ciertos planteos de carácter filosófico-social de pensadores como Gilles Deleuze y Félix Guattari: una amalgama que da para pensar un tiempo más que un simple momento de reflexión. Se trata de una fusión de lo más intenso de la creatividad poética latinoamericana del siglo XX con elementos teórico-prácticos de pensamientos que asumen un lugar crítico en la sociedad capitalista actual. Su eficacia como planteo organizador de significaciones poéticas radicó, precisamente, en su capacidad de abertura del espectro convocante. El documento crítico-poético más serio que se vincula al neobarroco, *Medusario* (1996), muestra de poesía latinoamericana que realizaron Roberto Echavarrén, José Kozler y Jacobo Sefamí, tiene la habilidad de extender las redes de su proyección al terreno más vasto posible, equilibrio raro si se toma en cuenta la consistencia de los textos particulares allí incluidos. De lo que se trata es, nuevamente, de dividir las aguas lingüístico-poéticas entre lo que es creativo y lo que no lo es, en relación a ciertos modelos tutelares que cimentaron, durante el siglo XX, la corta trayectoria histórica de nuestra poesía. Y la importancia neobarroca puede medirse en el contexto propiamente poético en que aparece: un contexto de práctica literalidad de un “fin de la historia poético”, de amansamiento lingüístico en el remanso de una tranquilizante pluralidad de actitudes y de formas que al final de los ochenta quería decir más o menos que todo estaba permitido. Y algo más: que la poesía no tiene que

pagar tributo a ideas de transformación del mundo y del pensamiento bajo categorías tan fuertes como las de “muerte del arte” de Hegel, “disolución del arte en la *praxis* social” o “alianza arte-vida”, algo común del complejo entramado de las vanguardias estético-históricas de principios de siglo pasado. ¿Por qué? Porque la poesía pertenece —y aquí viene la liviandad de cascos que puede llevar a la irritación a todo aquel que tenga más de dos dedos de frente o, simplemente, frente— a la intemporalidad, a una inmutable zona cuya frontera segura es el mito que, a la orilla del escándalo de nuestro orden actual del mundo, riñe con la historia. Conozco una zona —considerada, al menos teóricamente, improductiva— de la sociedad capitalista latinoamericana que no estaba indignada con las deducciones —declinaciones, en realidad, que se pretendían obligatorias en tanto que amenazantes y legitimadoras: sobrevendría luego la Guerra del Golfo Pérsico— de Francis Fukuyama en *El fin de la historia y el último hombre*: la no tan pacífica pero sí muy pasiva zona social que comprende a los poetas —no a todos, felizmente. No, el límite lúdico-imaginario de la poesía latinoamericana de lengua castellana con la poesía norteamericana al norte y con la brasileña al sur es un límite —al margen de la creatividad artística indudable de esos países casi-continentes— con una sola y muy real franja: la de su memoria.

Y después del Inconsciente, Babel.

¿Qué quiere decir esta especie de goce en la pluralidad, bautizado ya casi unívocamente como “babelización”, que vive el arte latinoamericano y su poesía —para apartarlos, por un momento, de la pretendida “generalidad babélica” del mundo? Entre otras cosas, que no existe para el arte —poesía incluida— ninguna responsabilidad con la memoria y, lo que es peor, con su propia memoria. La abundancia antológica que recorre América Latina no perdona ni a los púberes. Todo debe ser antologado, registrado, archivado. Todo debe indicar que la poesía y el arte latinoamericanos gozan de excelente salud, esa especie de fiebre que le viene a las sociedades cuando realmente están en peligro: la necesidad de certidumbre de la fortaleza de espíritu. Claro que es mejor escribir poesía que matar iraquíes. También es cierto que sin rumbo y salud crítica ninguna literatura —ni cultura— sobrevive mucho tiempo. Lo que no puede hacerse equivalente es una posibilidad de recesión poética al modo de una posibilidad real de recesión en la economía del sistema capitalista actual. En todo caso esa recesión debería consistir en una mirada interior de los poetas a la poesía —esa amorosa imagen de los patos y los gansos cuando doblan su propio cuello en busca de su buche, blancos—: aquí, sobre un suelo igualmente improbable, se escribió *Trilce*. ❀

Poemas nada más*

Josu Landa



Alejandra Barajas, sin título, tinta/papel.

1. La oposición entre “poesía pura” y “poesía impura” está viciada de raíz, porque no es un hecho patente que exista algo así como “la poesía”.

2. No está claro de qué hablan quienes hablan de “poesía”. A sabiendas o no, tienden a llamar así a una suerte de esencia universal de la que participaría todo “poema auténtico” (?). Tal entidad esencial es sólo un postulado, no una realidad manifiesta.

3. Con la voz “poesía”, se puede estipular también un orden de fenómenos que sí son evidentes: una comunidad de compositores, rapsodas (donde los haya), traductores, lectores, oyentes, críticos, editoriales, publicaciones, etcétera, junto con la circulación de unas obras (poemas) con intención artística, un amplio haz de tradiciones poéticas, unos patrones formales, unos valores estéticos, unos criterios de estimación crítica...

4. El poeta compone y ofrece esos textos con intención artística, que todos conocemos como “poemas”, en ese territorio (Pierre Bourdieu lo llamó “campo literario”), conforme a algunos de los mencionados patrones formales y valores estéticos.

5. No existe, pues, una “poesía pura” ni, por ende, una “poesía impura”. Sólo existen poemas que han sido compuestos de acuerdo con ciertos criterios formales y valores artísticos, que algún agente ha entronizado como “puros”, frente a otros tácita o explícitamente “impuros”, ejerciendo un acto de poder.

6. La postulación de un arte y una poesía “puros” obedeció a necesidades inherentes al arte y a la poesía, a fines del siglo XIX. El desgaste y la deriva maquinal

La supuesta pureza de la “poesía pura” procedería, pues, de una purga en el sentido poético. Se exige liberar al texto de toda determinación histórica e intrahistórica: de todo lo que huelga a demasiado humano.

de los ideales artísticos del romanticismo provocaron un nuevo avatar del platonismo. La esencia a que remite la noción misma de “poesía” debía ser purificada. ¿De qué? De todo aquello que obturara el despliegue de su supuesta realidad absoluta. “La belleza que nos trasciende” y que, según Poe, en *El principio poético*, suscita “el sentimiento poético” desprende un nítido tufillo a la belleza en sí del *Banquete* y a la trascendencia del mundo del *Fedón* platónicos. Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Juan Ramón Jiménez, más sus epígonos y los epígonos de sus epígonos, proclamaron la exigencia de depurar la composición poética de estorbosos cartabones formales, patetismos demasiado concretos, contenidos excesivamente vitales, presencias de la vulgar cotidianidad en que consumían sus vidas los nimios de todas las clases, que había engendrado la Modernidad. Después vendrán los teóricos a lo Andrew Bradley o Mariano Brull o el abate Henri Brémond a explicar y legitimar ese acto de poder; también tautólogos como Jorge Guillén, a quien se debe la esclarecida aserción de que “poesía pura es lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poético” (!).

7. La supuesta pureza de la “poesía pura” procedería, pues, de una purga en el sentido poético. Se exige liberar al texto de toda determinación histórica e intrahistórica: de todo lo que huelga a demasiado humano. Pero ese vaciamiento esencialista es imposible, por lo que los “puristas” apelan a esencias alternativas como La Música, La Palabra y platonismos afines. El apotegma mallarmeano de que el poema sólo se hace con palabras, no con ideas, y el consiguiente ideal de La Escritura y el del Libro absoluto derivan en un fracaso —extremadamente bello, por momentos, como casi todo lo que resulta de lo que, en otro contexto, Sartre caracterizó como “pasión inútil”. Finalmente, sin la intencionada provocación al azar que lo funda, *Un golpe de dados* habría sido sólo verborrea vacua. También en el poema más “puro” aparece el rastro-rostro

de lo humano, negando la ilusión —que tanta fortuna hizo, a lo largo del siglo XX— de los “procesos sin sujeto”. La enigmática liga entre lenguajes y representaciones —incluidas las ideas— exige mucho más que proclamas, si se aborda con rigor.

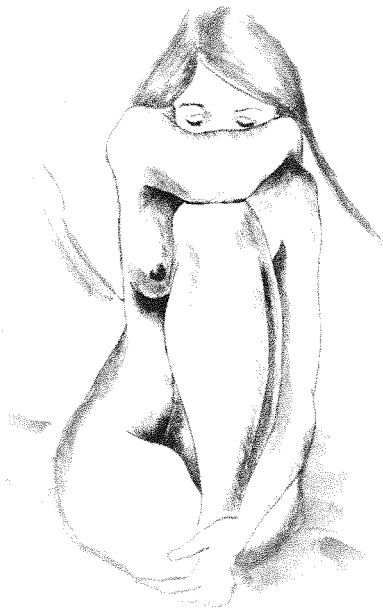
8. La postulación de una “poesía pura” es, pues, una maniobra en falso. El poema sólo puede componerse con palabras, por lo que consta de significados y sentidos, es decir: expresiones que simbolizan realidades ontológicamente distintas y distantes de las palabras. Una composición sólo sería “pura” si concretara supuestas entidades como La Poesía absoluta o se estructurara ella misma como objeto en sí o pusiera frente a nosotros —no alegóricamente, sino de hecho— presuntas realidades esenciales, como La Belleza en sí, la forma pura de El Verbo o cualquier otra inaccesible idea platónica. Pero lo único que puede hacer el texto poético es tratar de rebasar intencionalmente los usos ordinarios e instrumentales de vocablos y oraciones, para dar pie a su realización estética. Si hay un mundo hiperuránico de las Ideas, si hay un orden de lo nouménico, siempre es inalcanzable para los mortales —y el poeta pertenece a este género, aunque algunos no se enteren o se nieguen a aceptarlo— y todo su léxico, gramática, lingüística y retórica. El espacio de concreción del poema es el de lo humano impuro, el *humus* donde se despliega el devenir —esa trenza de vida y muerte, de eternidad y fugacidad, de flor y podre—, donde arraigan las palabras siempre limitadas, siempre miméticas, siempre sedientas de una plenitud ontológica inaccesible y donde operan los valores estéticos pertinentes a una histórica comunidad poética o campo literario.

9. En la composición poética, la forma es siempre el despliegue verbal de un contenido (intuición inmediata, opinión, creencia, recuerdo... lo que sea) de índole necesariamente humana. Sólo puede haber y de hecho hay poemas humanos (he aquí un pleonasma rotundo). Es decir: sólo hay poemas raigalmente impuros. Acaso el único espejismo fecundo, de cara a este *fatum*, es el de la aspiración, igualmente demasiado humana, a lo más excelso en el plano estético. Lo más puro, en las mejores obras poéticas de toda época, es la voluntad de realizar en el texto con intención artística los valores artísticos más estimables, al margen de cualquier expectativa extrapoética. El dilema poesía pura–poesía impura es, pues, estéril. La oposición que, en todo caso, debe tenerse en cuenta es la que se da entre textos ancilares (siervos de intereses extraliterarios) y textos radicalmente motivados por las operaciones artísticamente más estimables en el seno de los lenguajes, con independencia de lo que digan o dejen de decir. ❀

* Texto presentado en el marco de la mesa redonda “El poema fuera de su encuadre. Poesía impura vs. poesía pura”, Feria Nacional del Libro de León, Gto., 20 de junio de 2009.

Sin título

Carla Faesler



Alejandra Barajas, sin título, tinta/papel.

Actualmente el hecho de que una o un poeta tenga inquietudes interdisciplinarias es recibido por el medio literario como lo que es: una búsqueda más dentro de su propio proceso creativo que arrojará, o no, resultados interesantes. Pasa lo mismo que con cualquier artista, sin importar la disciplina que practique. Videopoemas, fotopoemas, poesía digital, libros de artista, cinepoesía y poesía visual son algunas de las muchas expresiones que hoy están siendo exploradas y que ya están mereciendo comentarios. Hoy en día a nadie le parece extraño ni superficial que en el mundo de la literatura existan manifestaciones alternativas. Qué lejanos parecen ahora los tiempos (2003) en los que fundamos MotínPoeta —un colectivo generador de proyectos interdisciplinarios cuyo punto de partida es la poesía— y a nuestro impulso le llovieron los descalificativos “trivial”, “frívolo”, “eso no es poesía”. Aun así, los dos discos que hemos producido *Urbe Probeta* (2004) y *Personae* (2007), tuvieron en su momento una recepción positiva por parte de algunos colegas y miembros de la comunidad artística y se escribieron reseñas que analizaron sus aciertos y desaciertos. La prensa fue por demás abierta y en casi todos los medios se anunciaron sus presentaciones, mucho porque este tipo de proyectos, nos decían los reporteros, eran “novedosos”, “originales” o “innovadores”. Pero nosotros siempre apuntamos que no era así, que en México, hasta los años setenta, la poesía y la música, la poesía y las ar-

Hoy en día la
poesía se ha abierto
camino hacia
terrenos antes
reservados a otro
tipo de creadores
y somos muchos
los que estamos
experimentando
con otros lenguajes.

tes plásticas, habían andado mucho camino juntas en manos de artistas, compositores y poetas que fueron prolijos en este tipo de expresión colaborativa.

Además de los discos de poesía y música, como parte de las acciones de MotínPoeta, hemos presentado en diferentes foros un performance poético que incluye música en vivo de Bishop y acciones escénicas trazadas por Juliana Faesler. También este año Rocío Cerón publicó *Imperio*, un libro que reúne texto, música y video y que se presenta como un espectáculo mediático. Otras iniciativas del colectivo incluyen video, foto y trabajo en colaboración. A finales de 2007, yo empecé a hacer videopoemas, una serie basada en un libro-maqueta de fotopoesía que produjo ese mismo año para Docena, otro proyecto de MotínPoeta. Docena estaba integrado por un grupo de compositores, críticos de arte, ensayistas, creadores escénicos y poetas que nos reuníamos mensualmente para discutir proyectos interdisciplinarios creados por cada uno de los asistentes. La experiencia, que se desarrolló a lo largo de 2007, funcionó como un laboratorio en el que cada participante escuchaba las críticas hechas por los demás sobre su propuesta. La reflexión sobre procesos creativos se vuelve necesaria en la interdisciplina porque hay varios registros involucrados, herramientas y técnicas distintas y diferentes lenguajes. Esto hace que el desarrollo de la pieza adquiera un mayor grado de complejidad.

Hoy en día la poesía se ha abierto camino hacia terrenos antes reservados a otro tipo de creadores y somos muchos los que estamos experimentando con otros lenguajes. La propuesta que hizo MotínPoeta hace tiempo, se prueba hoy como articuladora de un proceso de integración de un faltante en el quehacer poético. El tiempo le ha dado la razón. Ahora bien, desde mi punto de vista, en el trabajo interdisciplina-

rio no cabe la pregunta ¿es poesía o no es poesía? (lo de la poesía impura es un error de terminología), ya que estamos hablando de iniciativas cuyo origen es la poesía. Lo importante, ahora que muchos creadores están trabajando así, es construir una crítica, un diálogo que nos haga ser capaces de discernir y analizar objetivamente lo que está sucediendo en este territorio que se ha vuelto a abrir y que requiere de mayor reconocimiento en un marco de apreciación y rigor crítico.

Los lenguajes del arte

En lo que respecta al ejercicio de la interdisciplina, la transdisciplina y los diferentes formatos en la poesía, ya Octavio Paz se mostraba entusiasmado por la experimentación y el “objeto nuevo de pensamiento” barthiano que supone el traslado de técnicas y procedimientos de una disciplina artística a otra. Sus “Topoemas” de 1968, según su propia opinión, son poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Son un “recurso contra el discurso”.¹ Con ello, con los *Discos visuales* que produjo con Vicente Rojo y con textos como el que escribió sobre los poemas-objeto de Breton, entre otros, se sumó al impulso de su época por explorar diferentes formatos para el poema en particular y los nuevos espacios para la literatura en general. En 1967, al escribir sobre el abandono del libro por parte de la poesía a partir de iniciativas como el concretismo, anticipa la posibilidad de combinar lectura y audición, signo escrito y sonido, con la utilización plena de los recursos cinematográficos y televisivos. “La pantalla es página múltiple y que engendra otras páginas: muro, columna o estela” escribe. Y concluye que “la técnica cambia a la poesía y la cambiará más y más. No podía ser de otro modo: su intervención afecta tanto a la transmisión como a los métodos para componerlos. Pero esos cambios, por más profundos que nos parezcan, no la desnaturalizan. Al contrario, la devuelven a su origen, a lo que fue al principio: palabra hablada, compartida por un grupo”.²

Cuando la poesía se traslada a otros soportes, utiliza las vías de comunicación propias de lo visual o lo sonoro. En el caso de lo visual, con ello transforma a la lengua en el material mismo de la obra, “empujando hasta el extremo el hecho de que la poesía, más que la prosa, se sirve del lenguaje como un material”.³ La poesía, ubicada en el dominio de la lingüística, aquí pretende significar fuera de ésta y ofrecer una relación sensible entre el signo y su objeto, su material artístico, es decir, el lenguaje. A este respecto, Claude Lévi-Strauss, en una de las varias entrevistas que sostuvo con Georges Charbonier en 1959, apuntó que si:

el arte se encuentra a mitad de camino entre el objeto y el lenguaje; diré ahora que la poesía se halla a medio camino entre el lenguaje y el arte [...] el poeta se haya frente al

La poesía, ubicada en el dominio de la lingüística, aquí pretende significar fuera de ésta y ofrecer una relación sensible entre el signo y su objeto...

lenguaje como el pintor frente al objeto. El lenguaje se convierte en su materia prima, y es esta materia prima la que se propone significar. [...] el poeta se porta respecto del lenguaje como un ingeniero que tratase de construir átomos más pesados a partir de átomos más ligeros; los objetos lingüísticos que fabrica el poeta son más pesados que los de la prosa; añade a la expresión lingüística dimensiones nuevas.⁴

La investigación artística interdisciplinaria emergió como inquietud claramente identificable en diferentes movimientos artísticos del siglo XX como el Futurismo, Dadá, el Surrealismo y Fluxus. Pero desde la antigüedad clásica existen ejemplos de este cruzamiento entre la imagen y el texto. Los acrósticos, palíndromos, lipogramas y los versos ropálicos son algunos ejemplos de cómo los griegos ejercieron toda suerte de juegos e ingeniosidades poéticas. También los “poemas eco” de Ausone, poeta bordelés del siglo IV en donde la última palabra del verso es la primera del siguiente y toda la maravillosa tradición del *Carmen figuratum* de la Edad Media, nos informan lo atemporal de la inquietud por lo interdisciplinario y por la búsqueda de diferentes formas de concebir la página que ha estado presente en el espíritu de los artistas y poetas.

¿Hasta qué punto puede ir el material del lenguaje? Todo aquello que se dispone en la página o que existe en la dicción fue investigado y trabajado antes y a lo largo del siglo pasado: el ritmo, la sonoridad, la palabra, la puntuación, los espacios.

La gran ambición de la poesía moderna [escribió Paz] lo mismo en Apollinaire y Reverdy que en Eliot y en Pound, fue lograr con el lenguaje, que es temporal y sucesivo, una representación simultánea. Su modelo fue la pintura, arte espacial; singularmente la pintura cubista, que presenta de golpe distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto.⁵

Se trataba entonces de indagar en la relación del poema visual con la plasticidad, en la medida en que éste se dirige directamente al ojo, aunque no sea el ojo el motor principal del objeto que se produce. A decir de Lageira “el gran hallazgo de la poesía espacialista es haber producido obras que poseen un lenguaje retiniano sacado directamente de la lengua, pero al mismo tiempo sin producir lengua, sino una configuración visual”.⁶ Porque la lengua es un sistema convencional que sólo adquiere toda su significación con el uso, mientras que los poemas visuales, ópticos, concretos, no buscan un uso inmediatamente comunicacional, mimético, informativo o semántico, sino que ambicionan entrar en la categoría del poema visual y ya no nada más verbal. Así, estamos frente al punto de encuentro entre la imagen y el lenguaje, a esta diferencia en donde lo que se dice también se muestra. Se trata de estar entre lo legible y lo visible, en eso que Jean Pierre Bobillot intuye cuando dice: “en la vecindad del ojo y del oído, existe, aunque incalificable, una poesía lesual”.⁷

En el caso de la poesía sonora, interviene una innovación radical: el cuerpo. “El pensamiento se hace en la boca”⁸ escribió Tristán Tzara en 1924, pues el sonido es el sentido. El material de la lengua, la imagen, lo concreto de la palabra se encarnan en el cuerpo. La espacialización del poema deja la página, la tela, el muro para ir a colocarse en el cuerpo del que dice el poema. En 1934 el lingüista Karl Bühler hablaba de una tendencia a “pintar los sonidos” y de una “pintura verbal”.⁹ En este sentido, la poesía sonora se constituye por partes del lenguaje que forman imágenes visuales cuyos sonidos se convierten en huellas psíquicas que impactan los sentidos y las emociones humanas.

Sea visual o sonora la poesía seguirá en su camino de experimentación. Los poetas seguirán haciendo poesía en cualquiera de los formatos y soportes hasta ahora explorados y en aquellos que habrán de surgir en el futuro. La palabra, por medio de la poesía se ha hecho visual, concreta, experimental (y un largo etcétera) en la medida en que las relaciones del “profundo mestizaje de los campos plásticos y poéticos a lo largo de la modernidad”¹⁰ nos muestran la intensa búsqueda de poetas y artistas en distintos universos expresivos en donde lo que interesa es la interdisciplinariedad como voluntad de contaminación, de contagio, de intercodicidad, como una alternativa de expresión y también como fórmula para escapar, por medio de la experiencia artística tanto al logocentrismo como al grafocentrismo.¹¹

Contra la amnesia

La relación entre poetas y artistas ha sido una constante en la historia del quehacer cultural de nuestro país. Si hablamos de las décadas que van de los sesenta a

Si hablamos de las décadas que van de los sesenta a los noventa, la relación entre escritores y poetas con artistas plásticos fue fecunda.

los noventa, la relación entre escritores y poetas con artistas plásticos fue fecunda. El cúmulo de trabajos existentes es abrumador. Inventariar sus existencias es trabajo que debe hacerse. Innumerables carpetas de grabados, litografías o serigrafías acompañadas de poemas y textos en prosa, varios libros de artista con poemas incluidos, muchos libros de poemas ilustrados por artistas plásticos y algunos proyectos en colaboración muestran el intenso intercambio que había entre una generación de poetas y creadores nacidos entre principios del siglo pasado hasta los años cincuenta, aproximadamente.

Cocina Ediciones, por ejemplo, de los artistas Yani Pecanins y Gabriel Macotela, funcionó entre 1977 y 1992. Produjo 64 importantes libros de artista hechos a mano y aglutinó a diferentes artistas y escritores en torno a proyectos específicos. En el acervo de Pecanins se encuentran los libros de la pintora Magali Lara con la escritora Carmen Boullosa: *Polvo* (1986), *Lealtad* (Taller Martín Pescador, 1980), *La enemiga* (1986) *Testigo* (1986). También, las revistas *Lacre* de Armando Sáenz y *El Tendedero* de Carmen Silva y Alicia García Bergua, que se editaron a principios de los años ochenta y presentaban artes plásticas y literatura.

Por otro lado, Editorial Multiarte, desde finales de los años setenta hasta 1998, realizó varios proyectos de colaboración entre poetas y el artista Vicente Rojo, tales como *Lluvias de noviembre* (1984) con David Huerta, *Ocho volcanes* (1992) con Alberto Blanco y el ya citado *Discos visuales* (1968) con Octavio Paz, por mencionar algunos. Recientemente, en 2004, Rojo trabajó con Coral Bracho las carpetas *Entre el sol y el laúd* y *Cuatro volcanes encendidos* y, en 2003, con Bárbara Jacobs *Ceniza plata*.

También el Estudio Gráfico de Enrique Cattaneo, quien tiene una trayectoria de más de tres décadas

como impresor y editor, continúa haciendo proyectos de diversas técnicas de estampación que involucran a poetas y escritores con artistas de diferentes generaciones. *Jardín de niños* (1978) con obra de Vicente Rojo y poemas de José Emilio Pacheco, *Lluvias de papel* (1989) también con Vicente Rojo y textos de Álvaro Mutis, *Diferencia y continuidad* (Multiarte, 1982) de Manuel Felguérez y el escritor Juan García Ponce, *Nuevo Mundo* (Intaglio, 1992) de Raymundo Sesma con textos de Luis Cardoza y Aragón y *Travesías* (2001) de José Luis Cuevas con textos de Miguel Ángel Muñoz, son algunos ejemplos de su trabajo. Asimismo, la Galería López Quiroga ha editado varios libros de proyectos entre poetas y pintores como *Canto a la sombra de los animales* (1988) con poemas de Alberto Blanco inspirados en imágenes de Francisco Toledo, *Los objetos están más cerca de lo que parecen* (1990), en donde el poeta David Huerta y el pintor Miguel Castro Leñero trabajaron en colaboración, *Tierra de entraña ardiente* (1992) con poemas de Coral Bracho y pintura de Irma Palacios, *Escenarios* (1996) con obra de Vicente Rojo y poemas de José Emilio Pacheco y *Enmudeció mi playa* (2000) en donde Gilda Castillo realizó una serie de pinturas a partir de un poema de Aline Pettersson.

Lo anterior es sólo una muestra que da cuenta del cúmulo de proyectos que entretenían a los artistas y poetas de generaciones nacidos antes de la década de los sesenta. Con respecto a la relación entre poesía y música, sin hablar de la tradición popular y del trasfondo histórico que hermana estas dos artes desde tiempos antiguos, a finales de la década de los sesenta, numerosos poetas rockeros, letristas y cantantes empezaron una intensa actividad, al realizar conciertos y presentaciones en las que la música iba al lado de la poesía. Surgieron entonces varios grupos cuya característica principal era que además de los músicos, sus principales integrantes eran poetas. Ejemplos de ello son Alberio Blanco, con su grupo La Comuna, quien estuvo activo durante la década de los setenta. En la década de los ochenta y noventa, los grupos de poetas como Las plumas atómicas de Jorge González de León, Argh de Gastón Alejandro Martínez y Juan Carlos Mena y Barburia de Fabio Morábito y Óscar Domínguez tuvieron una presencia importante en determinados circuitos culturales de la época. También La ópera flotante, grupo integrado por los poetas Carmen Leñero y Jaime Moreno Villarreal y el músico Luis Leñero, tuvo una repercusión importante a finales de esa década, con un repertorio que incluía poemas musicalizados de Luis Miguel Aguilar y Morábito. Carmen Leñero sigue trabajando en la misma línea hoy en día. Recientemente presentó un proyecto musical con la obra de Gabriel Zaid, Jaime Moreno Villarreal y Morábito, entre otros poetas.

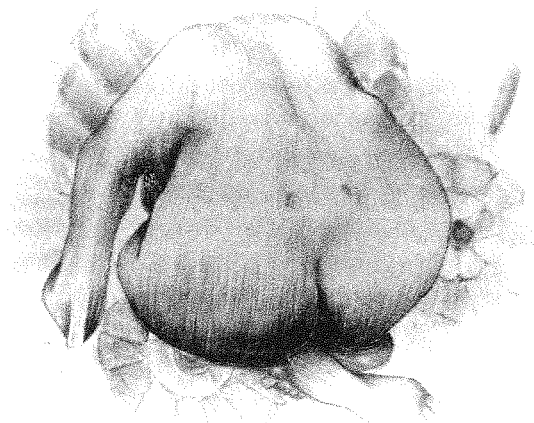
Hay que decir que con respecto a las manifestaciones más nuevas en este ámbito, también son escasos los lazos entre poetas y productores musicales o artistas sonoros.

Por el lado de la música clásica, el director y compositor Mario Lavista ha realizado una notable labor de composición a partir de textos de Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol y Carlos Fuentes, por mencionar sólo a los mexicanos. Compuso para mezzo-soprano y piano *Dos Canciones* en 1966 y *Hacia el comienzo* para mezzo-soprano y orquesta en 1984, ambas obras con textos de Octavio Paz. También *La hija de Rapaccini*, poema dramático del mismo autor, basado en el cuento “Rapaccini’s daughter” de Nathaniel Hawthorne, fue musicalizado por Daniel Catán con libreto de Juan Tovar y escenificado en 1991. Igualmente, el director y compositor mexicano Sergio Cárdenas ha compuesto diversas piezas basadas en poemas de Paz, en 1997 una canción para voz aguda y piano y una pieza para coro mixto *a capella* y entre 1997 y 1998 realizó varios madrigales. En 1998 compuso una obra para coro mixto *a capella* con el poema *Árbol adentro*. *Palpar*, *Rotación*, *Este lado* y *Lámpara*, obras para barítono, clarinete, viola y contrabajo con textos del mismo Paz, fueron compuestas entre 1998 y 1999. Estos ejemplos nos muestran de nuevo la también rica relación entre poesía y música entre autores que preceden a las generaciones nacidas entre las décadas de los años sesenta y setenta. Hay que decir que con respecto a las manifestaciones más nuevas en este ámbito, también son escasos los lazos entre poetas y productores musicales o artistas sonoros. 🐾

- ¹ Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 795.
- ² Octavio Paz, “La nueva analogía: Poesía y tecnología”, en *Obras Completas I, La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, FCE, 2003, p. 308.
- ³ Jacinto Lageira, “Le poème du langage”, en Bernard-Véronique Legrand (eds.), *Poesure et Peintrie. D'un art à l'autre*, Marsella, Musées de Marseille/Reunion des Musées Nationaux, 1993, p. 320.
- ⁴ Claude Lévi-Strauss y Georges Charbonnier, “El Arte como sistema de signos”, compilado en *Lecturas Universitarias. Antología de textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972, p. 117.
- ⁵ Octavio Paz, “Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton”, en *Obras Completas VI. Los privilegios de la vista*, México, FCE, 2003, p. 95.
- ⁶ Jacinto Lageira, “Le poème du langage”, *op. cit.*, p. 322.
- ⁷ Jean Pierre Bobillot, “Du visuel au litteral, quelques propositions”, en *Poesure et Peintrie. D'un art à l'autre, op cit.*, p. 92.
- ⁸ Tristán Tzara, “Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer”, en *Sept Manifestes Dada, Lampisteries*, París, Societé Nouvelle des Editions Pauvert, 1978.
- ⁹ Karl Bühler, “L'Onomatopée et sa fonction representative”, en *Essais sur le langage*, Francia, Editions De Minuit, 1969, citado por Jacinto Lageira, *op cit.* p. 330.
- ¹⁰ Bernard Blisténe, “Introduction”, en *Poesure et Peintrie. D'un art à l'autre, op cit.*, p. 11.
- ¹¹ Jean Pierre Bobillot, “Du visuel au litteral, quelques propositions”, en *Poesure et Peintrie, op. cit.*, p. 113.

Las nuevas propuestas editoriales, ¿o falta de ellas?, en Estados Unidos

Rose Mary Salum



Alejandra Barajas, sin título, tinta/papel.

It can be said that Anglo-American publishing has been instrumental in producing readers who are aggressively monolingual and culturally parochial while reaping the economic benefits of successfully imposing Anglo-American cultural values on a sizeable foreign readership.

Lawrence Venuti

Rob Riemen, el director del Nexos Institute de Holanda, solicitaba en una carta dirigida al ahora presidente Obama cambiar la política anti intelectual que había dejado a su paso la administración de Bush, la cual, de acuerdo a Riemen, favorecía la ignorancia de su población así como la postura pragmática y utilitaria frente a la cultura:

Por mucho tiempo ha existido una cultura del dinero y de total ignorancia y anti intelectualismo. Hemos olvidado lo que Mann dijo en una ocasión en *América* en 1938: “En una democracia que no respeta la vida intelectual y no se deja guiar por ésta, la demagogia tiene las puertas abiertas para proliferar y el nivel de la vida nacional se deprime hasta los estratos del ignorante y el analfabeto”.

Curiosamente, en el mundo literario, justo en la conferencia de apertura de la Feria del Libro de Oaxaca que se llevó a cabo hace poco más de un año, Paul Auster hablaba ante una nutrida audiencia sobre la falta de porosidad de la sociedad norteamericana respecto a los asuntos intelectuales y el saber común. Mencionaba, entre otras cosas, a Horace Engdahl, quien calificó a la literatura estadounidense de “aislada”. Auster posteriormente lo confirmaría diciendo que, efectivamente, Estados Unidos había cerrado sus fronteras a otras culturas, situación que se vivía a diario por la carencia de literatura producida por extranjeros.

Podríamos seguir enumerando *ad infinitum* las críticas que ciudadanos y extranjeros han vertido sobre este tema y que están, a su vez, alimentadas por voces pro-

...el idioma no sólo nombra, sino que estructura y crea una realidad de acuerdo a su propia semántica y gramática, su construcción y su historia.

venientes de otras disciplinas. Desafortunadamente, muy poco se ha hecho con respecto a las traducciones de obras extranjeras. Y me refiero específicamente a la traducción porque ésta es el acueducto, el vaso comunicante, el antídoto perfecto para anular el autismo de una nación.

Quizá valga la pena hacer un paréntesis y precisar que la influencia de las traducciones es necesaria por el diálogo que éstas pueden ofrecer en la discusión cultural, así como el carácter que el propio idioma aporta. Porque el idioma no sólo nombra, sino que estructura y crea una realidad de acuerdo a su propia semántica y gramática, su construcción y su historia. Esta visión del mundo es determinada por la tradición que le antecede; el inconsciente colectivo de cada país deja su huella impostergable en la jerga diaria, sus muletillas y coloquialismos. La presencia de obras literarias extranjeras son importantes no sólo por las metáforas y las historias que cuentan, sino porque el idioma en que se expresan determina y predestina distintos puntos de vista. Y es que en el estricto intercambio de palabras por cosas, en el diario cambalache de equivalencias, el idioma pone de manifiesto un carácter intrínseco al carácter nacional.

Conciente de esto y siendo un microscópico testigo del mundo editorial norteamericano, me enfranqué en una investigación motivada por el deseo de conocer la realidad por fuentes de primera mano. Realicé entonces una serie de llamadas a algunas editoriales para conocer concretamente el número de traducciones de libros extranjeros que se realizan en Estados Unidos. Debo enfatizar que apenas exploré algunas de las casas editoriales independientes del país. Los datos que recopilé quizá no podrían dar cuenta exacta del lo que sucede, pero son una pequeña muestra de la realidad que se vive. Desafortunadamente lo que encontré no fue muy alentador. Arte Público, la editorial hispana más grande de Estados Unidos (o al menos ese es su eslogan) ha traducido cinco latinos al inglés en su larga existencia: Eduardo Gonzalez Viaña,

Roberto Quesada, Rosario Sanmiguel, Guadalupe Rivera Marín y Mario Bencastro. El resto de sus autores escriben para un público angloparlante. Curbstone sólo tradujo tres libros en 2008, y eso sucedió gracias a la ayuda de la Lannan Foundation. Los datos de New Directions resultaron ser los más optimistas, en 2008 se tradujeron diez libros extranjeros y en 2009 planean igualar la cifra. Entre los últimos autores publicados en inglés están Jorge Luis Borges y Roberto Bolaño. De los seis libros que City Lights ha publicado este año, sólo uno es de un extranjero: Mario Bellatín.

No contenta con los resultados y guiada más por mi incredulidad —las lecturas que había realizado a propósito de este tema estaban probando ser más que ciertas— decidí dirigir mi mirada a los editores de revistas independientes. Allí encontré una propuesta con características más idealistas en donde la pasión personal era el primer detonante de su trabajo. Realicé entonces una serie de entrevistas a diversos editores independientes que dedican su sola existencia a la tarea de introducir a Estados Unidos literatura creada en otras naciones. Las conclusiones fueron muy interesantes porque a pesar de la falta de traducciones en el mundo editorial, existe un pequeñísimo sector enfocado en la casi altruista empresa de llevar a Norteamérica las buenas nuevas de lo que se produce en el resto del mundo.

Descubrí que el propósito de estos editores volcados en Europa, Latinoamérica, Asia y el Medio Oriente entreteje un diálogo colectivo en cada una de sus entregas, y, cuando se trata de revistas bilingües, este intercambio se amplía hasta lectores de otros países. La nueva propuesta entre ciertas publicaciones culturales norteamericanas está construyendo un viaducto por el cual la producción artística y literaria fluye hacia nuevos estratos de la sociedad creando una nueva consciencia. En esta nueva forma de vida global, las revistas culturales y multilingües son el catalítico para la fusión y asimilación del saber común, son el medio por el cual la traducción se vuelve el camino necesario para mostrar el concepto de otredad —después de todo y como mencioné anteriormente, la traducción trasciende los límites del idioma.

Entre algunas de las publicaciones que conforman este grupo de editores volcado a la tarea de introducir lo que se realiza en la vanguardia extranjera, encontré *Words Without Borders*, *No Man's Land*, *Aufgabe*, *Pratilipi*, *Parthenon West Review*, *Hofstra Review*, *CipherJournal*, *Circumference*, *Tameme*, *Calque*, *Absinthe: New European Writing*, *Literal*, *Latin American Voices* y algunas cuantas concentradas sólo a la poesía: *Two Lines* y *Modern Poetry in Translation*.

Al inicio de mis propias investigaciones me preguntaba y les preguntaba a algunos de los editores de este grupo de revistas la razón de su trabajo cuando en Estados Unidos la inclinación literaria no favorecía la traducción. Isabel Fargo, la editora de

Estados Unidos es infinitamente más agresivo en promover sus exportaciones que en recibir y entender sus importaciones, una influencia proveniente del capitalismo que extiende sus redes a todos los ámbitos de la dinámica interna del país.

No Man's Land, me explicó que inició su proyecto guiada por la falta de mercado para las traducciones. Su propósito fue el de ofrecer traducciones del alemán a los lectores norteamericanos y europeos para formar su propia audiencia. Dwayne D. Hayes, el editor de *Absinthe*, expresó su preocupación con respecto al mercado norteamericano y sus preferencias sobre la literatura hecha en casa, pero de acuerdo a su postura, la responsabilidad para crear una audiencia caía netamente sobre las revistas literarias, de allí que trabajara en esta iniciativa. Brandon Holmquest, de *Calque*, mostró un panorama más optimista al argumentar que siempre habría un considerable grupo de lectores para la traducción. Lucas Klein, el editor de *Cipher Journal* comentaba que política e históricamente hablando, Estados Unidos siempre se comportó como un país insular y volcado exclusivamente a sus manifestaciones internas. Me platicó que el fenómeno de la migración ha cambiado y seguirá cambiando la disposición social de su país. Añadió que, culturalmente hablando, el interés de los americanos por otras civilizaciones y otros idiomas no se inculca desde los primeros años de la educación. Estados Unidos es infinitamente más agresivo en promover sus exportaciones que en recibir y entender sus importaciones, una influencia proveniente del capitalismo que extiende sus redes a todos los ámbitos de la dinámica interna del país. Según su opinión, hasta en Hollywood se cercioraban de crear celebridades para asegurar un mercado. Y en esta propuesta Klein se pregunta si no se podría hacer lo mismo con las traducciones. Así como se disfrutaban varias interpretaciones de *Hamlet*, Lucas Klein se cuestiona si nosotros no podríamos gozar las dos traducciones al inglés del *Quijote*. La primera realizada por Burton Rafael y la segunda por Edith Grossman. Para Catherine Mayo, la fundadora y editora de *Tameme*, la traducción necesariamente cae dentro del forcejeo de oferta y demanda, y aunque existe un amplio mercado, tratar de vender un trabajo literario en cualquier ambiente tiene sus obvias

restricciones, esto equivaldría a tratar de vender ropa de alta costura en Walmart o *foie gras* en Burger King. La última entrevistada fue Samantha Schnee, la editora de *Words Without Borders*. Ella me explicaba que mientras la población mundial iba en aumento y las economías nacionales sufrían una metamorfosis incitada por la globalización, todo evento fuera de las fronteras de Estados Unidos impactaría inevitablemente al país. Su esperanza se fincaba no sólo en esta fuerza de los acontecimientos sino en las nuevas generaciones que muestran curiosidad sobre lo que sucede en el exterior. Schnee se mostró muy optimista con respecto al aumento de suscripciones para aprender otros idiomas que en general las universidades habían reportado. Era este tipo de personas lo que conformaba el grupo de lectores por el que había nacido y al que se dirigía *Words Without Borders*. Y es que es justo por este grupo de aficionados que los hábitos de lectura podrían cambiar lentamente generación tras generación. Además del sólo hecho de trabajar en esta propuesta, *Words Without Borders* filtraba su producción a las escuelas preparatorias para ampliar su trabajo educativo.

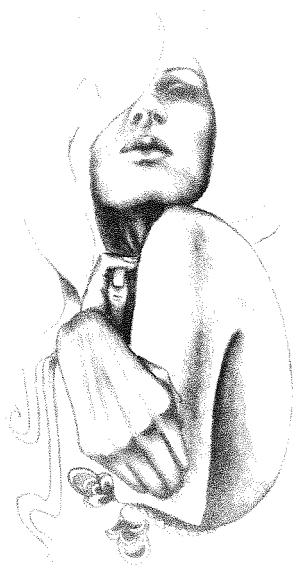
Aunque el panorama puede resultar devastador en primera instancia, este grupo de editores se muestra firme contra una corriente de mercado que los desfavorece. Me parece entonces una apuesta tan loable como necesaria. Por desgracia, los obstáculos son serios y las presiones generalmente asfixiantes. Un editor que se suma a las nuevas propuestas entiende que la intimidante tarea de traer voces extranjeras al panorama doméstico no es un reto multitudinario ni bien recibido entre los lectores de ciertos círculos literarios. En una sociedad inmersa en el tema de lo popular y las celebridades, es de vital importancia apoyar los esfuerzos independientes concentrados en promover las expresiones intelectuales y creativas provenientes de otros idiomas. Es importante un ambiente en donde exista una conexión con el espíritu humano sin importar su etnicidad; al menos a eso nos obliga la globalización.

Como mencioné en un principio, las revistas literarias son el filtro por el cual se realiza la fusión cultural, el lugar donde la traducción es la red que desvela el concepto de otredad. Si la industria editorial de Estados Unidos pretende llevar la delantera y establecerse como el líder en la literatura y las humanidades tendrá que ser visionaria y arropar las nuevas propuestas. Además, los editores independientes tendrían que gozar de ciertos apoyos e incentivos mientras logran un punto de equilibrio. Quizá entonces el un mundo editorial, que se dice pensante, podría dar cabida al intelectualismo y el saber (como lo pide Riemen). Promover cultura cuando el mercado de uno es la venta de ella resulta una idea razonable y de sentido común. Entrar en un círculo virtuoso es mucho más redituable —aunque el motor final sea el dinero— que vivir en un círculo vicioso en donde toda acción va destinada al desconocimiento del otro. ❁

Carnivale

la contracultura también está en la tele

Bibiana Camacho



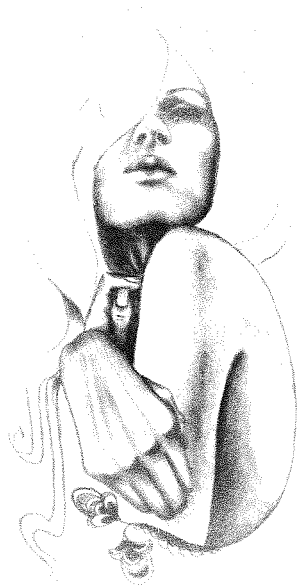
“**C**ontracultura” es, por sí mismo, un término de controversial definición, pero se puede decir que hace referencia a los movimientos culturales alternativos, contrarios o ajenos a la cultura oficial. Es inevitable tomar en cuenta que tanto la cultura oficial como la contracultura se mueven constantemente y, por lo tanto, resulta complicado, por no decir imposible, predecir o identificar qué es contracultural y qué no lo es, en el volátil y resbaladizo presente inmediato. Algunos personajes reconocidos dentro de la cultura oficial, sin serlo realmente, permanecen con la etiqueta de contraculturales: los *beatniks* Allen Ginsberg, Jack Kerouak, William S. Burroughs, por ejemplo. Las manifestaciones contraculturales se han dado en casi todas las disciplinas y medios: en la literatura y la música, sobre todo, pero también en el cine, el teatro, la pintura, etc. Sin embargo, ¿qué hay de la televisión?, medio siempre vilipendiado y renegado de las artes. Afortunadamente, este medio masivo experimentó un desarrollo inesperado. Justo en el momento en el que el cine parecía haberlo dicho todo, las series televisivas, desde *Los Simpson* hasta *Los Soprano* desarrollaron propuestas interesantes.

Un ejemplo emblemático y poco abordado es la serie, con sólo dos temporadas, de HBO *Carnivale*. Se trata de una propuesta fresca, transgresora y magníficamente producida, que cuenta con un guión sólido, buenas interpretaciones y un enfoque

Carnivale

la contracultura también está en la tele

Bibiana Camacho



Alejandra Barajas, sin título, tinta/papel.

“Contracultura” es, por sí mismo, un término de controversial definición, pero se puede decir que hace referencia a los movimientos culturales alternativos, contrarios o ajenos a la cultura oficial. Es inevitable tomar en cuenta que tanto la cultura oficial como la contracultura se mueven constantemente y, por lo tanto, resulta complicado, por no decir imposible, predecir o identificar qué es contracultural y qué no lo es, en el volátil y resbaladizo presente inmediato. Algunos personajes reconocidos dentro de la cultura oficial, sin serlo realmente, permanecen con la etiqueta de contraculturales: los *beatniks* Allen Ginsberg, Jack Kerouak, William S. Burroughs, por ejemplo. Las manifestaciones contraculturales se han dado en casi todas las disciplinas y medios: en la literatura y la música, sobre todo, pero también en el cine, el teatro, la pintura, etc. Sin embargo, ¿qué hay de la televisión?, medio siempre vilipendiado y renegado de las artes. Afortunadamente, este medio masivo experimentó un desarrollo inesperado. Justo en el momento en el que el cine parecía haberlo dicho todo, las series televisivas, desde *Los Simpson* hasta *Los Soprano* desarrollaron propuestas interesantes.

Un ejemplo emblemático y poco abordado es la serie, con sólo dos temporadas, de HBO *Carnivale*. Se trata de una propuesta fresca, transgresora y magníficamente producida, que cuenta con un guión sólido, buenas interpretaciones y un enfoque

Carnivale recrea la crudeza de un mundo devastado, salpicado de la voluptuosidad inherente al ser humano, efervescente en época de crisis...

maduro que recurre a la violencia y al sexo para apuntalar la historia. Esta serie, de ambientación histórica, no sólo complace a los morbosos con un contexto de feria ambulante de *freaks* de los años treinta (con sus enanos forzudos, gigantes, tragadores de fuego, encantadores de serpientes, mujeres barbudas, pitonistas, tarotistas y siamesas), sino que se adentra en un periodo histórico desarrollado en el sur de los Estados Unidos, justo después del gran desplome de la bolsa norteamericana que condenó a la pobreza más extrema a millones de ciudadanos, abocándolos directamente a la muerte por inanición, enfermedad o, simplemente, a la locura que produce haber perdido todo en cuestión de minutos. Las habituales imágenes de aquella época: familias enteras tiradas en el camino, harapientos enterrando a sus recién nacidos, fábricas funcionando a duras penas en condiciones infrahumanas, sustentadas por el trabajo de niños y adultos esqueléticos resumen el gran sueño americano a principios de siglo pasado.

El trasfondo es la Gran Depresión y el argumento se resume en la eterna lucha entre el bien y el mal. El duelo interpretativo corresponde a Nick Stahl (Bastardo Amarillo en *Sin City* y John Connor en *Terminator 3*) y Clancy Brown (el malo de *Los Inmortales*). Además de estas interpretaciones cabe destacar a Michael J. Anderson, en el papel de Samson, antaño enano forzudo y convertido en director de la compañía ambulante de fenómenos variorpintos.

Lo contracultural de *Carnivale* se basa, no en la millonaria producción para retratar fielmente la Norteamérica profunda en tiempos de la Gran Depresión: caminos polvorientos, pobreza extrema, analfabetismo y religiosidad exacerbada, sino en su propuesta articulada en dos tramas paralelas: la del fugitivo Ben Hawkins y la del padre Justin Crowe, ambos avatares de la vieja y encarnizada lucha entre la oscuridad y la luz, ambos con poderes más allá de lo humano y con una naturaleza ambigua y contradictoria.

Carnivale recrea la crudeza de un mundo devastado, salpicado de la voluptuosidad inherente al ser humano, efervescente en época de crisis; con una trama sólida y original basada en un argumento recurrente, reformulado dentro de lo que últimamente recibe la etiqueta de “fantasía oscura contemporánea”. El nivel de misterio y esoterismo, resultado de la combinación entre la rutina de la vida cotidiana y esos personajes más voluptuosos e intrigantes de lo que aparentan se traduce en una atracción difícil de eludir.

La corta vida de la serie, sólo dos temporadas, a mi modo de ver consolida su carácter transgresor, pues no apela al éxito inmediato y a la complacencia del público, sino a una trama sin final, cuyo desenlace depende de cada espectador.

No es posible omitir las influencias más evidentes de *Carnivale: Twin Peaks* de David Lynch y *Freaks* de Todd Browning. La serie televisiva de David Lynch indudablemente influye en las ambientaciones siniestras y asfixiantes, y en las inquietantes recreaciones de épocas y personajes retorcidos. De la película *Freaks*, “casualmente” también ambientada en la época de la Gran Depresión, se retoma la paradoja sobre la belleza y la fealdad del ser humano.

La batalla entre el bien y el mal es la quintaesencia de *Carnivale*: atemporal, presente desde el inicio de la humanidad, cuando se relataban historias alrededor de una fogata. *Carnivale* es contracultural porque retrata el corazón de Estados Unidos en una época completamente desesperanzadora y miserable de su historia. Como espectador, es posible sentir el sabor del polvo en la lengua y el olor acre del sudor rancio y del sexo desesperado que pululaba durante la Gran Depresión. ☉

Otro detalle importante en esta serie es el retrato sutil pero contundente de la tradición evangélica y manipuladora del cristianismo, sin caer en clichés ni en denuncias fanáticas. Lo contracultural es efímero e inasible, pero tiene el poder de plasmar una huella contundente y duradera, más allá del lugar común y de las complacencias. ✿

De *Cartas a un escritor viejo*

Heriberto Yépez



Alejandra Barajas, sin título, tinta/papel.

Estimado José Agustín,

En una literatura que se concibe a sí misma como un panteón (precoz), usted cometió el pecado de unir juventud y escritura. Al principio, el asilo del estilo usó la juventud literaria de su obra como la acusación, afrenta y sorna directas. Pero desde hace tiempo, cuando la juventud fue desplazada de sus libros como nudo temático, el asilo invirtió los cargos. Ahora, se espetó, su obra se mostraba “envejecida” y se extrañaba “al joven José Agustín”. Caray, cuántas ganas de joder tienen los que no hacen el amor, al menos, con la literatura.

La crítica es astuta. Asegura su éxito hablando el popular argot del rencor. Pero no se da cuenta que la mayoría de lo que arguye es una proyección psicológica. Cuando reseña, alaban sus propias restricciones. Cuando atacan, delatan todo lo que desconocen de sí mismos. Nuestra crítica es una rama del resentimiento mesoamericano; su canon, la nave quemada de la melancolía hispánica.

El crítico mexicano generalmente es un Chabelo culto y encabronado. Lo peor de todo es que el yo-yo con el que juega —pequeño detalle— es un yo-yo que *no existe*.

En México han hecho mucho mal Ronald Reagan y Harold Bloom. Y es que, como sabemos, la colonia suele ser más canónica que la propia corona.

Lo liminal, indica, es un espacio-tiempo que una cultura abre para permitir la inversión de sus valores. Lo liminal interviene, por ejemplo, en los ritos de pasaje.

Hablando en términos de historia literaria, la crítica zombie no supo comprender que novelas como *La Tumba* y *De perfil* no son exclusivas para literatos. Esta es una decisión importante en culturas sobreliterarias. Aspirar a un lector generacional fue un avance significativo en la construcción de la novela. No se olvide: la novela nació debido a su voluntad extraliteraria. Cuando le pedimos a la novela ser, ante todo, literaria, le estamos pidiendo no ser novela.

Lo que no se le perdona, mi estimado, es que escribió para un lector no necesariamente literario.

Lo que no se le perdona es que escribió con caló y rock, y puso en riesgo la durabilidad del texto literario, mostró su mortalidad, lo “manchó” con cultura baja, lo impregnó de habla, lo puso en riesgo de muerte inmediata.

Lo que no se le perdona es que a través de la popularidad de sus libros comprendamos mejor porqué *Cariátide* de Salazar Mallén no pudo aparecer en su propia época y porqué en nuestro contexto *Palinuro de México* de Fernando del Paso es una novela más previsible que *Casi el paraíso* de Luis Spota.

¿Qué es la novela? El desorden inesperado.

La novela desordena, por una parte, la definición de *literatura* y, por otra, desordena la definición de *hombre*.

La novela narra qué le pasa a la literatura cuando se vuelve *nuevo libro*.

Y qué le pasa al hombre cuando se vuelve *otro lenguaje*.

Hay una distinción de Víctor Turner que me parece indispensable. La distinción antropológica entre lo *liminal* y lo *liminoide*.

Lo liminal, indica, es un espacio-tiempo que una cultura abre para permitir la inversión de sus valores. Lo liminal interviene, por ejemplo, en los ritos de pasaje. Durante ese periodo, la comunidad permite a ciertos sujetos romper el orden y desorganizar los valores. Lo liminal (rito y mito) es caos puntual que no sólo tolera la provocación sino que invertir los valores se vuelve una obliga-

ción compensatoria, un *estricto trabajo* de catarsis periódica cuyo resultado es mantener vigente la estructura social, reiterarla después del desorden soportado. Cuando el espacio-tiempo liminal termina, la normalidad regresa.

En ciertas culturas tribales, por ejemplo, a los jóvenes se les permite robar mujeres, insultar a los ancianos, retar reglas, pero sólo mientras dura el periodo liminal autorizado.

En nuestra cultura literaria, a lo liminal se le llama “tradición de la ruptura” y a su final reconciliatorio —*happy ending* restaurador— “poesía de la convergencia”. Lo liminal es uno de los mecanismos estratégicos de nuestra rígida estructura literaria.

Lo liminal es una *revolución institucional*.

A lo liminal, como ya dije, se contraponen lo liminoide.

En lo liminoide, la *inversión* (transitoria) de valores deja de ser una obligación comunal integrada y se asume como una opción que toman unos pocos individuos que practicarán la transgresión para *subvertir* el orden establecido desde fuera del calendario.

Lo liminoide no se trata de una función conservadora de la estructura, sino de una voluntad minoritaria de anti-estructura. Lo liminoide es la apertura de un espacio-tiempo que se mantiene fuera de los centros dirigentes de la cultura.

Lo liminal es partido que contiene su propia oposición. Fiesta que se aplaca. (Como la fiesta mexicana según el propio Paz). Lo liminoide, en cambio, es una separación prolongada. Lo liminal es, a la vez, fugaz y troncal; lo liminoide, un “margen indomable”.

La reseña mexicana es liminal. Su función estructural es doble. A los reseñistas se les permite insultar, ironizar, maltratar a los autores célebres (contrarios al grupo que dirige la revista) y, por otro lado, el reseñista también tiene la función de desanimar a los transgresores jóvenes para que no salgan del modelo estructural de nuestra literatura.

No abandone el Partido de la Revolución Institucional.

El reseñista es uno de los ejes clave del mantenimiento del corporativismo de las “Letras nacionales”. En la reseña se abre la obligación de practicar el rito de la ruptura —provisional— criticando las novedades de los autores mayores y, asimismo, la obligación de sofocar las amenazas reales de antiestructura reprobando las “fallas” de los nuevos escritores. ¿Cómo se asegura este mecanismo de irreverencia integrada? A través del *sistema edípico* (la crítica entendida como ubicación de influencias intraliterarias y el parricidio como gozne del goce de esta gran familia masoquista) y el estilo del ninguneo (el crítico como lacayo del soslayo y vocero voraz de la memoria absolutista de toda una República de economía restrictiva).

Históricamente, tanto la literatura de la Onda como el infrarrealismo hoy no son liminales sino todavía liminoides, esto es, son un espacio-tiempo aparte del espacio-tiempo de la “Tradición literaria mexicana”

José Agustín, sé que entiende porqué estoy hablando de todo esto a propósito de sus novelas. Y si alguien más está escuchando esta carta y no entiende porqué discutir la novelística de José Agustín es discutir la crítica, se lo diré claramente.

Guste o no, la obra de José Agustín se ha mantenido fuera del modelo literario dominante. La contracultura literaria mexicana persistió liminoide, al contrario de la norteamericana, a pesar de que es evidente que la mexicana estaba directamente inspirada en ella.

La contracultura literaria norteamericana devino liminal. Fue un rito de inversión de valores que no sólo se reintegró al modelo literario *mainstream* —el predominio de la voz masculina lírica— sino que los rebeldes pasaron a ser los nuevos ídolos de las universidades, la crítica y el mercado. Los *outsiders* se volvieron *insiders* en todos los niveles del campo literario.

En México, la contracultura literaria de los años sesenta y setenta quedó representada simbólicamente por dos grupos. La llamada literatura de la Onda —sé que el término de Margo Glantz no es de su agrado pero la historia prueba que fue afortunado— y el infrarrealismo —la primera vanguardia en México descubierta en retrospectiva—; ambas corrientes, hasta la fecha, siguen siendo descalificadas por los grupos hegemónicos de la crítica mexicana, los modelados por las políticas estéticas de Octavio Paz y, en menor medida, (y finalmente alejamiento) de Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis.

Tanto lo liminal como lo liminoide son históricos. No hay nada en ellos que les confiera un carácter universal o eterno. Jack Kerouac, que en los noventa parecía haberse convertido definitivamente en un fenómeno liminal, parece que está retomando un rol liminoide en la literatura de Estados Unidos.

Históricamente, tanto la literatura de la Onda como el infrarrealismo hoy no son liminales sino todavía liminoides, esto es, son un espacio-tiempo aparte del espacio-

tiempo de la “Tradición literaria mexicana” (unidireccional). Un sector creciente de lectores los favorece pero al interior de la estructura literaria mexicana se les rechaza todavía. No se les considera parte sobreviviente de su selección histórica de protagonistas. No ser considerado parte de este panteón (precoz) es, estimado José Agustín, uno de sus mayores logros. Lo digo sin ironía. Felicidades.

Hay algo persistentemente incompatible entre su obra y la tradición fuentianapaceana. Por eso la validación de su obra ha venido de sus lectores. No de la crítica.

Nadie puede acusarlo de ser un escritor inventado por la crítica o el mercado.

Y tampoco la validación que su obra posee proviene de su empate con valores eminentemente tradicionalistas, como ocurre en el caso del *best-seller* habitual, sino con la simpatía contracultural que al menos dos generaciones han sentido hacia su obra. Pero temo, José Agustín, que le daré aún mejores noticias.

La generación literaria que nació a finales de los años setenta y durante los ochenta —la generación que lleva ya un tiempo interpretando el papel liminal de recibir el relevo de la tradición mexicana— y la generación siguiente quizá no recibirán con tanto agrado su obra. Las buenas noticias son que seguirá siendo liminoide.

Esas generaciones, de acuerdo a los estudios sociológicos ya existentes y de acuerdo, sobre todo, a cualquier par de ojos y oídos atentos, son más reaccionarias que los nacidos de los años cuarenta a los setenta.

Cuando a usted se le lee generacionalmente, oh paradoja, se le acusa de ser un novelista de lo generacional. La crítica venidera no se identificará con sus novelas. No sentirá ver en ellas su retrato. Eso se lo van a reprochar los Nuevos Narcisos.

Entre ciertas comunidades críticas de la Generación del Milagro Mexicano —comparsa del *Baby Boom* norteamericano— y la Generación X mexicana —la primera generación mexicana global— hay un acuerdo anti-estructural (“contracultural”) que está claramente deteriorado en la generación que nació a partir de los finales de los setenta. A este grupo psichistórico yo prefiero llamarlo la Generación de la Crisis (comparsa de la Generación 1984 norteamericana, los célebres *Millennials* o *Me Generation*).

Los Hijos de la Crisis aparecieron en una lejanía considerable en relación con los últimos ideales revolucionarios (es decir, los rastros del 68 estaban ya difuminados y el pop de Televisa había sustituido por completo a la contracultura agresiva). Además, cuando esta generación cobró conciencia, la oposición socialista a Estados Unidos se había derrumbado, por ende, su visión del mundo tiende a ser unilateral.

La contracultura para la generación nacida en los ochenta ya es parte de la prehistoria. Si la Generación X vio a los sesenta con ironía, la generación de los ochenta y los noventa ve a la contracultura con ojos de puro retro o nefasta apatía. Y, sobre

...es probable que su obra sea rescatada como denuncia alrededor del 2050, cuando la generación nacida en los ochenta llegue al poder presidencial en todos los niveles de la cultura y el orden rígido que habrán implantado necesite ser contrarrestado...

todo, el “desmadre” de los sesenta, setenta y ochenta les parece excesivo. Esa generación quiere “poner orden”.

En México, esta generación reforzó su deseo de recomposición de una estructura rígida como reacción al desastre de los ochenta mexicanos y, en general, al relativismo y desencanto de la Generación X precedente y al desorden que atribuyen tanto a lo *equis* como a lo *jipiteca*. Así que, repito, temo darle la buena noticia de que la siguiente generación por ser reaccionaria buscará excluir su obra de la literatura nacional por ser símbolo de esa “confusión” que dicha generación desea “reparar”. Esperemos que esa generación genere también comunidades autocríticas que alteren este panorama.

Así, es probable que su obra, José Agustín, sea rescatada como denuncia alrededor del 2050, cuando la generación nacida en los ochenta llegue al poder presidencial en todos los niveles de la cultura y el orden rígido que habrán implantado necesite ser contrarrestado y símbolos pretéritos de resistencia sean reactivados.

Presiento que el libro que esa posteridad recordará más vivamente será *Se está haciendo tarde*. Creo, la cima de su novelística. Su trama aparente gira en torno a unos personajes-arquetipos mitad turísticos, mitad taróticos, en un clásico *nekyia* —descenso al Hades— más cercano a *Under the Volcano* de Lowry que a *On the Road* de Kerouac.

Si tomamos en cuenta los juegos de lenguaje que conscientemente practica usted, creo que hay un juego de lenguaje inconsciente en el título:

SE ESTÁ HACIENDO TARDE

Dice más secretamente:

CESTA A CIEN ENDOTARDE

La imagen del contenedor primordial es omnipresente en el imaginario de su obra.

Bastará recordar los títulos de otros libros suyos. *La tumba* o *La panza del tepozteco*. Esa cesta, vasija, tumba, panza, contenedor, está presente en su imaginario literario, por un lado, y en lo biográfico, por otro, porque,

como usted sabe, su estancia en la cárcel, otro receptáculo, reitera que su obra tiene un vínculo esencial con la exploración de esa cesta a la que secretamente alude el título cripto-sincrónico de su mayor novela.

En esa caverna —a la que se desciende, por supuesto, iniciáticamente— el sentido subterráneo de su novela indica que se vive “a cien”. Es una “cesta a cien”. Como sabemos, “a cien” significa con exceso, el tema directo de su novela en que un grupo de varones excesivos —no sólo de droga sino también de pensamiento y deseo— terminan cohabitando un espacio-tiempo geopsíquico con dos turistas-brujas que se torturan una a la otra (Francine y Gladys).

Aunque la “cesta a cien” es todo ese mundo donde la siesta y la fiesta son lo mismo, la “cesta a cien”, sobre todo, está simbolizada por el par de histéricas (lit. *útero ardiente*).

A ese útero ardiente también aluden obras como *Cerca del fuego*, *El rey se acerca a su templo* y, por razones menos evidentes, *Ciudades desiertas*.

“Cesta a cien”, pues, en general alude al contenedor primigenio, secreto, al que entramos no sin peligro, no sin exceso.

La *endotarde* a la que alude el título subterráneo es, obviamente, la tarde interior que queda simbolizada por el proceso de degradación y descenso que viven los personajes. Además, alude a la endotarde, la tarde interna, que usted vivía al escribir esta novela. No sólo la celda en la que la redactaba sino también todo aquello que usted sabrá mejor que yo. Esa endotarde es también una disyuntiva: *end* o tarde.

Esta novela marcó una nueva fase de su vida y obra, en la que existía la pregunta si era su final o era su atardecer.

Esa endotarde / *end* o tarde, si se me permite agregar, también alude al espacio-tiempo *end/donde te arde*, de nuevo, el infierno interior: *Dot* (punto) que *arde*. La idea de la cavidad infernal, centro quemante, queda, como remate, reiterada en el subtítulo:

(FINAL EN LAGUNA)

Dos veces reiterada, para ser exacto. Una por la propia cavidad que trazan los paréntesis (), evidente receptáculo visual, sino también por la propia imagen de la *laguna*. Una laguna que es la *agonía*.

Laguna-agonía de Gladys, la gorda —nuevo contenedor— que tras fumar marihuana y ser lastimada por Francine, la otra vieja-bruja, salta de la *lancha* para desaparecer en el fondo de la *laguna*.

Lo que su novela realiza, como ya lo sabe usted, es la descripción mitad consciente, mitad inconsciente —es decir, novelística, pues eso es la novela, *un doble trabajo con lo psíquico*— del descenso al centro interno, el endocentro secreto del hombre.

Por exceso de trabajo literario, el escritor mexicano generalmente arruina el viaje interno de la novela, *borrando por sobreestetización* las imágenes psíquicas que producen una novela.

Algunos individuos de nuestras culturas, emprenden este viaje, por razones psichistóricas, al llegar a la crisis de conciencia que ocurre alrededor de los veintisiete años, es decir, los veintiocho años totales, cuando el ciclo de cambio existencial que cada siete años se produce ha sucedido ya cuatro veces, cerrando un primer cuadrante de la existencia humana. Facilitando, sobrepujando, un salto de conciencia.

La novela es un género profano. La novela aparece cuando la protección vertical de cielo se desvanece y aparece el puro horizonte humano, desolado. No necesitamos que Lukacs nos lo reexplique. (Ya lo había explicado el mito antiguo). Pero la novela es también un *género del pozo*, un género desde lo plano-horizontal hacia lo vertical inferior —ese *pozo* del *I Ching* que usted cita como el primer epígrafe del libro—; en su novela usted satiriza lo iniciático, remite a su histórico fracaso, que queda simbólicamente representando en el *New Age* de los personajes masculinos y en el hundimiento de Gladys y el descontrol de Francine. Su novela, José Agustín, es psíquicamente peligrosa. Prescribe el viaje interno con “final en laguna”.

Por exceso de trabajo literario, el escritor mexicano generalmente arruina el viaje interno de la novela, *borrando por sobreestetización* las imágenes psíquicas que producen una novela. En su obra, afortunadamente, debido al vínculo con el juego lingüístico y lo coloquial asimilado, y a que no pierde de vista lo narrativo —el desenvolvimiento del mundo de los personajes y sus acciones, lo cual facilita que sea el inconsciente quien construye el centro de la novela— lo novelístico se ha cumplido, aunque se quejen de su retórica los viejos y neoviejos literatos, que al no comprender qué es una novela —el descenso del hombre al núcleo misterioso de su ser mediante la transformación de su cuerpo en palabra e imagen— se detienen en la superficie horizontal de su novela —el uso de lo coloquial— y son incapaces de percibir —debido a su acidia, es decir, su incapacidad de introspección vertical— el fondo, es

decir, la novela. Digo fondo, porque la novela no es el texto, la novela no es lo mismo que el texto o el libro. *Sobre* la novela crece el texto.

Presiento que el tiempo de esta carta se está acabando. Antes de despedirme de usted, quisiera agradecerle ser un escritor capaz de narrar a sabiendas de que la crítica oficialista despreciaría su obra, la juzgaría como insuficientemente “literaria”, “estéticamente” inacabada, como corresponde, a la verdadera novela, que no es estética, no es literaria, sino psíquica, ¡paradoja tan vertical como profana! Su obra y la postura que representa, ejemplifica un modo de escritura desafiante. Que hoy los reseñistas de las generaciones recientes lo sigan condenando (como hicieron sus abuelos) me parece un mérito impecable de su parte.

Como también me parece mérito que uno salga de sus novelas bajo la apariencia de que escribir le es fácil, de que escribir no es sinónimo de sufrimiento.

No nos equivoquemos. La novela nunca es generacional. Si lo fuera, no sería novela. Sería *doxa*, telenovela. La tele-novela es la narración que en la que idealizamos tanto nuestro propio ser actual (degradado) que lo creemos un ideal lejano (¡inalcanzable!). La novela, en cambio, habla del yo subterráneo. O, para ser preciso, habla del subterráneo donde ya no hay yo.

En ese sentido, la novela verdadera es contrageneracional. Lo generacional siempre reitera un yo colectivo, en todo caso, irónico, hegemónico, reactivo, reaccionario, generalizado.

La novela, al descender al abismo, merma la ilusión de la solidez del yo. Al tiempo, pues, que la novela es el género más vulgar es también la propensión a un género sagrado, un total viaje iniciático.

Estoy seguro que dentro de Gladys —Gorda *Gotta Hell*—, como su propio nombre lo esconde-revela, persiste *lady*, no la vieja bruja sino la doncella profunda, no el esperpento satírico sino el poder primordial femenino que al separarse de la superficie y entrar al agua oscura de la laguna continuó su viaje iniciático, tras huir (aunque sea accidentalmente) de la mierda acusatoria y la burla atmosférica.

Lo que quiero decir, estimado José Agustín, es que su novela no termina en el *lag* —quedarse atrás, rezagarse— de la laguna. Su libro es una novela que termina en otros cuerpos. Un proceso cuyo resultado —final en *lag*— aparecerá después de lo esperado.

El libro es macho. Y no es un libro: es muchos.

En cambio, la novela es una.

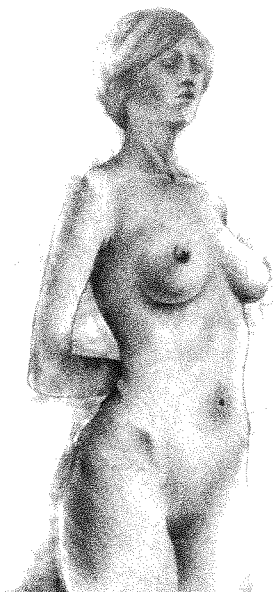
Le envió un abrazo desde Tijuana,

h.✿

Entre la escritura y la pared

Raymond Chandler y la novela policiaca

Miguel Rohán Domínguez



Alejandra Barajas, sin título, tinta/papel.

Si no fuera así de duro, no estaría vivo. Si no fuera capaz de ser tierno, no merecería estar vivo.

Philip Marlowe

I.

Una noche, mientras veía *Dr. House*, tuve una especie de *déjà vu*: sentí que había conocido a un tipo parecido en alguna parte. El asunto rondó en mi cabeza por varias horas, pero sólo conseguí confundirme. Pasó el tiempo y la serie se volvió más popular. La lista de admiradores de *Dr. House* alcanzó muy pronto cifras exponenciales y yo seguía sintiendo que había algo en el responsable del Departamento de Medicina de Diagnóstico que lo conectaba con el pasado. Entonces, comencé a hacer preguntas. Algunos conocidos atribuían el éxito de la serie a que su protagonista era particularmente encantador. Otros, más intelectuales, decían que su profesión consistía en una novedosa aplicación de la semiótica, que la mezcla de arrogancia, cinismo y ácida conmisericordia de su personalidad constituía además un desafío sutil a las instituciones y a la decadente sociedad de consumo norteamericana... Después de mucho tiempo, nadie pudo darme una respuesta satisfactoria. En fin, un día mientras visitaba furtivamente una librería me atrajo una portada que presentaba a una mujer con traje de cabaretera. Se trataba de *Farewell, my lovely*, una novela de Raymond Chandler que no había leído. Confiando en mis anteriores lecturas de Chandler y el incentivo de la portada, la compré. Después de unas cuantas horas de lectura algo en mi cabeza hizo clic y supe que el parecido que había intuido en Dr.

En otras palabras, *House* es a todas las series norteamericanas de trama médica, lo que Marlowe en su tiempo lo fue para la novela de misterio.

House era ni más ni menos que con Philip Marlowe. La comparación puede parecer descabellada, pero al igual que Marlowe, House es un detective. Su trabajo consiste en reunir unas cuantas pruebas, aplicar una lógica basada principalmente en la experiencia y encontrar la verdad. Así como la metodología de Marlowe se aleja de las convenciones morales y los principios jurídicos, la de House se distancia de los manuales de medicina y el código ético de los galenos. Ambos cosechan constantemente rencillas y censuras de toda clase por su manera tan particular de trabajar.

Además de los paralelismos de sus profesiones, tanto Marlowe como House son solitarios, cínicos e indomables. Su relación con las mujeres parece ser ambigua, pero no es más que cautelosa y siempre desconfiada. Hay que añadir además que ambos han surgido en periodos muy similares de la historia de Estados Unidos, después de la eclosión de conflictos bélicos internacionales (Marlowe aparece por vez primera en *The big sleep* (1939), después de comenzar la Segunda Guerra Mundial; la primera temporada de *Dr. House* es de 2004, posterior a la invasión de Irak), cuando la atención del público, tanto lector como televidente, en cada uno de los casos, se vuelca al interior y la moral convencional se vuelve cuestionable.

Al margen de las causas y consecuencias sociológicas de ambos personajes, ¿qué hizo a House tan popular? Su eficiencia, cinismo, y retorcido sentido del humor. Seis décadas antes, ¿qué hizo de Marlowe tan reconocido? Lo mismo. En otras palabras, House es a todas las series norteamericanas de trama médica, lo que Marlowe en su tiempo lo fue para la novela de misterio.

II.

La relación entre los detectives y la medicina, tan popular en la actualidad, no es nueva. A principios del siglo

XX, Austin Freeman creó al Dr. Thorndyke, médico forense que se dedicaba a resolver homicidios aplicando una lógica dura y la experimentación en laboratorio. Los conocimientos multidisciplinarios y la imposibilidad del médico inglés hicieron que las novelas de Freeman adquirieran extraordinaria notoriedad en la Inglaterra postvictoriana, pero el carácter del Dr. Thorndyke no era muy distinto del de Sherlock Holmes, el doctor contaba incluso con la amistad de un patíño parecido a Watson.

Marlowe es tan relevante porque hasta poco antes de él, los protagonistas de las novelas de misterio se habían vuelto demasiado trillados, lucían agotados. La frescura de Auguste Dupin, creado por el inventor del género, Edgar Allan Poe, con su mezcla tan particular de dandismo y exquisitez deductiva se fue desgastando hasta caer en el rigor psicológico y los propósitos redentores del padre Brown, de Chesterton, y las pesquisas provocadoras de Philo Vance, de S. S. van Dine. Si bien fue Dashiell Hammett quien dio el punterazo a las novelas de misterio al introducir al famoso Sam Spade, con su ética peculiar y despuntes de violencia, fue Chandler quien revolucionó el género de la novela policiaca. Más que plantear un misterio con el fin de entretener y retar al lector, Chandler elaboró un descarnado retrato de la sociedad californiana posterior a la Gran Depresión. Marlowe no se divierte resolviendo crímenes, tampoco se preocupa por la condenación eterna de sus almas: resuelve misterios porque así se gana la vida.

Como dice Chandler en una de sus cartas, donde astutamente describe a Marlowe, éste trabajó para la policía de Los Ángeles pero en cierto momento fue demasiado eficiente y eso no le gustó a quien daba las órdenes. En otras palabras, Marlowe es detective porque es lo único que sabe hacer, aunque hay ocasiones en las que preferiría no serlo —como dice también Chandler, quien a veces deseaba ser cualquier otra cosa que escritor.

Marlowe apareció por primera vez en *The big sleep* (1939). La trama que involucraba a la pornografía, los cócteles preparados con éter, los amores entre distintas clases sociales, las desenfrenadas pasiones de un par de hermanas y, por supuesto, unos cuantos cadáveres estimuló la morbosidad de los lectores de su época y comenzó la fascinación por las vicisitudes laborales de Philip Marlowe. Después de aquel año hasta 1958, éste protagonizó siete novelas, más otra que su autor no pudo concluir cuando la muerte terminó con él en 1959.

En todas las novelas en las que aparece, Marlowe ostenta el mismo talante: duro cuando necesita serlo y cuando no, también. Es decir, no le preocupa sólo lucir como un *wise guy* sino serlo auténticamente, lo cual significa estar más allá de cualquier situación que se le presente; su ventaja se la da un aprecio por la humanidad bastante menoscabado por la experiencia.

La mojigatería norteamericana es siempre ridiculizada, Chandler se encarga de desprestigiar el concepto del género débil.

Algo muy curioso es que en las novelas de Marlowe las mujeres siempre ostentan una pasión avasalladora que brinca las normas sociales con tal de ser satisfecha. La mojigatería norteamericana es siempre ridiculizada, Chandler se encarga de desprestigiar el concepto del género débil. En *Farewell, my lovely* (1940) —consideraba por muchos su mejor novela— Velma, convertida en Mrs. Grayle, no tiene reparos en asesinar a su protector y a su antiguo amante, a quien antes manda a prisión denunciándolo por ser un obstáculo en su arribismo. Después de ser descubierta, Velma huye a la costa oeste donde posteriormente es descubierta por otro detective. Para impedir su arresto, en un arrebato parecido al de una tragedia griega, asesina a su captor y se suicida.

Si Chandler maneja de manera especial a las mujeres en sus novelas, Marlowe procede de la misma manera en su vida. Puede que se resista en *The big sleep* a la voluptuosa seducción de Carmen Sternwood, no porque sea hija de su cliente sino porque intuye que su conducta y el rechazo a su invitación pueden ser de capital importancia para resolver una desaparición; pero no tiene reparos en ceder ante Miss Vermilyea, la secretaria de su cliente en *Playback* (1958). Aunque a veces luce paternal, con Miss Merle en *The high window* (1942) u Orfamay Quest en *The little sister* (1949), o como un amigo cariñoso, con Anne Riordan en *Farewell, my lovely*, Marlowe deja muy claro que su independencia es fundamental en su trabajo; su marginación sentimental es parte importante de su objetividad. Pero eso sí, mientras más perversas sean las mujeres, más le gustan: “Me gustan las chicas suaves y brillantes, fuertes y cargadas de pecados”, le dice a un policía cuando le pregunta por su vida sentimental.

Como buen hombre de negocios, para Marlowe, el cliente es lo primero y de todos sus principios éste es el más importante. No protege a un cliente que no sea

honrado, pero tampoco duda de su honestidad aun cuando las circunstancias apunten a que es responsable de algunos fiambres. Si bebe en horas de trabajo, es porque éste se lo permite y porque sabe que hay momentos en los que la mejor manera de despejar la mente es con un buen trago de whisky. Aun así, nunca se emborracha. Además de esto, Marlowe fuma en exceso, está interesado en el ajedrez, en especial por recrear partidas legendarias, toma más de tres cafés al día y siempre prepara su desayuno.

III.

Este 2009 se cumplió medio siglo de la muerte de Raymond Chandler. Entre sus aciertos literarios están la extraordinaria capacidad descriptiva de sus novelas, gracias a la cual la geografía de Los Ángeles aparece con lujo de detalles, su gran sentido para la caracterización de personajes o la renovación que significó su prosa para la novela de misterio. Pero hay algo más, que ningún homenaje debería de perder de vista, la suma de sus contribuciones literarias no dan como resultado a Chandler: un escritor impertinente, muchas veces agotado por la vida y sus miserias, pero nunca tan derrotado como para abandonar la literatura.

Chandler nació en Chicago, Illinois, en 1888. A muy corta edad emigró a Inglaterra con su madre, donde estudió en uno de los mejores colegios de Londres y demostró su extraordinaria capacidad para la lectura y los idiomas. Al terminar el nivel básico eludió la universidad y vivió un tiempo en París y Munich, donde perfeccionó el francés y el alemán. En 1912, regresó a Norteamérica y conoció al matrimonio Lloyd, que lo auxilió para conseguir puestos importantes en el negocio del petróleo. En 1917, Chandler y el hijo de este matrimonio se enlistaron en el ejército canadiense y marcharon para Francia. Desde allá, comenzó a cartearse con Cissy, la señora Lloyd, de quien se enamoró. Cuando está se divorció, contrajeron matrimonio.

Su carrera literaria fue más furtiva que progresiva. Cuando vivía en Europa publicó algunos poemas en una revista inglesa, después trabajó como reportero pero fue dado de baja por su impuntualidad y desorientación cuando se trataba de asistir a las entrevistas. No volvió a escribir hasta que regresó de la guerra en 1919, cuando su romance con la señora Lloyd prosperaba. Sin embargo, no se acercó siquiera al reconocimiento. Después de casarse, en 1924, el *american way of life* desanimó profundamente a Chandler, quien lejos de estar satisfecho con su esposa y empleo bien pagado, se distendía en varios días de alcoholismo, en la depresión y en las amenazas de suicidio, que después de un tiempo, se volvieron irrisorias. Su abusivo consumo de alcohol, las relaciones en las que se enredaba con las empleadas de la oficina y su

La mojigatería
norteamericana
es siempre
ridiculizada,
Chandler se
encarga de
desprestigiar el
concepto del
género débil.

Algo muy curioso es que en las novelas de Marlowe las mujeres siempre ostentan una pasión avasalladora que brinca las normas sociales con tal de ser satisfecha. La mojigatería norteamericana es siempre ridiculizada, Chandler se encarga de desprestigiar el concepto del género débil. En *Farewell, my lovely* (1940) —consideraba por muchos su mejor novela— Velma, convertida en Mrs. Grayle, no tiene reparos en asesinar a su protector y a su antiguo amante, a quien antes manda a prisión denunciándolo por ser un obstáculo en su arribismo. Después de ser descubierta, Velma huye a la costa oeste donde posteriormente es descubierta por otro detective. Para impedir su arresto, en un arrebato parecido al de una tragedia griega, asesina a su captor y se suicida.

Si Chandler maneja de manera especial a las mujeres en sus novelas, Marlowe procede de la misma manera en su vida. Puede que se resista en *The big sleep* a la voluptuosa seducción de Carmen Sternwood, no porque sea hija de su cliente sino porque intuye que su conducta y el rechazo a su invitación pueden ser de capital importancia para resolver una desaparición; pero no tiene reparos en ceder ante Miss Vermilyea, la secretaria de su cliente en *Playback* (1958). Aunque a veces luce paternal, con Miss Merle en *The high window* (1942) u Orfamay Quest en *The little sister* (1949), o como un amigo cariñoso, con Anne Riordan en *Farewell, my lovely*, Marlowe deja muy claro que su independencia es fundamental en su trabajo; su marginación sentimental es parte importante de su objetividad. Pero eso sí, mientras más perversas sean las mujeres, más le gustan: “Me gustan las chicas suaves y brillantes, fuertes y cargadas de pecados”, le dice a un policía cuando le pregunta por su vida sentimental.

Como buen hombre de negocios, para Marlowe, el cliente es lo primero y de todos sus principios éste es el más importante. No protege a un cliente que no sea

honrado, pero tampoco duda de su honestidad aun cuando las circunstancias apunten a que es responsable de algunos fiambres. Si bebe en horas de trabajo, es porque éste se lo permite y porque sabe que hay momentos en los que la mejor manera de despejar la mente es con un buen trago de whisky. Aun así, nunca se emborracha. Además de esto, Marlowe fuma en exceso, está interesado en el ajedrez, en especial por recrear partidas legendarias, toma más de tres cafés al día y siempre prepara su desayuno.

III.

Este 2009 se cumplió medio siglo de la muerte de Raymond Chandler. Entre sus aciertos literarios están la extraordinaria capacidad descriptiva de sus novelas, gracias a la cual la geografía de Los Ángeles aparece con lujo de detalles, su gran sentido para la caracterización de personajes o la renovación que significó su prosa para la novela de misterio. Pero hay algo más, que ningún homenaje debería de perder de vista, la suma de sus contribuciones literarias no dan como resultado a Chandler: un escritor impertinente, muchas veces agotado por la vida y sus miserias, pero nunca tan derrotado como para abandonar la literatura.

Chandler nació en Chicago, Illinois, en 1888. A muy corta edad emigró a Inglaterra con su madre, donde estudió en uno de los mejores colegios de Londres y demostró su extraordinaria capacidad para la lectura y los idiomas. Al terminar el nivel básico eludió la universidad y vivió un tiempo en París y Munich, donde perfeccionó el francés y el alemán. En 1912, regresó a Norteamérica y conoció al matrimonio Lloyd, que lo auxilió para conseguir puestos importantes en el negocio del petróleo. En 1917, Chandler y el hijo de este matrimonio se enlistaron en el ejército canadiense y marcharon para Francia. Desde allá, comenzó a cartearse con Cissy, la señora Lloyd, de quien se enamoró. Cuando está se divorció, contrajeron matrimonio.

Su carrera literaria fue más furtiva que progresiva. Cuando vivía en Europa publicó algunos poemas en una revista inglesa, después trabajó como reportero pero fue dado de baja por su impuntualidad y desorientación cuando se trataba de asistir a las entrevistas. No volvió a escribir hasta que regresó de la guerra en 1919, cuando su romance con la señora Lloyd prosperaba. Sin embargo, no se acercó siquiera al reconocimiento. Después de casarse, en 1924, el *american way of life* desanimó profundamente a Chandler, quien lejos de estar satisfecho con su esposa y empleo bien pagado, se distendía en varios días de alcoholismo, en la depresión y en las amenazas de suicidio, que después de un tiempo, se volvieron irrisorias. Su abusivo consumo de alcohol, las relaciones en las que se enredaba con las empleadas de la oficina y su

A pesar de la fama y el reconocimiento, Chandler consideró hasta el final de su vida que la literatura era una cosa seria que se hacía y se leía por entretenimiento, para evadirse de la realidad.

autoritarismo llegaron a un punto crítico en 1932, el año en que finalmente fue despedido.

Y así, estando contra la pared, Raymond Chandler se convirtió en escritor de relatos policíacos. En 1933 publicó "Blackmailers don't shoot", iniciando propiamente su carrera literaria. No obstante, su maestría tardaría varios años en cuajar, a la vez que sus ingresos eran significativamente menores a cuando trabajaba en la industria petrolera. A pesar de las penurias, Chandler se aferró y en 1939 publicó su primera novela: *The big sleep*. En adelante, Chandler continuó escribiendo, además de incursionar en la industria cinematográfica como guionista, a partir de 1941 cuando firmó un contrato para filmar una adaptación de *Farewell, my lovely*.

A pesar de la fama y el reconocimiento, Chandler consideró hasta el final de su vida que la literatura era una cosa seria que se hacía y se leía por entretenimiento, para evadirse de la realidad. Eludiendo cualquier incursión en la crítica o el academicismo se encaminó a tropicónes por la senda de la creación, se empeñó en el redescubrimiento de su entorno a través de la escritura. Chandler se quejaba de que la gente le preguntara por qué si tenía talento no escribía novelas serias. Tal vez porque las novelas serias las escriben los pusilánimes. 🐾

Había perdido un país
pero había ganado un sueño.
Y si tenía ese sueño
lo demás no importaba.
Ni trabajar ni rezar
ni estudiar en la madrugada
junto a los perros románticos.

ROBERTO BOLAÑO

Alejandra Barajas

Observar el trabajo del gráfico de Alejandra Barajas requiere de cierta capacidad onírica para sobreponerlo a la realidad de la vida. Una realidad disparatada y absurda, otrora injusta y antiestética, donde no siempre (o casi nunca) el mérito importa.

Por fortuna, este no es el caso de Barajas, porque si bien su trabajo encuentra fuertes reminiscencias en el *Art Nouveau*, el contexto histórico donde se inscribe es afortunado: a través del vértigo de nuestros días y la morosidad que plantea a través de su obra, Barajas propone una contemplación de la vida adornada por aquello que, desde siempre, el arte ha dispuesto a su servicio: la imaginación.

He ahí el mérito de la obra que hoy nos ocupa: la imaginación aderezada con un erotismo insinuado, casi infantil, completamente sensual; la imaginación expresada con una técnica impecable y rigurosa. Una técnica casi en desuso y cuyo origen se remonta al trabajo de los antiguos orfebres y fabricantes de armas europeos. Una técnica en la que se desenvuelve con soltura y naturalidad, donde encontramos el trazo certero y la **sombra** precisa; generosidad en el tema y la ejecución, y —aquí la importancia de la obra— una poética del silencio en el cuerpo y la mirada de sus seres: mujeres con una larga historia detrás, pese a su juvenil apariencia.

Alejandra Barajas, *con alas de papel*, litografía.



Ahora bien, y como dato anecdótico, hay que decir que existe un parecido entre la autora y sus personajes, sobre lo cual ésta escribió alguna vez —según entiendo— refiriéndose a ella misma:

Soy la soledad ensimismada, el silencio absoluto que permite una página en blanco.

Soy un fragmento de la historia, una pequeña parte de mi propio cosmos, un fragmento de la historia que es la mía, de nadie y de todos.

Soy la pequeña madre de todo. La niña envejecida prematuramente por la ternura de la muerte. Soy la vida oscurecida por mil flores hermosas y por un arco iridiscente en blanco y negro. Soy mi propia contradicción nacida de la paz y la asesina nata de la ridiculez.

No soy misteriosa, tan sólo tengo cien secretos ocultos que ni yo conozco...

No soy silenciosa, soy el silencio... no sé si soy libre (pero me gusta serlo).

Y pelear por ello. Y vivirlo. Y hasta morir con tal de serlo.

Me gusta la libertad.

Me gusta lo que dice el hombre del absurdo fatalista: eres un pecesito de colores sin paleta... un mazapán al que le gustan los perros... una madre sin hijos con la ternura de un membrillo... eso dicen que soy.

Javier Durán 🐾

Alejandra Barajas, *a medio despertador*, litografía.





Alejandra Barajas, sin título, litografía.



Alejandra Barajas, sin título, aguafuerte.



Alejandra Barajas, sin título, litografía.



Alejandra Barajas, *ahora soy dos personas*, aguafuerte.



Alejandra Barajas, *ni siquiera son peces*, aguafuerte.

Alejandra Barajas, *me estoy convirtiendo en otra, aguafuerte.*





Alejandra Barajas, sin título, litografía.

Alejandra Barajas, sin título, litografía.





Alejandra Barajas, *el beso*, litografía e intaglio.

Alejandra Barajas, sin título, litografía.



Axiomas Inevitables*

Fotografía de Arelí Vargas

Una convicción de las teorías lingüísticas y literarias modernas es que toda escritura es ausencia y desplazamiento. El signo ocupa aquel espacio donde ya no estamos. La escritura de algún modo nos suplanta, nos releva o nos hace desaparecer. Fatalmente, dejamos de estar en lo que escribimos. Aún en las llamadas escrituras íntimas —diarios, autobiografías, memorias—, que parecen ser las más próximas al *yo*, es imposible salvar esta distancia que, más bien, queda en ellas más claramente evidenciada.

Con “Axiomas Inevitables” (Premio Luz de Plata 2009), serie de la que presentamos aquí una selección, Arelí Vargas explora y complica esta problemática a través de la presentación de esta serie de cartas, basadas en informes reales, que se ficcionalizan a través del cruce entre discursos, entre texto e imagen. Vargas parece cuestionar las formas convencionales en que recibimos e interpretamos actos límites como el suicidio. Por una parte, subyace la crítica a la mirada amarillista que en su intención poco escrupulosa de mostrar, oculta pues sólo presta atención al acto y a los cuerpos; y, por otra, a la visión científica —quizá tan poco escrupulosa como la de los tabloides— que se concentra únicamente en normalizar, encontrar desviaciones, señalar patologías. Lo que la fotógrafa parece mostrar es la imposibilidad de *dar cuenta* de las motivaciones que conducen a un acto suicida. Cualquier aproximación es, como su trabajo, una interpretación que bordeará inevitablemente por las fronteras de la ficción. Las fotografías de estos espacios de una cotidianidad caótica y desolada, de estos lugares donde prevalece la ausencia es una forma de indagar en la historia detrás del suicidio, una historia tan imaginaria o ficcional como la que seguramente hubo “en realidad”.
A.J. ❀

*Fotografías originales a color.



Archivo: AI0000000-09-suicidas migrantes guanajuatenses

Caso: MAF00001 Expediente : 37591 Sexo: Masculino

Edad: 61 años Estado: Celibato Ocupación: Sacerdote

Escolaridad: Profesional Religión: Católica

Lugar de Origen: California, Estados Unidos

Método utilizado: Arma de Fuego

Nota postuma:

(1) "WHEN YOU ARE CONDEMDAN TO HELL BY EXCOMENI WHY WAIT"

(2) "OBISPO MAMO ROBERTO SU AMCR ME DEJO? TU TE DEJO YO ME VOY

MUY LEJOS" EL PAPA DE CARASÓN ES FALSO"

Transcripción de original para expediente fotográfico No.5709-1



Archivo: AI 000000-09- mujeres.suicidas.guanajuatenses
Caso: MA0002 Expediente: 37592 Sexo: Femenino
Edad: 43 años Estado Civil: Viuda Ocupación: Ama de casa
Escolaridad: Ninguna Religión: Católica Lugar de Origen:--
Método utilizado para el acto suicida: Ahorcamiento

Nota Póstuma:

VERÓNICA NO VAYAS A PRENDER NADA, ENTRA EN MI CUARTO, CIERRA LA LLAVE DEL TANQUE Y ABRE TODAS LAS VENTANAS Y HÁBLALE A RODOLFO. ADIÓS HIJA
Y TU ALMA NO EMPIECES A VENDER LAS COSAS QUE CON TANTO CARINO COMPRÉ, CONSERVALAS POR FAVOR Y NO VENDAS MIS COSAS LO QUE NO QUIERAS CONSERVAR BASELO A MAMÁ, O A ALGUIEN DE LA FAMILIA, ES MI ÚLTIMO DESEO OJALA Y ME LO CUMPLAS Y TAMPOCO METAN A VIVIR A NADIE EXTRAÑO A LA CASA.

Transcripción de original para expediente fotográfico No. 5709-2



Archivo: AI0000000-09- hombres suicidas guanajuatenses

Caso: MSD00008 Expediente: 37598 Sexo: Masculino

Edad: 29 años Estado Civil: Soltero Ocupación: Empleado

Escolaridad: Primaria Religión: Católica

Lugar de Origen: Guanajuato, Gto.

Método utilizado para el acto suicida: Arma Blanca

Nota póstuma:

``JUILLO EL QUE LLAMO AHORA SISOI FELIS LOS QUIERO MUCHO``

Transcripción de original para expediente fotográfico No.5709-8



Archivo: AI0000000-09- hombres suicidas guanajuatenses

Caso: MSD000010 Expediente: 375910 Sexo: Masculino

Edad: 13 años Estado Civil: Soltero Ocupación: Estudiante

Escolaridad: Primaria Religión: Católica Lugar de Origen: Moroleón

Método utilizado para el acto suicida: Ahorcamiento

Nota póstuma:

TE ESCRIBO PARA DECIRTE QUE ESPERO CONTAR CONTIGO SIEMPRE POR QUE TÚ YA NO CUENTAS CONMIGO HOY Y 100PRE. PERO NO SOLO PARA ESO TE ESCRIBO SI NO PARA DECIRTE QUE AYER TE DIJE UNA MENTIRA CUANDO ME PREGUNTASTE QUIEN ME GUSTABA DEL SALÓN TE DIJE QUE JOSÉ PERO NO ES CIERTO A MI ME HA ESTADO LLAMANDO LA ATENCIÓN RAFA. TAMBIÉN QUIERO QUE ME PROMETAS QUE NO LE VAS A DECIR NADA A SANTIAGO DE LO QUE HABLAMOS AYER. RECUERDA SOMOS AMIGAS X100PRE. ADIOS

Transcripción de original para expediente fotográfico No.5709-10



Archivo: Al 0000000-09- mujeres suicidas guanajuatenses

Caso: MAD0004 Expediente: 37593 Sexo: Femenino

Edad: 22 años Estado Civil: Soltera Ocupación: Empleada

Escolaridad: Ninguna Religión: Católica Lugar de Origen: Urbana

Método utilizado para el acto suicida: Ahorcamiento

Nota Póstuma:

SRA. RAQUEL

A TODOS LO QUE ME CONOCIERON, LES ESCRIBO PORQUE NO TUVE EL VALOR DE ENFRENTARME A USTEDES Y DECIRLES QUE DESDE QUE NACI TUVE UNA TERRIBLE SOLEDAD QUE NO SUPE COMO LLENAR Y DESGRACIADAMENTE NO QUISE CAMBIAR PARA ASI PODER ENCONTRAR A ALGUIEN CON QUIEN COMPARTIR MI SOLEDAD ESTO NO ES PARA QUE ME TENGAN LASTIMA, NO! ESTO ES PORQUE QUIERO QUE ME COMPRENDAN Y QUE NO DIGAN QUE SOY UNA COBARDE Y QUE ESTABA LOCA, COBARDE A LO MEJOR SI FUI PERO LOCA NO ENFERMA SI PERDON SI HUBO ALGUIEN QUE CONVENCIO PARA PENSAR QUE VIVIR NO ERA CONVENIENTE, ESE FUE EL DESTINO.

SI NO LLEGA ESTA CARTA A MI CASA POR FAVOR ENTREGUENLA SI PUEDEN PAPIITO PERDÓNAME POR ESTA DECISIÓN Y GRACIAS POR TODO LO QUE ME DISTE. EL TELEFONO DE MI MAMA ES EL ...

Transcripción de original para expediente fotográfico No. 5709-3



Archivo: AI0000000-09- mujeres suicidas guanajuatenses

Caso: MAD00007 Expediente: 37597 Sexo: Femenino

Edad: 35 años Estado Civil: Casada Ocupación: Ama de Casa

Escolaridad: Secundaria Religión: Católica

Lugar de Origen: Celaya

Método utilizado para el acto suicida: Ahorcamiento

Nota póstuma:

LO QUE ME ORILLO HACER ESTO ES PORQUE NO AGUANTABA LAS PRESIONES DE RAÚL SIEMPRE FUI UNA CARGA PARA EL, NUNCA ME SENTÍ SEGURA, AL CONTRARIO TODO ERA HUMILLACIONES PARA MI Y SACRIFICIOS, HIPOCRESÍA Y YA NO AGUANTE MÁS PIDO PERDÓN A TODOS MIS FAMILIARES Y QUE RECEN POR MI. A MIS PADRES PIDO PERDÓN.

Transcripción de original para expediente fotográfico No.5709-7



Archivo: AI 0000000-09- mujeres suicidas guanajuatenses

Caso: MAD0006 Expediente: 37596 Sexo: femenino

Edad: 23 años Estado Civil: Soltera Ocupación: otro

Escolaridad: Primaria Religión: Católica Lugar de Origen: Yuriria

Método utilizado para el acto suicida: Ahorcamiento

Nota Postuma:

DIOS VIVE NO VIVE EN LA TIERRA, LE DA MIEDO A LOS MALOS, Y ME VOY.
ESPERO QUE ME ENTIENDAN, YO NO VEO A DIOS PORQUE SOY MALA, NO LE
DIJE NADA.

Transcripción de original para expediente fotográfico No. 5703-6



Archivo: AI 0000000-09- hombres suicidas guanajuatenses

Caso: MSD0003 Expediente: 37592 Sexo: Masculino

Edad: 19 años Estado Civil: Soltero Ocupación: Empleado/obrero

Escolaridad: Primaria Religión: Católica Lugar de Origen: Moroleón

Método utilizado para el acto suicida: Sobredosis

Nota Postuma:

PARIENTES: NO SOY COBARDE Y NINGUN PENDEJO LO HAGO UN POCO POR LA MUJER QUE HAGO, MI ORGULLO POR MI PADRE, PORQUE NADIE NUNCA SE VA A BURLAS DE UN MUÑOZ MUÑOZ Y PORQUE YA ME CANSE DE ESTA VIDA Y NADIE SE HECHA LA CULPA DE NADA, MAGO SIGUE ADELANTE NO TE DETENGAS POR MI. NI SE QUIERA MORIR NADIE, MAS PREFERO MATARME YO SOLO A QUE ME MATE OTRO BENDEJO, Y TODOS LOS QUE QUIERAN LLEVARME FLORES SE LAS DEN A MI PADRE EN LA CRUCITA, MADRE, NO LLORES, TE QUISE PEDIR LA BENDICION QUE NUNCA TE PEDI NI ME ATREVI A PEDIRTE PORQUE NUNCA HUBIERAS QUERIDO DAR PERO BENDICE AL HIJO QUE FUE UN MAL AGRADÉCIDO, NO CULPEM A NADIE QUE LA VIDA SOLO ES PASAJERA Y NO ME GUSTAN LOS CUETES NI QUE SE PONGA DE LUTO NADIE.

Transcripción de original para expediente fotográfico No. 5709-3

No conozco nada más inquietante
que la muda elocuencia de esos
ojos suplicantes que contienen
a la vez tanta humanidad y tantos
mudos reproches para el hombre
sensible que sabe leer en ellos y
que allí encuentra algo próximo,
en esa complicada profundidad de
sentimientos, a los ojos luminosos
de los perros a los que se azota.

CHARLES BAUDELAIRE

Fuego cruzado

J. M. Servín

Bill tenía tiempo vigilando los pasos de Eddie hasta que se aseguró que todos los viernes, sin falta, iba a bailar salsa a un club de Manhattan, en Harlem. Poco antes de la medianoche fue a pie hasta el domicilio de Eddie al final de Alexander Avenue, al norte del Bronx. Subió la capucha de su chamarra y se colocó unas gafas oscuras. Parecía llevar incrustadas dos cuencas vacías balanceándose con su paso apresurado. A la entrada del domicilio de Eddie, arrojó una molotov. El proyectil rompió una de las ventanas del sótano. Fue un ruido sin eco, como muchos otros que habitualmente advertían de alguien rondando por ahí. Bill corrió algunas calles en zigzag hasta una estación de la línea 2 del metro, en la 149 y Grand Concourse. De ahí viajó al extremo sur de la ciudad, a la terminal de Flatbush Avenue en Brooklyn, donde sin abandonar el vagón, recorrió ida y vuelta toda la ruta hasta el amanecer, cuando al fin tuvo valor para regresar a casa, no sin antes tirar a las vías su encendedor desechable.

Esa misma noche, Eddie fue a la gasolinera a llenar un garrafón de plástico de a galón. Al poco rato esperaba escondido tras un teléfono público que Bill saliera de su domicilio: una construcción vertical de ladrillos rojos y ventanas cubiertas con plástico adherible verde. Observó cómo Bill subía el cierre de su chamarra con capucha, cubría con ésta su cabeza, limpiaba unos lentes oscuros y metía en la bolsa de la chamarra algo que a lo lejos parecía una botella envuelta en una bolsa de plástico. Eddie se preguntó para qué se pondría esas gafas cuando faltaba un cuarto de hora para que dieran las doce de la noche. No recordaba habérselas visto antes. Se cercioró de que en la bolsa de su camisa estuvieran los cigarrillos y el encendedor desechable. Antes de dirigirse a casa de Bill, dejó que se alejara caminando despreocupado en dirección a una gasolinera, en la avenida Concourse.

Eddie fumó dos Newport mentolados mientras caminaba por los alrededores, atento a los movimientos de los coches que ocasionalmente doblaban la esquina y de los peatones que entraban en algún edificio o se perdían sin rumbo

fijo. Una vez que se convenció de que nadie conocido pasaría por ahí, esperó a que una tienda de abarrotes en la esquina bajara la cortina y los empleados caminaran rumbo al metro. Esa noche de viernes cerraba una hora más tarde que de costumbre para aprovechar el extraordinario consumo de cerveza y cigarrillos.

Descendió las escaleras exteriores que conducían al sótano de la casa de Bill y sin problemas abrió la puerta que daba a la calle. Era una de tantas casas verticales habitada por trabajadores de cocinas y bares que compartían los cuartos y las áreas comunes. Tardarían por lo menos cuatro horas más en regresar. Nadie se molestaba en cerrar con llave la puerta principal ni la del sótano porque todos mantenían macizos candados en sus cuartos y en el refrigerador común. Eddie reconoció en la penumbra la enorme caldera que proporcionaba agua caliente y calefacción al edificio. Con una navaja picoteó los conductos de gas, luego abrió la escotilla de la caldera. Subió al piso principal y en medio del pasillo que conectaba las áreas comunes, dejó el tambor de gasolina con una estopa prendida. Bajó de nuevo al sótano y salió de la casa como entró.

En la calle no había un alma y el sonido más cercano venía del tren que pasaba bajo un puente de la Concourse, algunas calles al noreste. Caminando aprisa echó una última mirada a la casa de Bill y se alegró de que el gas todavía no llegara al pasillo. Tendría suficiente tiempo para alejarse otro poco. De pronto lo inquietó descubrir una tenue luz en la ventana más alta y se preguntó si habría alguien ahí.

Tomó el metro cerca de Hostos College, había caminado casi diez calles al sur antes de llegar ahí y aún no escuchaba la explosión ni el sonido de sirenas de ambulancias, bomberos o patrullas. Cada una de ellas tenía su propio aullido y orden de aparición. Bajó en Manhattan, a la altura de la 110 y Broadway, y fue al mismo club donde conoció a la mujer que luego lo cambió por Bill. No estaba ninguno de los dos. Malditos. Se tomó varias cervezas pero no sintió ánimos de sacar a bailar a nadie, prefirió esperar sentado en la barra hasta que el cantinero le suspendió el servicio.

Poco antes del mediodía, Bill y Eddie se encontraron detenidos en la delegación de Alexander Avenue, declaraban sobre un incendio en sus domicilios donde ninguno de los dos supo decir si sospechaba de alguien que pudiera haberlo provocado.

El refugio del hurón

Juan Gerardo Aguilar

La felicidad es un trozo de pan difícil de tragar, tan pronto como está a nuestro alcance, como pordioseros hambreados, lo devoramos de un bocado, pero no bien intentamos pasarlo, se nos atora en la garganta, la sensación de asfixia pronto se vuelve insoportable y, como es natural en estos casos, tiramos manotazos a diestra y siniestra, nos esforzamos por pasarlo, metemos los dedos a la boca tratando de empujar o expulsar la masilla, sin embargo, ante la desesperación que desorbita los ojos, comprobamos que todo intento resulta inútil, al final, terminamos sucumbiendo.

Más o menos esa clase de ideas albergaba en la cabeza meses después de que Liliana su fue a vivir a mi casa. Todo fue tan repentino, tan inesperado. Ese martes de julio (cuando ella alteró la quietud de la noche) yo trataba de mitigar el calor de la manera que más me gustaba: colocándome un antifaz de gel congelado en el cuerpo. Estaba echado en el sillón, viendo las noticias de las 10, cuando el ruido del timbre coincidió con el de los comerciales.

Observé su figura deformada por la mirilla de la puerta. La flanqueaba un par de maletas. Con la mano derecha sostenía la jaula con el hurón. No atiné a hacer ningún movimiento. Esperé a que tocara el timbre otra vez. En varias ocasiones nos planteamos la posibilidad de vivir juntos pero aún no teníamos nada en concreto. Por lo menos eso creía yo. Dudé un momento antes de abrir. Necesitaba un respiro y mi ropa.

Aún iba descalzo y abrochándome el cinturón cuando nuestras miradas coincidieron. De pronto, lo que había soñado estaba a mi alcance: ella frente a mí, con esa sonrisa que más tarde se convertiría en un rasgo de su naturaleza cínica y espabilada.

—Vengo a vivir contigo —dijo, y se adelantó hasta el interior de la casa.

Luego me extendió la jaula. Nunca pude ocultar mi desagrado por el animal. Muchas veces le pregunté por qué había elegido un hurón como mascota y no un gato, un perro o incluso un hámster como acostumbra la gente. Ella se limitaba a decir que era el único vínculo que mantenía con su padre. Así que desde la muerte de éste, el animal la acompañaba a todas partes.

Liliana había estado en mi casa otras veces. Pero esa fue la primera ocasión que llevaba tanta ropa, incluyendo la de las maletas. Mi desconcierto creció conforme se ponía más y más cómoda. Su mirada brillante escudriñó el techo, las paredes, la duela del piso... A veces fijaba la atención sobre algo y hacía un gesto de aprobación o rechazo. Se quitó el saco y lo aventó al sillón. Después, dirigió su mirada hacia mí, quizá para constatar que el sobresalto aún no desaparecía de mi rostro. Creo que entendí el juego: ignoré el incidente y traté de devolverle la sonrisa lo mejor que pude.

Si bien nuestra relación no estaba afinada en arrumacos o expresiones de cariño, precisamente; tampoco éramos la excepción de la regla. Nuestra relación fue obra de la casualidad, como todas las relaciones. Un día, sin más, Liliana apareció gritando en la agencia de publicidad para la que trabajo. Sorprendió a todo el personal con sus aspavientos y reclamos. Esa morena y su blusa escotada se movían con una seguridad y desenvoltura que daban miedo.

Liliana era portavoz de Juntos por el Planeta, una organización dedicada a la protección del medio ambiente, con cierta presencia e influencia en varios países. Se abrió paso como yegua desbocada. Nada le impidió arrojar sobre mi escritorio una demanda de su organización por la campaña publicitaria que habíamos realizado para un complejo turístico de gran altura. Se presentó extendiendo su tarjeta. En ningún momento la vi flaquear. Traté de disuadirla un poco ofreciéndole algo de beber, pero ella no aceptó. Adujo con molestia que su visita no tardaría más de diez minutos. Extrajo de su portafolio una carpeta con fotografías, un video y un catálogo de especies que se verían amenazadas en caso de que el complejo se construyera. La dejé terminar. Al final, le dije que esa era una cuestión que debería ver con los dueños del consorcio y no con la agencia. En resumen, su grupo ambientalista nos culpaba de crear mala conciencia en la sociedad. Luego una cosa nos llevó a la otra. Nuestros encuentros se repitieron con frecuencia. Nos hicimos amigos y, más tarde, pareja. Ella con esa mirada desafiante desde el principio. Incluso cuando la besé por primera vez sus ojos me encararon con la misma expresión que llevaba el día que se mudó a mi casa.

Todo había cambiado repentinamente. Mi ritual del antifaz y las noticias había llegado a su fin, tal y como terminaron otras cosas durante los días y meses subsecuentes. Poco a poco, el sueño de un futuro juntos se volvió la pesadilla de una vida en común. Los cuadros dramáticos fueron sucediéndose unos a otros por ambas partes: cabellos en el jabón, pasta dental aplastada de

mala manera, toallas equivocadas... Sin embargo, Liliana sabía evadir el tema siempre que la discusión se encaminaba a cuestionar el origen de su repentina decisión.

La cosa también se volvió un asunto personal para mí. Si ella no aceptaba encarar el problema, entonces yo tampoco tenía por qué hacerlo. Aparte, estaba obligado a soportar la presencia del hurón. Nos odiábamos mutuamente. Podía ver en sus ojos que sentía el mismo odio por mí. Veía sus infinitas ganas de saltarme directo al cuello. Detestaba verlo fuera de la jaula. Cuando lo sorprendía deambulando por la casa (aprovechando la ausencia de Liliana) lo devolvía a su sitio a punta de escobazos y patadas. Chillaba y se defendía como rata cada vez que daba en el blanco. Al final, terminaba sometiéndolo. Y una vez encerrado, lo provocaba más sacudiendo la jaula con él dentro.

Para Liliana todo se reducía a una cuestión de celos. Varias veces me dijo que si quería seguir a su lado debería aprender a convivir con el animalejo. Puede que no toda su metralla argumental fuera equivocada. Aunque, para ser franco, no distinguía bien si eran celos o asco lo que en realidad me erizaba los vellos del brazo al verla sobre mi sofá, acariciando a su mascota mientras veía en la televisión documentales sobre la matanza de focas blancas.

Las deferencias eran para el hurón. Lo cuidaba como a un cachorro. Es más, alguna vez me pareció ver en ese rostro animal una expresión sarcástica. Parecía que su intención era dejarme en claro quién gozaba en verdad de la atención. Mientras tanto, a medida que Liliana deterioraba mi intimidad, el hurón parecía hacer lo propio con nuestra relación. Incluso, lo que antes eran sesiones interminables de buen y saludable sexo, ahora se reducía a encuentros furtivos y poco placenteros.

La alimaña aquella se mantenía al tanto de cada movimiento nuestro. Sus ojos rojillos estaban presentes en la mayoría de nuestros actos. Llegué a verlo husmeando a través de la reja cuando Liliana y yo hacíamos el amor. También sabía calcular a qué hora llegaba ella del trabajo. Así, todos los días, diez minutos antes de la hora señalada el hurón se ponía frenético. Daba vueltas, gruñía en la jaula y no se detenía hasta verse y sentirse libre en el regazo de mi novia. La felicidad tiene sus puntos flacos, tiene alma de jenga: basta con tocar la pieza equivocada para que todo se venga abajo.

Esos meses fueron como las cuentas de un rosario larguísimo: infinitos e irrespirables para ambos. Pero ninguno de los dos bajaba la guardia. Cada uno instalado en su respectiva atalaya, hiriéndonos con indirectas. Iban y venían

palabras cáusticas, frases irónicas. Ella y yo como personajes de novela rosa con matices de *thriller*. Lo peor es que todo esto era real y me estaba sucediendo precisamente a mí.

Pronto descubrí que los insultos no eran más que el entremés. Vinieron entonces las primeras provocaciones, las travesuras de esquizofrénicos. Las cosas empeoraron tras la muerte de dos activistas miembros de la organización. Los había despedazado la hélice del motor de un barco petrolero. Y todo porque ese par de zoquetes se habían sentido con las ínfulas suficientes como para creerse capaces de detener semejante mole sólo con sus sueños, una manta y un bote inflable. Los correos no tardaron en aparecer. El teléfono de la casa sonaba prácticamente las veinticuatro horas del día. Para los activistas era la hecatombe. Recibieron una marejada de titulares, notas de condolencia, firmas de adhesión, exigencias de justicia. Juntos por el Mundo logró que la televisión les diera juego durante una semana. Retransmitieron una y otra vez el momento preciso en que los mártires (como sus compañeros habían dado en llamarlos) volaban por los aires en una explosión roja de huesos, carne y plástico. Hasta ahí la cuestión estaba poco más que aceptable. Lo que vino a joder el asunto fue otra decisión intempestiva de Liliana.

Ese día, desde que llegué del trabajo, noté que algo andaba mal en casa. Afuera, en la calle, las hojas se desprendían de los árboles. Muchas caían sobre varios autos que regularmente no estaban estacionados ahí. Tenían todo el estacionamiento ocupado, incluyendo el de los vecinos. Seguro se trataba de la parvada de neohippies de Juntos por el Mundo, quienes habían venido a visitar a Liliana para darle más noticias acerca de los muertos.

Mi sorpresa fue mayúscula al cruzar la puerta. Todo era un caos. En cada mesa de la casa había una computadora. Hombres y mujeres aporreaban las teclas, bebían agua embotellada y hablaban por celular. Podían hacer las tres cosas al mismo tiempo. Mi casa estaba hecha un búnker ecologista. Pero en este cruel y puto mundo las cosas suelen ser así de mordaces: ellos existen para proteger de la contaminación al medio ambiente, mientras que no existe nada o nadie capaz de protegernos a los demás de gente como ellos.

No lo medité. No. Simplemente actué. Perdí. También hasta hoy caigo en la cuenta de que quizá fue de mala manera. Con furia de mesías en templo arremetí contra todo lo que había a mi alrededor. Volaron cristales, discos duros, esquirlas de plástico y creo que también algunos dientes. En poco tiempo destrocé la sala de mi casa. Quizá lo que quería en el fondo era imponer de

nuevo el orden aniquilando lo que antes no estaba, aquello que me resultaba chocante o impostado. Liliana y los demás abandonaron la casa. Corrieron a la calle para ponerse a salvo.

Nada de lo que había en mi camino quedó en pie. Era el momento preciso para acabar de tajo con todo. Así que dirigí mis pasos hacia la jaula del hurón. El animal estaba ahí, impertérrito. Parecía indiferente al descomunal alboroto que momentos antes acababa de armar. Tenía sus ojillos puestos en los míos. Pateé la jaula lo más fuerte que pude y ésta salió volando. Seguí su trayectoria mientras me hacía de un abrecartas para ensartarlo como mariposa en la duela en cuanto saliera huyendo. Pero ni el puntapié ni la fuerza del impacto lograron abrir la jaula. Para mi sorpresa el hurón seguía en su postura inicial.

No estaba dispuesto a tolerar que ese animal se pusiera altanero conmigo. Menos ahora. A partir de ese momento yo volvería a mandar en mi casa. Abrí la rejilla con cuidado. Parecía la obra maestra de un taxidermista. Sus ojillos rojos no dejaban de observarme. El hurón permaneció quieto sin realizar ningún movimiento para huir o evitarme. Al contrario, se dejó tomar entre mis manos con una disposición casi obscena. Le rodeé el cuello y lo apreté. Supongo que quería sofocarlo o romperle la traquea o algo parecido. Todo ese lapso, el hurón mantuvo su mirada fija en mí. Esos ojos color sangre. Los mismos en los que alcancé a ver vagamente el reflejo de Liliana a mis espaldas, blandiendo un enorme jarrón de cristal cortado para luego descargar sobre mi cabeza un golpe seco que volvió mi entorno negro. Yo ya no pude verlos; pero lo más probable es ambos hayan sonreído uno con el otro.

El hurón había triunfado. Subestimar a un oponente es un error que se paga caro. Legítima defensa... Debí suponerlo. Todo estaba calculado a la perfección. Ahora lo sé. El padre de Liliana siempre estuvo vivo y disfrutando de su libertad, mientras yo soporto ahora el calor y el encierro. Seguramente, ella también vive a gusto en mi casa, con su mascota, por supuesto. Sin embargo, estoy convencido que si algo positivo queda luego de nuestras peores trastadas es una enseñanza. De ahí que no sea tan descabellada mi idea mi idea de ir a buscarlos cuando salga de aquí. Quizá en unos años tenga la oportunidad de poner en práctica lo aprendido. O tal vez me dedique también a buscar un refugio como el que ahora tiene el hurón.

El presente relato forma parte del libro *El refugio del hurón*, que será publicado por Editorial JUS este año.

El fruto

Juan José Macías

El fruto que da el árbol es pan elaborado.
Y el agracejo, el cabrahígo, el acebuche

y el peruétano aun, se han convertido en vid,
higuera, olivo y peral.

Quédate por aquí.
Ándate por estas tierras que son tuyas,

como tuyos son los capones
que tienen a sus gallinas, y el agua, los abonos,
los animales útiles.

Quédate por favor.

Estos prados no tienen más rey que el sol en el verano.
Se acabaron los ilotas,
los siervos, los vasallos,

fenecieron a dicha
los repartimientos, y sola se siembra y crece la hierba.

Mírate en igualdad con la tierra y la lluvia,
con el trigo y la uva.

Quédate a conjurarme de otra prueba de hambre,
de otra muestra de sed.

Chiquero metrópoli

Enrique Rangel

Mi historia comienza como un vómito: violenta y dolorosa. Corría como un desesperado en las calles de ¿París o León? A final de cuentas era lo mismo. Yo sólo soñaba con tocar su cuerpo. Lo único que ha podido suspenderme lejos de la sórdida permanencia de las cosas.

Crecí entre diminutas larvas. Entre rosarios y la condición de arder. Todo olía a muerte. Como si en cada esquina las puñaladas o el disparo fuesen un recordatorio de lo frágil que es la existencia. León era una ciudad violentada, como el país que ardía en llamas todos los días.

Mi cabeza estaba llena de cometas. En París y en León, siempre fue igual. Todo entero temblaba yo, de *chartreuse* o licor barato. ¿Cuál es, en fondo, no en forma, la diferencia entre Satie y la tristeza desesperada de José José o las putas sin dientes del hotel Veracruz? Trataba de no desbarrancarme. Era infinitamente inútil el juego mental. Soñaba con la revolución del Che, con la emancipación de los cerdos destinados al matadero: una empresa ¿inútil?

Jamás conseguí reunir a un ejército revolucionario. Es más, ni un triste remedo de guerrilla urbana al estilo setentero, como Lucio Cabañas o la Liga Comunista 23 de Septiembre, bueno, ni siquiera punks caguameros. No porque fuese estúpido, no por falta de ideología, ni dinero o armas sino porque la garantía barata de evitar tener encima al Estado o al ejército dispuestos a matar no era nada despreciable, pese a que todo era un puñetazo, un correr de lágrimas o desesperación por las cuentas vencidas, el hambre, la esperanza por un día mejor... ¿Por qué los mexicanos somos débiles?.

Pasaba las tardes, a las siete y la tristeza, mirando como centenares de obreros salían de las fábricas, dispuestos a perpetuar el absurdo, desfilaban como reses al matadero de la existencia. Confiados en la sobrevivencia de un día más, antes de la llegada de la muerte quieta o desesperada, según el caso y la circunstancia.

Era como el culmen del transitar diario de la ciudad, de todos sus habitantes, un grito de esperma o frustración contenida; meneando la verga pervertida por los placeres violentos, abriendo la vagina encarroñada, miles de entidades

solitarias tratando de engarzarse a través del deseo. Tratando de entender algo antes de morir.

Desesperado en mitad del silencio de la noche, deseando coños imaginarios, depositando lágrimas seminales pérdidas entre tinieblas, veía pasar las estrellas. *Ora pro nobis.*

Esta noche intente contabilizar esos astros muertos, cada constelación, el aura enferma de los cometas. Me descubrí diminuto; lerdo y cansado. ¿Por qué ese afán de respirar una y otra vez? Los ladridos de los perros me devolvieron a mí mismo. Está amaneciendo. Otra vez.

Despierto ciego, como un topo; abultado y triste; como un cerdo; nervioso y asustado, con ganas de gritar. ¿Qué está pasando? Intento ser frío, lo más intensamente frío. Intento ser. De nada sirve la mascarada, los gestos rotos o los temblores. Todo se pudre, inevitablemente.

Ayer vinieron para insultarme porque debo doce meses de renta. Pobres avaros. No pasó a mayores porque estaba encamado dando alaridos a causa del vodka. Recuerdo que patearon la puerta, que gritaron que me sacarían hasta las tripas pero ya me daba lo mismo.

Me estoy transformando en una especie de Ernesto. Uno de mis compañeros de oficina quién, por alguna razón extraña, me ha proveído, sin quererlo, de una buena parte de mi invectiva contra el ser humano.

Glotón y perezoso, monotemático marrano listo para el matadero. Ernesto es un pobre fracasado. Aunque su mejor recuerdo le haya hecho trascender más allá de la zahúrda, le suprime la vileza con que a diario respira.

Cebado frente al televisor, embrutecido por el alcohol, Ernesto es un remedo de animal. Aunque al menos las bestias salvajes tienen la garantía de libertad. ¿Qué hacer cuando la domesticación es asumida? Sólo queda entonces esperar el síncope definitivo. Como los pollos, los cerdos o las reses que van diario al matadero.

La rutina es motor de su miserable vida. En nada distinta a la del vecino o la piara colectiva en la ciudad, este infinito chiquero metrópoli. Respirar, despertar, comer, defecar, comer, defecar, coger, dormir. Levantarse, respirar, defecar, comer, defecar, coger, dormir...

Empleado modelo de una voraz compañía, Ernesto ejerce de capataz preciso. Nada escapa a su escrutadora percepción de hiena obnubilada por el poder. La avaricia se refleja violenta en su piel. Huele a carnes pasadas. Su fortaleza está en el fracaso del resto. ¿Cómo no hacer de los parias materia dispuesta ara

todo? Lo que hace grande a Ernesto es la debacle más pronunciada de los otros y su debilidad. Aunque a final de cuentas todos se pudran igual.

La diferencia es sencilla, todo estriba en ser brutal, según le enseñó su padre, un militar enloquecido, o su jefe inmediato, un economista codicioso dispuesto a devorar hasta su madre con tal de no perder un céntimo.

Una mirada vacuna lo inoculó de pronto. Esos ojos bovinos de Violeta, una recepcionista tan común como una *Bos taurus*. Y el deseo de poseer esa carne con estrías se fue haciendo cada vez más incontrolable. Vaca-Violeta-Violenta lo seduce de la manera más eficiente: abriendo las piernas sin reserva.

Ernesto perdió hasta el control de sus esfínteres, primero por la desesperación con que poseyó a esa mujer, luego por el envilecimiento al que se sometió para hacer de la posesión un permanente placer violento. Agotados los recursos básicos de una mente promedio vino el tedio para instalarse plácidamente como un artículo más del decorado mental de Ernesto.

No recuerdo cuál fue el punto de fractura, sólo que Ernesto recorrió en autobús más de doce horas para buscarla un día. Su corazón estaba latiendo aún con furia. Pregunto aquí, allá, con la desesperación a flor de boca y el llanto contenido. Sólo Tristán tenía dentro, reventando esa inútil jaula de huesos, un alarido similar por amar desesperadamente a Isolda.

La encontró en un cuartucho triste. Entonces la besó con furia y con infinita dulzura, pero ya todo era inútil. Sólo encontró el cadáver ambulante de Violeta. Las palabras fueron inútiles, las explicaciones también. Ella ya no era parte de este mundo.

Como Violenta-Violeta, me hago a la idea de desbarrancarme sin más, dejar mi condición de mono-monótono, y vil, ante el servilismo existencial que me liga a los otros, para que nada altere la sórdida comodidad de la domesticación asumida.

Marin Marais se vendió a la corte. Por un motivo le adoro. No había otra forma de arder sino desde dentro. El hijo del zapatero plantea cómo ser a su manera. Sólo solo suena dentro de sí el acorde. Esa forma en que las cuerdas tensadas de la viola, o la vida, le arrojan al gesto último de arder no admite concesiones. Está enloquecido como todos nosotros, pero él sí lo asume, esa es la diferencia sustancial.

En algún lugar la boca desdentada de una vieja se cierra harta de todo. Muere. No sólo de hambre, sino de una desesperación por tratar de entender lo inútil de la vida. Los perros no dejan de ladrar, de habitar los callejones,

las avenidas, la vida misma degollada. Todos piden paz en medio del infierno. La “Sonnerie de Sante Genevieve du Mont de Paris” suena en mi habitación, mientras alguien patea otra vez la puerta.

Tengo en mi bolsa del pantalón miseria y un revolver. La carta de un viejo *clochard* que ama el comunismo y la agenda social. Es de golpe la desesperación. Y Anselmo Lorenzo, desde las brumas del puerto de Barcelona, gritando a ciegas, llega una y otra vez.

“Lo más justo, lo verdaderamente revolucionario es que nadie mande”, decía Anselmo antes de encontrarse con la realidad en turno. Sabía de marinos y obreros, de Bakunin hasta el vómito y la Internacional. Pero no con claridad del pudridero abierto.

Ya empieza ahora el gesto sordo del vecino. La lavadora en marcha apaga los gemidos. El sexo es maligno, por ello es necesario lavar la ropa y los pecados al mismo tiempo, por ello es necesario apagar ese alarido de esperma y fluidos vaginales, por eso la maldita lavadora; como un ritual enfermo, gira y gruñe invariablemente siempre antes del coito. *Ora pro nobis*.

Entonces recuerdo que algo me mantiene vivo. No es el gesto de enfrentarme al espejo sino el breve deposito de sus palabras lo que me devuelve a la realidad. Ella viene ¿a veces? a suspenderme entre sus labios, ambos abismo.

Todo lo anuda y lo desata al mismo tiempo. Daniela es ella misma, la justicia de dios. Un dios que me hace trizas y me edifica segundos luego. Ella me está matando lentamente. Y lo goza infinitamente... Sólo que me ha dejado, me abandono ya hace ¿años, meses u horas? Todo me da lo mismo. Yo solo, sólo existo como un cliché barato de *boudeville*. Y Daniela... y Daniela, ya no recuerdo quién es ella.

Escucho a los perros, al alba, rabiosos. Están buscando a quién morder. Los entiendo. Todo mi cuerpo son temblores y desesperación. Amanece. También soy eso. Diógenes resucitado. Dispuesto a tirar la dentellada final. Avanzo bajo las estrellas que ahoga el cielo podrido de smog. ¿Estoy en París o León? Ya me da lo mismo.

Oración

David Araujo Escamilla

*Sueño con un lenguaje en el que las
palabras, como puños, reventaran las
mandíbulas.*

Emile Cioran

Un hombre escribía sobre el cuerpo de su hijo:
No digas tus primeras palabras,
No digas las sílabas, pido,
que hables nunca, no mueras,
que no te alejes del mundo,
que no tomes distancia de las cosas,
no te dividas, no te reconozcas,
no sientas nostalgia, no evoques,
que cada mañana vengas a jugar a la cama
como un mono salvaje
y aúlles hasta enloquecer
y caigas, torpe, de la Rueda en que jugabas;
que me puedas ver morir en las calles,
las mansiones, las montañas o las aguas
y no tengas lenguaje ni conozcas palabras,
para que gruñas
y no comprendas.
Para que te sonrían las heridas como a un niño,
y tú rías de las heridas como un chacal.

Pero he de estar aquí

Saúl Castro

Pero he de estar aquí sin que lo estimes,
real de nada,
sin aire a favor y ajeno a tu presencia, soy
el cauce invisible al final de la sombra,
relámpago baldío,
un frágil corazón que no adivina la materia secreta de tu rastro.

Pero escribo
(y he de escribir errante mientras duermes)
con pausada dolencia en la hendidura,
lejos,
tan lejos de la fuente que hace cierta la espera del milagro.

Regresas:
apariciones de sílabas naranja deshacen mi camino,
descifran tu rasgo fijo en mi memoria.

(He llegado tarde a la función, tarde a tu vida).

(Aquí la oscuridad se ha instalado puntual en la terraza).

He sido ciego de nombre a quien me llama,
quien demora,

pero escribo.
(Poca luz en medio y tan poco de esperanza)

Cuando pienso en no asirme

Rodrigo Castillo

Cuando pienso en no asirme,
ella, sin dejarme perder, sale al rescate.
No es como otras ocasiones esa lucha por decir
bien o mal como yo expondría y decirle ético
lo corto de sus faldas, lo pertinente en su escote,
por ejemplo, entender que es un hecho al salir
caminar por la acera y nunca por donde transitan los autos,
o ese brillo labial sabor canela que detesto,
olor canela que absorbo en las mañanas cuando la despido,
ella mirándome, sin queja o quizá con todas las del mundo,
arrobada por su bolso y las fotocopias del *Libro del Buen Amor*.
Y cómo no si uno de los dos debía tener los pies sobre el piso
y mantener las decisiones del otro, el que optó, en este trecho,
divertirse. Por desgracia ese fui yo, el de las fiestas que terminan
temprano porque ella, Lavinia, dice tener sueño,
porque “ella”, entrecomillada, es forma y contenido,
intención y exégesis, no un poema.

Vivisección

Daniel Silva

He tratado de muchas maneras el evitar a la muerte
y en el camino se ha llevado a otros
y aunque muchas veces sentí el calor de sus labios en mi nuca
nunca le escuché ni presté atención
he tomado la mano de muchas mujeres
pensando que en ellas se encontraba la redención
pero a ninguna de ellas puede amar
por el tiempo necesario, suficiente.
He caminado al lado de la muerte, guardando mi distancia
pero siempre en la oscuridad
con el crucifijo de los días de mi fe en el bolsillo.
He tratado de beber para no escuchar sus consejos
cuando la tristeza me aborda
pero es ella misma quien llena mi copa.
Sé que debemos aceptar la muerte
de la misma manera en que aceptamos el amor
pero tu silencio ha dejado en mí
la mitad del hombre que alguna vez pude llegar a ser.

Plan c, plan b: cinco poetas brasileños

Traducciones de Sergio Ernesto Ríos

Escogí cinco poetas, nacidos entre 1973 y 1979, para delinear un mapa del Brasil actual. Encuentro al menos tres modos distintos de acometer el poema: el primero, en Laura Erber y Marília García, se realiza en lo afectivo, intimista o anecdótico, en el margen casi de la ilusión cumplida o astillada, tiene como núcleo la imagen; el segundo, en Angélica Freitas y Ricardo Domeneck, cumple con la actualización de los ciclos literarios, los poetas son herederos y amos de un sentido crítico que destaca como recurso poético donde el humor, la ironía o los giros intelectualizados forman las bases de esta escritura; el tercero, en Delmo Montenegro, lo identifico con una obra que dada su obsesión firme, vasta y telúrica —a mi entender— es la nota discordante en la poesía brasileña actual, revuelve los más diversos códigos (gráfica, música, literatura clásica) que no excluyen juicios acerca del colonialismo (aquel Portugal invasor), los mecanismos del poema y la reescritura de un estrato mítico, todo ello como una necesidad de vislumbrar la apropiación de un lenguaje.

Poema con fondo de Paul Von Ostaijen

Laura Erber (Rio de Janeiro, 1979)

Yo no puedo coleccionar los nombres de los terremotos japoneses
Yo no puedo coleccionar los nombres de los afluentes del Escalda
Nombres de los cazadores de diamantes
Nombres de besos flamencos
Nombres de estas tardes de lluvia
Nombres de estar sin ti pensando en la fuerza de los enclenques en la
Sangre del Tajo invadiendo el invierno de otro continente.
Yo no puedo, Paul,
Porque nadie puede.
Vamos a recomenzar
Es una noche de tregua y estamos desnudos
Yo te observo mientras tú escribes a las márgenes del canal de
donde el navío Nunca más saldrá para que los turistas entren para

sentir que en otra vida el Mar podría haber sido una vida entera.
Enciendo el radio y sintonizo tu poema con una canción de
adulterio el resto De una carreta de bueyes fuera de *la neblina dentro de la*
neblina donde mi Recuerdo trata de fijarse
Pero no puede
Porque de repente yo desee fijarlo muchísimo aquí conmigo al
reverso de una Foto tuya, en tu silencio, en tu silencio tácito,
Paul,
Pero nadie puede.

en la bañera con gertrude stein

Angélica Freitas (Pelotas, 1973)

gertrude stein tiene un culote hazte para allá gertrude stein y cuando ella
[hazte para allá hace un ruidero como si alguien pasara un paño mojado
[en la vidriera enorme de un edificio
público
gertrude stein de aquí para acá tú el pañito de lavar atrás de la oreja
[es todo tuyo de aquí para
acá yo el patito de goma es mío y así quedamos satisfechas
pero gertrude stein es payasa cree chistoso echarse un pedo bajo el agua
[¿no es así gertrude stein? no es posible que a alguien le guste tanto
[ponerse pesado
y luego como la bañera es suya quita el tapón y me roba la toalla
y sale corriendo encuerada el culo enorme bajando la escalera
[y tomando las calles de
st.germain-de-près

Beppo Now

Delmo Montenegro (Recife, 1974)

desde Edgar Allan Poe
The Philosophy of Composition (1846)
— queremos explicaciones
—— de más — tal vez porque
el poema
, no esté entre nosotros

— a no ser como farsa —
suturas, ataduras
, remiendos
— médula, no
pré-
texto — ninguna Glaukopis
Athena
para
vigilarnos —
no — esto no
es la poesía — ninguna Glaukopis
para
vigilarnos

poesía,
— hamburger de espejismo —

plan b

Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979)

hola, spleen, dice. *nos cruzamos*
en una laguna de arrecife sentada en el banco de atrás
miraba por el vidrio azul cobalto
a 3000 kilómetros del punto en que
lo dejara. hola, spleen, habló
detrás del vidrio. una línea esconde
otra línea, la voz esconde lo que realmente
quiere decir (allí no tenía voz) pensaba en la carta sin
remitente en alguna manera de desaparecer pensaba
en las esculturas sonoras (¿no había un
plan c? para dónde
seguía)

era como descubrir el surco
cerrado de un disco y quedar
rodando en el loop de aquella melodía

circular. hace falta una lengua
para eso.

hola, spleen, dice
pero no hablaba de la latitud
en el mapa, eran peces
en el fondo del océano con el cartílago
luminosos derritiendo en los ojos
y la única preocupación cuando
entró era el sonido detrás de la voz de ella:
saber si está triste hace un año
o hace 24 horas

(de regreso, pasa a coleccionar
objetos. la venganza comienza en un acuario
es como perforar la realidad con la
realidad, decía, quedarse en el cuarto midiendo
el nivel del mar para descubrir
donde poner los peces)

cuerpo

Ricardo Domeneck (Bebedouro, 1977)

cuer.po

s. m. *cuerpo* [ˈkuerpo]. pl. cuerpos. De
nadie. Masa

y peso

(favor de no confundir)

anexados a superficies

de código binario

aka masculino y femenino.

1. a. Geografía de posicionar-se. Área con fronteras definidas;
porción de espacio un soñar de diccionarios.

1. b. *Locus of focus* en terror, *hocus pocus* de la lógica en orificios húmedos.

1. c. Carcasa. “¡De vuelta a la realidad!”.

Se dice

que el mismo aire

no puede circundar
dos al mismo
tiempo.

2. a. Padrón de apariencia peligrosa para la mecánica de la pureza;
la ilusión de la higiene.

2. b. No un árbol.

Los colores son encomendados de acuerdo al gusto.

La entrega sigue reglas de fabricación genética. Ejemplares pelirrojos
anexados a un pene
son un manjar.

3. a. No confiable en impermeables. Temporal y de oscilaciones frecuentes.
“Ya voy.”

3. b. Un grupo de errores y equívocos reputados como una sanidad;
una Corporación S.A.

Pero la esfera

privada

también es una pesadilla.

4. a. Establecimiento comercial. Para instrucciones, referirse al manual,
al oral.

Sonido

conocido como voz

pégalo

a su definición.

5. Jerigonza que no suda en fotografías:

5. a. Anal tomía. La mayor pieza de la fricción.

5. b. Maquinaria para la producción de líquidos.

5. c. Exclusivo para índices y apéndices.

5. d. Destinado a lubricantes.

Si es cortado o perforado, tiende a tornarse más atento.

6. Masa de materias y materia de harapos.

Dale agua,

hazlo celeste.

7. a. Una recopilación o cantidad de material o información:
la evidencia de su inflación.

USTED ESTÁ AQUÍ

en un mapa.

8. Mobiliario confortable que requiere manutención.

Jirones poéticos, partículas de vida, la poesía de Alejandro Massa se apropia de la emoción del lector. Indefinible por naturaleza, sentimos cómo se adueña de nuestra voluntad y nos conduce por ámbitos desconocidos de belleza y armonía. En medio de tanta poesía irrelevante hay que celebrar el trabajo de este poeta aún inédito. (Selección y comentario de Eusebio Ruvalcaba).

Poemas de Alejandro Massa Varela

Mariana

La muerte respira como un pecho, resucita, se fuma con prisa. Te tomo con un trozo de luna en cada ojo, destemplada, con el pubis aromado, tierra doliente de semilla, la noche quemada en mis párpados.

Mónica

Noche, preñez de buganvilia, amaneciste con la sangre infinita. Despertar es llevar las pupilas cortadas, los ojos fermentados, doliéndonos tu respiración quemada, la muerte hundida llenándose.

Carola

Madre entraña, me gusta morderte los ojos, noche convaleciente, madre selva, tu olor se parte como un labio, derrumbe de sangre, tu pubis.

Ximena

El hambre nos alimenta, amas con el olfato abierto, como la muerte aromada en mi pecho desde que desperté disecado, antiguo entre tus manos, como un trozo de tabaco, luna hecha cenizas.

Marisol

Vagina del hambre, jacaranda, duérmete hecha un labio, como el olfato que se llora, que se muere despacio. Tu aroma se levanta como quien muere, aliento de mi cuerpo sellado, pulmón hundido, gotera.

La poesía: una última fe

Correspondencia entre Carlos Ulises Mata y Eduardo Hurtado

A partir de una célebre frase de William Carlos Williams que dice “el poeta piensa con su poema”, Carlos Ulises Mata y Eduardo Hurtado literamente cruzan palabras en un ejercicio epistolar que, a primera vista, parece querer arrojar una definición de poesía pero que en realidad constituye un recordatorio mutuo de preguntas y sombras pero también de certezas e iluminaciones, provisionales pero valiosas. Del propio William Carlos Williams a Poe, Paz o Mallarmé, somos testigos de este intercambio de fragmentos e intuiciones que conforman un diálogo destinado a despertar nuestras propias inquietudes. Un sólo el hilo guía este intercambio, el de la única convicción posible, como escribe Hurtado: “que la poesía es cosa indefinible”.

Guanajuato, Gto., 25 de enero de 2009

Querido Eduardo Hurtado:

Como efecto de esos azares que, si fuera yo más exigente, me abstendría de llamar de ese modo, me puse hace unos días a releer tus poemas viejos (que lo son sólo si nos atenemos a la fecha en que los publicaste, ya que persiste en ellos una impresión de vida y una reserva de aliento que me los da como recién escritos). Andaba yo saliendo de unas semanas consecutivas de lectura (no por impuesta menos provechosa) de ciertos autores ingleses y franceses que se han vuelto ineludibles si uno quiere tratar de penetrar (como trato yo ahora) en eso que tan pomposamente se denomina el “estado del arte” de los estudios literarios. No te haré aquí el recuento de mis descubrimientos y decepciones; apenas te diré que dejo atrás este periodo como se deja una semana cedida a los excesos: con dolor de cabeza y una inquietante confusión mental, con cierta dificultad para recuperar la orientación y el vigor de seguir; insatisfecho y creo que aún levemente intoxicado.

Por suerte, el mismo día que volví a tus poemas se me cruzó también un ensayito famoso de William Carlos Williams que yo no había leído y que es donde pronuncia su frase aquella de que “el poeta piensa con su poema”, que por sí sola me dio materia imaginativa más atrayente que los dos densos tomos recorridos de Derrida (quien no tiene la culpa, naturalmente, de mis pequeñas limitaciones). También es cierto que apenas enseguida de despedir a Williams vine a observar una primera implicación dudosa de su aserto: que, si lo seguimos, el poema vendría a ser un mero efecto, por evitar decir un simple resultado o un producto, de esa peculiarísima manera de pensar que atribuye al poeta. Y ni modo no observar partiendo de ese principio que la de Williams se convierte, entonces, en una nueva manera de afirmar la primacía del autor frente a la obra y el poema (reducido en tal caso a la condición de vehículo y, aún peor, de herramienta), y aun frente al lector, postura ésta cuya defensa ha dado pie a tantas mixtificaciones y encubramientos que estorban la lectura de tantos poemas al obligarnos a considerar que lo leído no en tan sólo un conjunto de palabras que puede o no alcanzar nuestro interés, sino el legado verbal de un sujeto enigmático que piensa, percibe o siente más y mejor que nosotros. ¿Y son las cosas así?, ¿pensar alto, sentir hondo o hacer de puente entre los hombres y los dioses, son de verdad misiones del poeta? Claro es que no lo sé; como sí sé que puedo recordar muchas

conmovedoras experiencias de lectura de poemas en que lo que me ocurre muy bien podría plantearse como la triple exclusión (aislada o simultánea) de esas opciones. De poco sirve enunciar ejemplos puntuales que sólo harían más discutible lo que quiero decir, pero tengo muy claro que he leído poemas excelentes que (contra Allan Poe) no son el resultado de la actividad racional pura o impura; que me sé de memoria otros tantos que (contra espontaneístas y surrealistas de toda especie) sería impropio condenar a ser el mero testimonio verbal que se rescata de la inmersión en el océano irracional de los sentidos; y finalmente, que cuento por decenas aquellos que me encantan sin poder explicar por qué, y que sin embargo (contra Juan de Yépez) no me atrevería a considerar como la aportación milagrosa que hace a la Humanidad la inspiración o el hado o las corrientes telúricas o Dios, al entregar al poeta las palabras que le darán forma, para que aquél, sumiso, se limite a fijarlas sin atreverse a intervenir en su creación.

En fin que, al parecer, mis recientes lecturas teóricas lo más ostensible que me han dejado es una predisposición casi enfermiza a darme por vencido antes de comenzar siquiera a tratar de entender lo que son la poesía o el poema, así sea idealmente (lo que en estos terrenos, acaba casi por no ser nada). En tal estado, tras cada nuevo ensayo académico leído, se desvanece mi esperanza de entender cosas básicas sobre la poesía desde ese peculiar mirador teórico, primeramente al constatar que casi cualquier corriente analítica se impone a sí misma la limitación de especular únicamente sobre una de las posibles problemáticas o niveles de abordamiento que la poesía plantea (cómo funciona, de qué recursos se sirve, qué diferencias materiales y de organización manifiesta frente a las expresiones no poéticas, etc.), y sobre todo al confirmar que los distintos hacedores de teorías sobre “lo poético” sólo se ven dispuestos a dar seguridades sobre aquello que puede situarse sobre la mesa clínica de las demostraciones.

Pero es entonces, y por fortuna, que los propios poetas vienen en nuestro auxilio. Como tú mismo, que te me apareciste, y dudo que azarosamente, para recordarme (y tú sí me convences) que la poesía es un ejercicio absoluto de búsqueda terrena de lo absoluto, y que justo por ello “La poesía es memoria / —y es negación/ de la nostalgia”, y por ello también que la actividad poética “Quiere acordarlo todo: / Mañana, Chapuzón, / Pantano, Piedra: / todo en su germen de presencia, / todo en el orden / del principio”. Ya esas pocas líneas serían suficientes para que me sentara a escribirte esta carta, que es sobre todo de agradecimiento por haberlas escrito, y de ese modo

posibilitar que hace unas horas se me aparecieran, justo cuando las necesitaba. Y me viene entonces una idea, Eduardo: que hagamos y publiquemos aunque sea en fotocopias una antología de textos (poemas, prosas, aforismos y etcétera) sobre la poesía, que mejore las que circulan y se restringen a sólo un ámbito idiomático. Ojalá te interese ayudarme con algunas ideas. Por lo pronto, pongo aquí dos propuestas: que en esa proyectada serie estén dos poemas tuyos —“Razones que hacen imprescindible la poesía” y “Asuntos del poema”— y que la misma se abra con la respuesta que, en una carta de 1884, dio Mallarmé a un amigo que le había pedido una definición de poesía (creo que para una encuesta, que ya entonces se usaban). La transcribo enseguida:

Mi querido M. d'Orfer, como un golpe violento que deja la vista por un instante suspendida llega su brusca solicitud: Defina la Poesía. Balbuceo, herido: La Poesía es la expresión, mediante el lenguaje humano conducido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia, siendo de esa manera que ella dota de autenticidad nuestra estancia en la tierra y así se constituye en la única tarea espiritual. Hasta la vista y discúlpeme usted. Stéphane Mallarmé.

¿La conocías? Te mando un gran abrazo desde un rincón de *los perros del alba*.

Carlos Ulises Mata

México, D.F., 23 de abril de 2009

Querido Carlos:

Luego de leer tu carta he pensado en mis propios descabros a la hora de explorar las más sesudas teorías literarias y lingüísticas, en busca de los medios para consolidar mis ideas en torno a la poesía y, sobre todo, para fortalecer mi poética. Pero ésta, con los años y a punta de tropiezos, hallazgos y desengaños, ha devenido en una serie de intuiciones más o menos mudables, apenas compensadas por dos o tres certezas persistentes. Una de estas certezas, que la poesía es cosa indefinible, me ha permitido asumir sin demasiados conflictos el carácter contingente de mi poética, al punto de que hoy dudo que pueda llamársele así a lo que yo mismo veo como un montón de especulaciones fluctuantes que se han convertido en la materia misma de lo que escribo.

En otros días los poetas planteaban sus puntos de vista sobre el oficio con una convicción que, en los tiempos que corren, se ha vuelto rara. A lo largo del siglo XX, sin embargo, ciertos autores de lengua inglesa mostraron una fuerte inclinación a postular ideas concluyentes en torno al asunto. Menos dogmático que Poe, Eliot o Pound, William Carlos Williams (qué nombre de marquesina para un poeta estelar) no escapó del todo a esta tendencia. Sin embargo, la frase que tú citas (“El poeta no piensa pensando; el poeta piensa con su poema...”) no es la más terminante de cuantas nos legó el creador de “El asfódelo”. Por el contrario, estas palabras tuyas me parecen abiertas a las más variadas lecturas. Desde la mía, no formulan la preponderancia del poeta frente a su obra. Por el contrario, sugieren que el poema es algo que le sucede al que lo escribe y que posee una rara independencia. Apuntan también que, en un poema, el asunto, las ideas o “los pensamientos” no son anteriores a la escritura: el poeta y el poema se piensan de la mano, en un acto simultáneo.

Williams retoma una antigua idea: lo que el poeta dice casi nunca es algo premeditado y, por lo tanto, un poema no es planificable sino “algo” (un artefacto dispuesto con palabras en trance de ritmo) que se hace en manos de su autor. Del poeta son la experiencia, el lenguaje, la retórica, el *know how*. De la poesía, sustancia del poema, son la necesidad de ir más allá, el don de unas palabras cuya verdadera vocación no es comunicar sino hacer contacto.

Sin la participación del poeta el poema no podría nunca ocurrir. El poema no se

piensa solo; pero mientras lo escribe su autor no avanza, como en la prosa, en pos de un sentido, sino llevado por un ritmo, por un querer decir. Poeta y poema se forman en perfecta simbiosis: ninguno existe sin la acción del otro. La musa, o la inspiración, o el inconsciente (nombres distintos para un mismo suceso misterioso), al parecer existen; pero si quiere recibirlos como conviene, afirma Borges, el poeta debe estar preparado para emplear con maestría sus herramientas: la tradición, la retórica, las más variadas ideas y experiencias del pasado y de su época.

Se puede ejercer con ánimo arrogante el rol de mediador de una voz un tanto ajena, la voz de la poesía “la otra voz”, diría Octavio Paz. Pero si de verdad se entiende en qué consiste, debería practicarse con la mayor humildad. Al fin y al cabo no se trata siquiera de un logro sino de una dádiva, en gran medida imputable al azar. El poeta, antes que un elegido, es un hombre en quien ha recaído una especie de fatalidad. Es un fingidor, sostiene Pessoa, un mero “representante”, pues en sentido estricto no es del todo suyo lo que escribe.

Pero la poesía como escritura es una cosa, y otra la poesía como experiencia del mundo. Ya he dicho que no sé definirla, pero digamos, para no quedarnos en abstracciones, que suele manifestarse como “una ruptura con los automatismos cotidianos”, como el raro escalofrío que nos recorre cuando algo (un paisaje, un objeto, una obra, una persona, una idea) se nos revela por primera vez. Bajo la luz de la poesía, dice Juarroz, todas las cosas son primeras cosas. Desde luego, sucede a veces que esa especie de suspensión del ánimo y del tiempo propia del hallazgo de la poesía se vuelve, para alguien, una experiencia recurrente, una especie de “normalidad aguda”.

Pero lo que aquí me importa subrayar es que el trato con la poesía no es privativo del que escribe poemas sino una facultad humana, activa o en potencia. No se trata, en ningún caso, de un encuentro que aporte alguna forma de conocimiento sino de uno que nos pone en contacto con el misterio que anida en cada cosa (y aquí empleo esta palabra en su sentido más amplio: realidad, acto, hecho). Dicho de otra forma: la poesía es revelación del carácter esencialmente misterioso del mundo.

Aunque, insisto, apenas creemos haberla definido, ella vuelve a mostrarnos su elusividad. Luego de que se nos revela quedamos, me parece, como aquel que ha consultado al oráculo: cegados ante la claridad del nuevo enigma que nos ofreció bajo la forma engañosa de una respuesta. Estamos, entonces, en que la poesía no sólo le sucede al poeta: todos los hombres tenemos acceso a ella, como cosa en el mundo, como atributo del poema. Sin embargo, para darse pide algo a cambio: “un estado de

disponibilidad”, algo así como el arte de estar atentos a la aparición de lo extraordinario, al encuentro con esos momentos de ruptura de los que hablamos arriba.

Lo que el buen poeta consigue, cuando se le da un buen poema, es despertar en el lector (la idea es, una vez más, de Borges) esa peculiar sensación de reencuentro con algo que ya conocía, pero que había olvidado. Es entonces cuando se consuma la alianza del poeta con el lector (el re/creador). No veo cuál pudiera ser, desde esta perspectiva, la superioridad de uno sobre otro. El poema, al final, requiere de ambos para cumplirse, para existir.

Como vez, amigo mío, no soy yo quien puede aclarar tus dudas. Puedo, eso sí, compartir contigo la convicción de que, sea lo que sea la poesía, para algunos representa, en nuestros tiempos escépticos, una última fe. Creemos en ella no como una vía hacia “otro mundo”: en todo caso, los otros mundos que la poesía nos deja atisbar están en este mundo que habitamos. Para mí, como para tantas personas, tantos lectores, tantos poetas, la poesía se ha convertido en una manera esencial de estar vivo. Y cuando pienso en ella de cara a la muerte, suelen asistirme unos versos que leo y releo desde hace más de 35 años. Son, casualmente, de nuestro admirado William Carlos Williams. Dicen así: “Es difícil/ sacar noticias de un poema/ pero los hombres todos los días/ mueren miserablemente/ por no tener aquello que tienen/ los poemas./ Óyeme:/ también a mí me toca esto,/ como a cada hombre que ansía/ morir en su cama/ reconciliado”.

Recibe un fuerte abrazo de tu amigo que te quiere y admira.

Eduardo Hurtado ❀

Dulce animal casero,
fantasma tolerable:
no engordes demasiado;
ni insistas en chocar
contra los focos;
no fastidies al perro;
no roces nuestros labios;
no te seques en una telaraña...

EDUARDO HURTADO

8

La muerte como origen

La imagen y la obra de arte en la metafísica

Daniel Herrera

Un viejo problema

En el prólogo de su libro *Vida y muerte de la imagen*, Régis Debray narra una anécdota china: un emperador un día le pide a su pintor que borre una cascada pintada en la pared del palacio. La razón: el ruido del agua le impedía dormir. Román Gubern cuenta otra: un pintor chino arrestado en un palacio por el emperador, con insólita exactitud pinta, para escapar, un paisaje de su provincia natal. Después se introduce en él y se pierde en el horizonte. Las anécdotas no sólo nos parecen simpáticas sino que nos fascinan.

Pero los chinos no eran los únicos con estas historias. La leyenda que habla del origen del arte en la cultura griega también nos grita aunque apenas entendemos. En la *Historia natural* de Plinio el Viejo se cuenta la leyenda de una doncella de Corinto que traza sobre una pared una silueta para recordar el rostro de su amado durante su ausencia. La imagen, la sombra como una forma de proyección mágica, como una manera de evadir la muerte e instalarse en el devenir proyectándose hacia el futuro. Plinio también escribe otra anécdota acerca de unos pájaros cuyo dueño era un pintor llamado Parrasios. Las aves intentaron alimentarse de unas uvas pintadas por Zeuxis pero fueron engañadas por la perfección de las frutas. Para vengarse de tal acción Parrasios reta a Zeuxis para saber quién de los dos es el mejor pintor, quién posee

más habilidades para engañar. Es por eso que Parrasios le ofrece un cuadro detrás de una cortina, cuando Zeuxis intenta retirarla descubre que está pintada.

Una vez más, la imagen se convierte en algo más que ella misma, se convierte en pura simulación, pero estamos hablando de la época clásica, es una simulación ingenua que nos produce una sonrisa condescendiente. En la actualidad nos regodeamos, nos arrastramos, nos revolcamos en la simulación hasta que la convertimos en realidad. Pero todavía hay más, Zeuxis le echa en cara a Parrasios que lo extraño fue que los pájaros no fueron ahuyentados por la imagen del niño que llevaba las frutas. De esa manera se descubre la ambigüedad de toda imagen, afirmando de refilón la temporalidad de la obra de arte en la historia. La muerte de Zeuxis es la catarsis de la primacía de la imagen; muere de un ataque de risa porque una anciana le pidió que la retratara como Afrodita. Esta contradicción entre una imagen ideal, perfecta, y la realidad, combinada con la amarga risa del artista que conoce y entiende ambas gobernará al ser humano hasta la actualidad.

Por otro lado, tenemos a Platón, quien afirma que la destreza para producir imágenes en los dioses crea sueños, que son buenos y necesarios. Pero en los humanos solamente sirven para pintar. Esta pobre acción es la más infame, pues la realidad ya es una copia del mundo sensible, del mundo metafísico. El puro hecho de construir objetos es una acción imitadora de las ideas primigenias. Si el carpintero, al hacer una silla, es quien primero copia la idea original; el pintor, al dibujar la misma silla, es un imitador de la imitación, su trabajo no tiene valor, es menos que una actividad productiva, es un juego. Todos los demás en *La República* tienen un valor social: los filósofos, los maestros, los guerreros, los comerciantes, los campesinos, los artesanos, todos son oficios. El artista es la cigarra que no junta granos durante el verano y solamente observa a la hormiga trabajar. El artista no tiene ningún valor en la sociedad, el artista se divierte. El arte no desea enseñar algo valioso para la vida pública. Su finalidad es en sí misma. Peor aún, el arte termina engañando a los bobos con sus formas y técnicas bellas y singulares. Platón se ensaña con los poetas; si el pintor es un imitador de la realidad, por lo menos se inspira directamente de ella. Los poetas, por otra parte, ni siquiera viven lo que narran. No están presentes en las guerras, no sienten la pasión por la sangre derramada del enemigo, ni los dolores de las espadas penetrando el cuerpo. El poeta se sienta cómodamente a narrar desde su pobre imaginación aquello que nunca ha vivido. Es por eso que, ceñidas sus cabezas con

coronas de olivos, en hombros de la multitud, son llevados hasta las puertas de la ciudad y expulsados.

Aunque el problema es más complejo, como la historia de las uvas y los pájaros. Platón desnuda un enfrentamiento entre la estética y la verdad, entre la estética y la moral. Porque si el arte es mentira, imitación, simulacro, esto implica que, al igual que la retórica, su existencia tiene que ver con la verdad. Platón permite un camino a transitar para aquel que insista en crear arte. Primero habrá que comparar la obra con la idea abstracta para medir hasta donde es similar. Quien determina esto es alguien que conoce del mundo de las ideas y pueda juzgar objetivamente: un filósofo. Después se necesitará de un maestro que pueda enseñar el objeto sin caer en errores. La obra debe ser creada por un artista que conscientemente sepa que sus obras tienen un fin social. Es por eso que él será el primer censor, en segundo lugar el filósofo y finalmente el maestro tendrá la última palabra. Es así como la relación entre estética y moralidad estará estrechamente ligada. Todo este proceso será necesario precisamente para no caer en el mismo error de la retórica. El arte no puede ser juzgado desde la belleza o el estilo, tendrá que serlo desde la utilidad social.

Aunque esta visión aparenta desaparecer a través de la historia del arte, parece que la sociedad contemporánea sigue arrastrando los anatemas platónicos. Desde la visión del arte en la Ilustración, pasando por la utilidad revolucionaria en el anarquismo, seguida del valor social en la Rusia y Cuba comunistas, hasta la tramposa recreación de Damien Hirst al hacer una replica de su tiburón embalsamado para un millonario excéntrico quien desembolsó una considerable suma por tener su propia copia. La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo. En este caso el arte con una utilidad meramente mercantilista.

De la *obra de arte* a la imagen

Definir el concepto obra de arte es adentrarse en arenas movedizas. Más allá de concebirla como un simple acto creativo, la obra de arte se ha convertido en un producto de consumo, más en la era hipercapitalista.

En un intento, fallido de antemano, de definición, Jiménez afirma que la obra de arte es un objeto producido; tiene una expresión de contenido espiritual o idealizado, lo que la favorece para ser consumida mercantilmente; tiene un principio y un fin,

por lo tanto nunca es inacabada; es cerrada, delimitada, tiene sus propias fronteras y, finalmente, es de carácter original, único e irrepetible con un “aura” especial que la distingue de la copia.

¿Cómo entra el concepto de imagen, al parecer contrapuesto con el concepto de obra de arte? pues especialmente porque la imagen es proyectada universalmente, porque la imagen es un espejo que refleja y amplía todas las características de la obra. Aparentemente siempre en la existencia del hombre, Gubern nos demuestra que la imagen en realidad tiene una corta vida; de los 200 mil años de existencia del *homo sapiens*, únicamente en los últimos 30 mil se han producido imágenes. Además habría que agregar que no siempre han sido bien recibidas. En muchos momentos de la historia y en varias culturas la imagen, la reproducción, ha tenido que luchar contra culturas y religiones que denigraban su existencia. Esta lucha, que parece todavía no termina, ha derramado sangre humana y destruido pueblos enteros.

Paradójicamente, el padre y la madre de la imagen son la muerte y la magia. Desde el mundo de las ideas de Platón y su sombra, su representación imperfecta en la realidad, hasta el retrato del cadáver, del muerto para recordarlo, la imagen se ha acomodado como un concepto vitalista en medio del cortejo fúnebre. La etimología puede servir para explicar mejor: “Ídolo viene de *eidôlon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. [...] La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble” (Debray, 1994: 21).

Pero el icono no nace como algo inerte sino como un objeto lleno de vida que garantizará la vida eterna del fallecido tanto en el otro mundo como en este. Sirve para seguir existiendo porque el cuerpo ya no puede hacerlo. El alma ha abandonado el objeto pero su imagen se perpetuará hacia la eternidad. Es la tímida y pusilánime forma de trascender. La obra de arte no es eterna pero la imagen sí, ésta se reproduce como cucaracha en cada cerebro, una vez que se ha implantado no es posible desaparecerla y se convierte en un concepto fundamental para entender el mundo. En un mundo de imágenes la muerte estará siempre presente.

La imagen continuará desarrollándose en la historia humana y pasará de ser ídolo a ser arte y convertirse en la simulación de la simulación, en otras palabras, la realidad virtual, pero todo esto es madera de otro ensayo. Si la muerte es el principio, entonces la imagen no tiene fin. La obra de arte sí lo puede tener, pero el dios grecorromano, el cristo gótico descendiendo de la cruz, el David renacentista justo antes de la batalla,

la Gioconda (la imagen por excelencia) en su reposada ironía, la Venus reflejándose en un espejo pero observándonos, la maja desnuda y feliz, la libertad guiando a un pueblo en guerra, las bailarinas de ballet en clase y la bailarinas de can-can en carteles, incluso las líneas sin orden del arte abstracto y hasta Marilyn Monroe repetida en multicolores, todos nos pueden hablar al oído y decirnos “conócete a ti mismo y me entenderás”. La posibilidad de establecer eso que es llamado empatía solamente la da la imagen. La obra de arte es revocable y contingente. La obra de arte no es la misma en la mañana que al atardecer y hasta puede ser olvidada o rechazada al día siguiente. Es por eso que la imagen siempre será moderna, nunca está pasada. Como afirma Debray, puede existir una “historia del arte”, pero el arte en el hombre no es necesariamente histórico. No siempre fue así, porque la imagen y el arte estaban unidos.

Es hasta ahora, cuando no hay metadiscursos ni metafísica, que entendemos que la imagen no es un material inerte y único y que la mirada no dará luz, como si fuera un sol, a ese material. La imagen y la mirada son lo mismo: “Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura y ese sentido no es especulativo sino práctico”(Debray, 1994: 38). Es de esta manera que la obra se convierte en imagen a través de la mirada y eso es lo que vamos a hacer.

La primacía de la imagen

La mirada occidental del siglo XXI no tiene las mismas cualidades que la mirada premoderna. Nosotros no creemos en las imágenes sagradas aunque sangren y lloren. Ningún santo pintado o esculpido nos va a proteger de la tragedia o la muerte. Los espejos no tienen propiedades mágicas y las cámaras fotográficas no roban el alma. Los muñecos vudú se venden en las tiendas donde compramos la leche y el pan y los usamos como llaveros. No nos tapamos los ojos ante la desnudez ni pedimos que retiren cuadros sobre prostitutas. Nos burlamos de los musulmanes que no se atreven a representar a su profeta, sin darnos cuenta de que en algún momento de la historia occidental nosotros también lo hicimos. Nuestra mirada es agnóstica e iconoclasta.

Pero al mismo tiempo vivimos en un mundo cargado de imágenes. Vivimos en una cultura de la imagen; nuestra experiencia real se funde, se superpone, se combina con nuestra experiencia de las imágenes tecnológicamente producidas. Las imágenes

pasan por nuestro cerebro y las olvidamos rápidamente, así como consumimos comida chatarra o ropa. Son tan comunes que les brindamos pleitesía, pero al mismo tiempo las despreciamos porque “no son lo real”. No nos damos cuenta que pueden llegar a ser más reales que la realidad.

Pero hay imágenes que son más reconocibles que otras, no tiene que ver si se han interpretado excesivamente o si son muy literales, ni siquiera si se han reproducido en grandes cantidades. La razón es sencilla: tiene que ver con el misterio y su aparente discurso inteligible. Como si a través de las imágenes pudiéramos recuperar la metafísica. Tal vez creemos que si reproducimos la imagen hasta el infinito podremos sobreponernos al devenir y hacernos eternos. Nada más ingenuo, la imagen existe eternamente pero nunca es igual, cada vez que se reproduce es diferente según la mirada. Y la imagen que se nos ha formado de ella tiene su validez según la historia singular de cada mirada. La obra de arte nunca será eterna y la imagen nunca será igual. Aunque lo queramos Platón y la metafísica no van a volver, están bien encerrados en la imagen. ❀

Bibliografía

- Ikram Antaki, *El banquete de Platón. Arte*, México, Joaquín Mortíz, 1998.
Hans Blumenberg, *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós, 1999.
Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.
Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI editores, 1968.
Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Alianza, 2002.

la Gioconda (la imagen por excelencia) en su reposada ironía, la Venus reflejándose en un espejo pero observándonos, la maja desnuda y feliz, la libertad guiando a un pueblo en guerra, las bailarinas de ballet en clase y la bailarinas de can-can en carteles, incluso las líneas sin orden del arte abstracto y hasta Marilyn Monroe repetida en multicolores, todos nos pueden hablar al oído y decirnos “conócete a ti mismo y me entenderás”. La posibilidad de establecer eso que es llamado empatía solamente la da la imagen. La obra de arte es revocable y contingente. La obra de arte no es la misma en la mañana que al atardecer y hasta puede ser olvidada o rechazada al día siguiente. Es por eso que la imagen siempre será moderna, nunca está pasada. Como afirma Debray, puede existir una “historia del arte”, pero el arte en el hombre no es necesariamente histórico. No siempre fue así, porque la imagen y el arte estaban unidos.

Es hasta ahora, cuando no hay metadiscursos ni metafísica, que entendemos que la imagen no es un material inerte y único y que la mirada no dará luz, como si fuera un sol, a ese material. La imagen y la mirada son lo mismo: “Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura y ese sentido no es especulativo sino práctico” (Debray, 1994: 38). Es de esta manera que la obra se convierte en imagen a través de la mirada y eso es lo que vamos a hacer.

La primacía de la imagen

La mirada occidental del siglo XXI no tiene las mismas cualidades que la mirada premoderna. Nosotros no creemos en las imágenes sagradas aunque sangren y lloren. Ningún santo pintado o esculpido nos va a proteger de la tragedia o la muerte. Los espejos no tienen propiedades mágicas y las cámaras fotográficas no roban el alma. Los muñecos vudús se venden en las tiendas donde compramos la leche y el pan y los usamos como llaveros. No nos tapamos los ojos ante la desnudez ni pedimos que retiren cuadros sobre prostitutas. Nos burlamos de los musulmanes que no se atreven a representar a su profeta, sin darnos cuenta de que en algún momento de la historia occidental nosotros también lo hicimos. Nuestra mirada es agnóstica e iconoclasta.

Pero al mismo tiempo vivimos en un mundo cargado de imágenes. Vivimos en una cultura de la imagen; nuestra experiencia real se funde, se superpone, se combina con nuestra experiencia de las imágenes tecnológicamente producidas. Las imágenes

pasan por nuestro cerebro y las olvidamos rápidamente, así como consumimos comida chatarra o ropa. Son tan comunes que les brindamos pleitesía, pero al mismo tiempo las despreciamos porque “no son lo real”. No nos damos cuenta que pueden llegar a ser más reales que la realidad.

Pero hay imágenes que son más reconocibles que otras, no tiene que ver si se han interpretado excesivamente o si son muy literales, ni siquiera si se han reproducido en grandes cantidades. La razón es sencilla: tiene que ver con el misterio y su aparente discurso inteligible. Como si a través de las imágenes pudiéramos recuperar la metafísica. Tal vez creemos que si reproducimos la imagen hasta el infinito podremos sobreponernos al devenir y hacernos eternos. Nada más ingenuo, la imagen existe eternamente pero nunca es igual, cada vez que se reproduce es diferente según la mirada. Y la imagen que se nos ha formado de ella tiene su validez según la historia singular de cada mirada. La obra de arte nunca será eterna y la imagen nunca será igual. Aunque lo queramos Platón y la metafísica no van a volver, están bien encerrados en la imagen. ❀

Bibliografía

- Ikram Antaki, *El banquete de Platón*. Arte, México, Joaquín Mortíz, 1998.
- Hans Blumenberg, *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI editores, 1968.
- Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Alianza, 2002.



El placer de ser robado
 Director: Joshua Safdie
 Guión: Joshua Safdie
 y Eleonore Hendricks

Eleonor se hace pasar por la vieja amiga de una mujer que camina por las aceras de Nueva York, sólo para darle un abrazo y despojarla magistralmente de su bolsa. Eleonor pellizca unas uvas, se llena la boca, saquea un puesto de frutas mientras conversa con el tendero. Eleonor llena su minúsculo apartamento de gatitos envueltos en un regalo que no era para ella. Eleonor roba a todas horas, en todas partes, no puede dejar de hacerlo. ¿Encuentra regocijo en ello? Tal vez, pero se trata de una felicidad precaria, efímera, que necesita renovarse de inmediato con esa misma compulsión que rige la vida de los consumidores neoyorquinos, siempre insatisfechos. Eleonor hurga sin parar en el fondo de bolsos ajenos como si estuviera siguiendo la pista de algún tesoro inexistente. Busca algo todo el tiempo, en cualquier lugar. Pero, ¿qué?

El placer de ser robado es el primer largometraje de Joshua Safdie, un joven director (tan sólo 24 años) que produjo un número sorprendente de cortos (entre ellos, *We're Going to the Zoo* y *The Back of her Head*) mientras se graduaba del Boston University Film Department. Hay una estética que se condensa y depura de manera extraordinaria en ésta, su *opera prima*: el relieve de las historias mí-

nimas, los personajes marginales, la vida diaria de los anti-héroes. Todo eso visto a través de una cámara tambaleante y (sólo en apariencia) doméstica, una cámara que se aproxima a los seres y sus cosas sin artificios, una mirada subjetiva y desnuda que inquieta al espectador porque lo interroga con cada uno de los gestos triviales de sus personajes, lo llena de incertidumbres, nunca le responde.

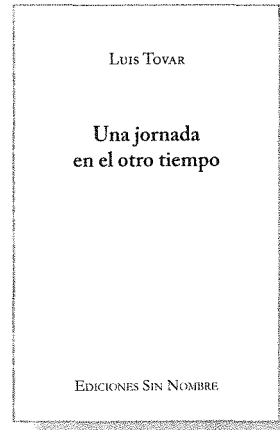
¿Por qué roba Eleonor? Parece que no lo hace por necesidad, acaso ni siquiera por excitación. Tampoco por maldad, por cálculo, por enfermedad. ¿O lo hace por todas esas razones? Eleonor es al mismo tiempo ingenua y descarada, condenable y atractiva, y por eso, el espectador no sabe si sentir antipatía por ella o dejarse seducir como su amigo Josh (interpretado por el director mismo). Lo suyo es más bien un acto gratuito, una acción inmotivada, confusa y ajena a la moral. Como si viviera bajo una especie de ateísmo cívico, Eleonore se aleja todos los días de los rituales de una existencia aceptable, es decir, estándar. Libre, ociosa y fugitiva, pareciera que su única finalidad es perderse, caminando sin miedo por la orilla del camino.

¿El placer de ser robado? Hay extrañeza hasta en el título, donde Safdie invierte el sentido activo (el placer de robar), por un placer de signo contrario, un placer pasivo, el placer de dejarse llevar por la ruta imprevisible de las cosas, abandonarse al azar, errar sin rumbo. Eleonore y Josh son los nuevos parias de las ciudades post industriales, jóvenes solitarios que viven al margen de los horarios de oficina, las vidas cuadrículadas por la agenda, el destino-hombre-de-negocios o profesionalista burgués. ¿Qué hacen? Nada, bordean el vacío. Son demasiado jóvenes, casi niños, y así lo son también sus acciones, extraordinariamente pueriles. Como si robar se tratara de un juego perpetuo, Eleonore vive siempre en el instante presente, sin reflexión ni remordimiento, sin otro proyecto que no sea el de llegar al fondo de un nuevo bolso, como esos que seguramente usaba su mamá... Por ejemplo: mientras la esposan un par de policías que la han atrapado *in fraganti*, ella sólo piensa en entrar al zoológico y mirar los chapuzones del oso polar; aunque no sabe jugar ping pong, se cuela en un torneo profesional porque sí, porque le parece divertido (y porque tal vez saldrá de ahí con un par de zapatos ajenos); si roba un auto es sólo para encontrarse con una experiencia distinta, ella

que no sabe limitar la palpitante potencialidad de la vida. Eleonore no teme a la justicia porque no conoce, como los niños, el sentido del peligro. Simplemente se pone en marcha, dispuesta a llegar a cualquier lado. Su existencia indolente parece no haber cruzado la línea de las responsabilidades que se inventan los ciudadanos modelo, con sus miradas endurecidas y ciegas. En cambio, la mirada de Eleonore parece eternamente sorprendida, su curiosidad es insaciable. Para ella, robar es una forma peculiar de descubrir el mundo (un mundo cada vez más gris, insulso, exento de brillo). Tal vez por eso, los objetos que hurta la emocionan apenas un poco y siempre parece desesperada por encontrar algo más, algo superior a los celulares, los guantes de cuero, los lentes oscuros, las cámaras digitales. ¿Qué es lo que busca? Quizá escapar al aburrimiento, esa atmósfera vagamente triste que la acompaña a todas partes. Lo cierto es que detrás de esa búsqueda, permanente e infructuosa —la posibilidad frustrada de la aventura vital— se encuentran las verdaderas meditaciones del director, y no en la cleptomanía de Eleonore que se va convirtiendo, en el proceso de la cinta, en algo más bien anecdótico.

El placer de ser robado es un magnífico documento de emociones ambiguas, cuyo mayor mérito radica en el silencio del director: esa ausencia de lecciones morales o diagnósticos sociológicos que arruinan, por ejemplo, al cine nacional. **Vivian Abenshushan** ❀

Una jornada en el otro tiempo
Luis Tovar
Ediciones Sin Nombre, 2009



El ejercicio de la escritura determina siempre el estilo de un escritor. Hay autores de párrafos interminables; tantos como aquellos que en una línea definen una vida. Luis Tovar no aparenta tener ninguna inclinación. En su libro *Una jornada en el otro tiempo* las palabras definen su propia disposición. Y es que los verdaderos personajes de la obra no son más que estas raudas obreras que, guiadas por la peculiar opinión del autor con respecto a todo, definen una imposibilidad, la imposibilidad de su clasificación.

No estamos, sin embargo, ante una hibridación. *Una jornada en el otro tiempo* es un texto genéricamente narrativo, pero en el cual lo que se narra nunca acontece fuera de la conciencia. Un texto que salta de la reflexión ante la intelectualidad (engorrosa y efímera, pero necesaria sin duda) al simple relato amoroso, pasando por la opinión del autor frente a aquellas cosas que colman la vida y la definen. Tovar manifiesta en su obra una característica que es tradicional de la narrativa del siglo pasado: la idea de que vida y escritura se unen para desligar al individuo de su propia existencia; de esta forma inicia su obra, a manera de manifiesto:

Salir un instante de uno mismo para ver desde afuera lo que hay. Sentirse parte de un cuadro de Magritte al descubrirse a uno mismo viendo lo que siempre ve. Mirarse una y otra vez, cada vez más reducido, como quien tiene en las manos la foto de uno mismo sosteniendo en las manos la foto de uno mismo sosteniendo en las manos...asco y horror (Tovar, 2009: 7).

Reflexión que revela una deuda poderosa con el sello grafocéntrico del medio siglo, particularmente con el de Salvador Elizondo, quien mucho tiempo atrás formulaba las mismas impresiones con respecto al enunciado que Barthes llamaba performativo, acto que crea al mismo momento de enunciar, de manifestar tácitamente como realidad tangible; aislada, sin embargo, en la jaula lingüística del texto literario. Tovar se sirve ingeniosamente de esta posibilidad que le da la escritura: ahora es vigilante, *voyeur* de su propia existencia. Y esa crónica vital revela, entre otras cosas, la necesidad del ser de dar un testimonio de sí mismo, de sus actos, de sus pensamientos y sentimientos.

Tovar revela parte de su ser en su obra. De la misma forma que en 1580 Montaigne afirmaba ser él mismo el contenido de su libro. Y es en esta afirmación donde se fundamenta toda narrativa autorreflexiva: para Tovar su vida misma es el gran tema: la imposibilidad de definir algo como intrascendente, como ajeno a la utilidad. La vida dejaría de ser la misma. Nos dice Tovar que “para mí todo, todo en absoluto, tiene su importancia, y si no es así, entonces no hay nada que la tenga” (Tovar, 2009: 28).

Una jornada en el otro tiempo es una obra hija de Montaigne: nos habla del pensamiento, de la intelectualidad, de la insuficiencia de la intelectualidad, de los viajes, del amor (quizás el lado más flaco del libro), del deseo por volver, del miedo al reflejo de uno mismo proyectándose en el espejo, del silencio, del ser, de la imposibilidad del ser, del oficio del escritor, del acto de escritura y de aquel demiurgo que nos posee de vez en vez:

Conforme pasa el tiempo, más me convengo de que lo que escribo no lo escribo yo sino que se escribe, y yo voy siendo cada vez el amanuense de mi propia escritura. La idea no es nueva, ya lo sé, pero ahora me está pasando a mí también (Tovar, 2009: 35).

Y si alguien más escribe nuestra propia escritura, entonces somos algo distinto: nuestra naturaleza aprueba el hecho de dudar de nosotros mismos. Y Tovar duda. Se nombra el “hagiógrafo de las naderías”, un ser de vacío, inacabado e inacabable por la misma suerte de no ser propio. Y sin embargo, existe en dicho ser un ápice de conciencia real, de saberse parte de un mundo.

Y de esta forma se rescata al ser de su propio abismo: aun sin saber por qué, este es nuestro mundo, nuestro entorno y nuestra realidad. Y el autor no se exenta de su compromiso con su entorno, por ello guarda un silencio poderoso ante el recuerdo genocida de Tlatelolco: el silencio escrito que cumple los deseos de Cioran, rompiendo mandíbulas fugaces, las cuales, perdidas en la indiferencia que instaura el olvido, se escabullen. Tovar, si bien a tientas, puede manifestar una poderosa resistencia ante dicho olvido.

Pero este vacío también es atractivo. El autor reflexiona con respecto al poder de la especulación, del creer y sentir que algo puede ser, pero que no se sabe cuando, o si alguna vez será... mientras el espejo nos convierte en verdugos titubeantes a la hora de rasurarnos.

El tiempo, sin embargo, matiza el ánimo del escriba que es Tovar, los días son, al igual que las noches y las tardes, posibilidades metafísicas. La tarde es, para el autor, el lugar donde las cosas toman su lugar. Se deleita al observar esa suspensión factual, la indeterminación pasiva de nuestros pensamientos. Y los pensamientos se van relatando, se cuentan al mismo tiempo que se presentan en la conciencia del autor: *Una jornada en el otro tiempo* se guía por el ritmo de la vacilación cavilante del tiempo: el tiempo real que es igual al tiempo ficticio y al tiempo narrado y al tiempo suspendido. Un acto propio del autor que no se frena en ser un mero narrador: el hagiógrafo de las naderías por fin tiene algo para variar su discurso.

De esta forma se desenlaza el libro de Luis Tovar: un compendio de momentos que no son ajenos al autor (puesto que se ve observándose) pero que nos pertenecen a todos: el otro tiempo es ese espacio en el cual nuestras diferencias mueren al ser coincidencias existenciales: el dudar de cualquier cosa es dudar, el amar a cualquier ser es amar, independientemente del ser al cual se dirige dicho acto. Por

ello el libro de Tovar es diferente a pesar de ser antiguo su propósito: sin duda el reflejo del gran Morelli cortazariano y del grafógrafo de Elizondo pesan mucho, por ello notaremos ciertos lugares comunes en la metaficción. Pero esto no resta demasiado al libro, por una razón contextual: Luis Tovar, mediante *Una jornada en el otro tiempo*, se compromete a ser uno de los pocos autores que, en nuestra actualidad literaria nacional colmada de simplicidades pretenciosas, logra el efecto contrario: amasar las grandes reflexiones existenciales del ser humano en un libro cálido y amistoso, libre de adecuaciones temporales y dotado de una vigencia que sólo la cercanía con lo narrado nos puede otorgar. **José Antonio Manzanilla Madrid** ❁

Desde el cubil felino Tatuado en la piel del texto

Rafael Toriz

*La literatura es un arte del tatuaje: inscribe
y cifra en la masa amorfa del lenguaje.*

Severo Sarduy

La escritura, como la piel, es latido, lvaivén y marea. También la piel — conforme su naturaleza— es un papiro dispuesto a la inscripción: el lienzo en que escribimos, tachamos y a la vez somos escritos. Severo Sarduy, cubano por nacimiento y francés por vocación, es sin duda uno de los más destacados escritores latinoamericanos del siglo XX. Todo en su obra es un signo que encubre un signo, un abuso y un excedente: megáfono para el sentido. Todo en Sarduy es emblema, lectura y construcción del (neo)barroco. Proveniente de la exhuberancia tropical de Camagüey (1937) no es de extrañar que, en alguna ocasión, se hubieran referido a su persona como “el millonario del lenguaje”.

Siendo muy joven marcha en 1956 a La Habana para estudiar medicina, carrera que abandonará para abocarse a su carrera literaria, que entonces apenas iniciaba al amparo de la revista *Ciclón*, (célebre publicación antagonica a la revista *Orígenes* y al grupo comandado por Lezama Lima) cuyo cabecilla intelectual era el poeta Virgilio Piñera.

No tardará mucho en colaborar con la página cultural de *Diario libre* y con el magazín *Revolución*. Finalmente trabajará en el mítico *Lunes de revolución*, suplemento literario dirigido entonces por Guillermo Cabrera Infante.

En diciembre de 1959, con una beca otorgada por el gobierno cubano, partirá a París con la finalidad de estudiar Crítica de arte en la Escuela del Louvre: será un viaje sin billete de retorno. Durante los años que le restarán de vida, al igual que Cabrera Infante, jamás volverá a pisar la isla.

Ya instalado en Francia entablará relaciones estrechas con François Wahl (su pareja, un cretino insoportable por lo que puede colegirse de ciertas cartas personales), Roland Barthes (amante ocasional), Jacques Lacan y Philippe Sollers; situación que lo llevará a sumergirse en la moda estructuralista de la época y a colaborar en su órgano representativo: la revista *Tel Quel*. Tiempo después será editor de literatura hispanoamericana para Editions du Seuil y para Gallimard.

Sin contar un primer libro de poemas titulado *Tres* publicado en Cuba cuando el autor tenía quince años, en 1962 publicará su primera novela *Gestos*, a la que seguirán *De donde son los cantantes*, *Cobra*, *Maitreya*, *Colibrí*, *Cocuyo* y póstumamente *Pájaros de la playa*.

Como ensayista escribirá los espléndidos tomos *Escrito sobre un cuerpo*, *Barroco*,

La simulación y Nueva inestabilidad, una manera excéntrica, profunda y filosa de escribir ensayos, sobre todo para la tradición hispanoamericana.

Como poeta dará a luz, entre otros varios libelos sueltos y algunos huérfanos poemas, a *Big Bang*, *Un testigo fugaz y disfrazado*, *Un testigo perenne y delatado* y *Poesía bajo programa*; estancias todas donde el lenguaje es a un mismo tiempo la víctima y el criminal.

Escribió también algunas obras de teatro y piezas radiofónicas que, si hemos de ser sinceros, no se encuentran entre lo más logrado de su producción.

Entre sus múltiples intereses, que se ven abordados por una mirada inteligente, crítica, travestida, irónica y humorística, se encuentra sin duda el barroco y sus implicaciones estéticas-históricas en América Latina. No por nada él mismo se asumió como el heredero de Lezama y contribuyó, con el conjunto de su obra, a esclarecer y fundar una lectura sobre una de las cimas capitales de la literatura hispanoamericana del siglo pasado. Es imposible entender la riqueza del gordo de Trocadero sin la luz de su principal epígono, el príncipe de Camagüey.

Pintor en la misma medida que escritor, Sarduy ha dejado algunos textos preclaros referentes a su actividad con el pincel y algunas reseñas sobre pintores de probada calidad que no sólo ayudan a construir y asimilar su *ars poética* sino que

también fungen como testimonio de una prosa estimulante, compleja y seductora para beneficio de la crítica severa y comprometida con las artes plásticas.

Al margen de su notorio interés en la historia de la ciencia (durante su vida en París trabajó como corresponsal en dicha área para Radio Francia Internacional), es evidente que entre sus preocupaciones recurrentes la relación entre el cuerpo y escritura ocupa un lugar fundamental, de ahí su narcisismo desaforado y distraída arrogancia. Para Sarduy “sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió”; por lo tanto escribir es similar a tatuar —en los límites, en la superficie del lenguaje— al mismo lenguaje.

Exiliado de su patria, pero sobre todo de sí mismo, Sarduy es un poeta memorabilísimo y, precisamente por la distancia elegida y asumida, profundamente cubano; circunstancia que nutre sus efluvios gongorinos de botella, rumba y bofetá. Fue García Márquez quien expresó, en una de esas frases tan ingeniosamente inútiles que lo caracterizan, que Severo era el mejor escritor de la lengua castellana pero el menos leído.

Leer a Sarduy es asistir al encuentro de una escritura gozosa, vivificante, provocadora y vanguardista que, en mayor o menor medida, es un referente necesario para

comprender la literatura hispanoamericana del siglo XX.

El poeta murió en París a los 56 años de complicaciones derivadas del Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida.

Que sea él quien nos recuerde, en un soneto perfecto, el trayecto de su vida:

RECuento

Ya no soy el de ayer, el tiempo pasa.
Mi verso se ha tornado transparente.
Por las tardes me vienen de repente
bruscos deseos de volver a casa.

La pasión que ensimisma
y la que abrasa
se alejaron de mí; ahora es la mente
quien disfruta, nocturna indiferente,
con los cuerpos que el día me rechaza.

No deploro el amor, que me fue ajeno;
sino el deseo, que redime, invierte
y modifica todo lo que toca.

Escrituras, pasiones y veneno
faltaron a mi vida y a mi muerte.
Y el roce de unas manos, y una boca. 🐾

Guía del escritor desesperado

Dos escenas de la vida literaria

Eduardo Huchín Sosa

1. Becas Flacas

Los últimos resultados del FONCA me hicieron recordar la vez en que me sentí como Nuestra Belleza Campeche. Hace un par de años había pedido una beca para escribir, me preseleccionaron, viajé al DF, hice la entrevista, todo mundo me echó porras y al final ganó el que parecía nortehño. No es que hubiera hecho algo mal, ni siquiera me vestí como suelo hacerlo, pero algo de mí no convenció al jurado; quizás fue aquel par de cuestiones literarias que no supe cómo abordar sin decir titubeantemente: “¿eso que mencionó fue un libro, verdad?”.

Cuando salí de la entrevista pensé en Dios; específicamente cuando dije: “Dios, creo que la cagué”. Una ola de desconianza en mi actuación me invadió desde ese instante. En el fondo hubiera querido decir como Groucho Marx que nunca aceptaría pertenecer a una organización literaria que me propusiera como miembro, pero era mentira. Que alguien plantee pagarte por estudiar o escribir es uno de esos escenarios ideales que tienes en la vida. En ese entonces, me imaginaba dando la noticia de que me iba fuera de Campeche; era como decir que por fin me casaba: la

prueba fehaciente de que había empezado a madurar.

“La próxima semana te avisamos”, fue el mensaje de despedida, y todo ese tiempo estuve con los nervios de punta, como aquel que espera con fervor que el gobernador de California le conceda una indulgencia. A los siete días exactamente, el resultado fue un “no” discreto, diplomático, casi susurrante. Un mail de esos que puedes imaginar cómo se escuchan en voz de sus autores. El argumento fue que no había suficientes becas para todos. Pues sí, desde el reverendo Malthus sabemos las implicaciones de que el número de escritores crezca más rápido que los medios de subsistencia.

Como Dios, quienes otorgan becas literarias toman decisiones inapelables —los amigos dicen que equivocadas. Y yo, desde la primera mujer de la que me enamoré he seguido la política de no cuestionar los rechazos y en ambos casos, mi postura sólo ha servido para que la gente me recete altas dosis de resignación como si fuera un futbolista a punto de perder una pierna. La tarde en que supe que no me darían la beca, mis amigos lloraron y se indignaron por mí.

Que te propongan para una beca para ir al DF y luego te la nieguen es como recibir un diagnóstico de cáncer por equivocación. Aparecen tipos cortejando ya a tu novia y los amigos hacen reuniones secretas para repartirse tu biblioteca. “Aún

no sé si me voy”, les decía a mis conocidos, pero ellos ya me habían conseguido una casa por Tasqueña, a dos mil pesos la renta mensual.

“Es un hecho, no te hagas”, alegaban con la seguridad de quien tiene enfrente un axioma matemático.

Cuando supe el resultado oficial, me sentí como López Obrador el 2 de julio, tratando de concordar la confianza de quienes me rodeaban con la realidad.

“Algo estuvo mal”, supuse, pero no argüí fraude alguno.

“¿No vas a decir nada, soltar una maldición por lo menos?”, me preguntó Juan, escritor también rechazado en otra convocatoria.

“No. El único mal que puedo desearle a estos señores es que sus becarios escriban unas cosas aburridísimas y que hagan pasar sus tesis de licenciatura por proyectos de ensayo”, respondí.

Con el tiempo y pensándolo mejor, me di cuenta que este asunto de las becas es mucho más profundo de lo que a primera instancia parece. De hecho, es como la felicidad: cada uno va tras una y no siempre llega y cuando llega contiene cláusulas sobre las que nadie nos había advertido (vgr., que el dinero te llegará dos meses después de que lo necesites). Como Santa Teresa, se podría decir que más lágrimas se han derramado por las becas concedidas que por las no concedidas. Sólo hasta que platicas con decenas de personas que han

tenido alguna experiencia con una beca, te das cuenta que sus historias son un género emparentado con la tragedia amorosa. Es decir, que, como con las mujeres, “sufres antes de tenerlas, sufres mientras las tienes y sufres después de que las pierdes”. Incluso, tras mi experiencia, me atrevería a corregir a Saint Exupéry: “Si te avisan de una beca, haz una mala entrevista; si te la dan siempre la tuviste, si te la niegan en realidad nunca fue tuya”.

2. El episodio televisivo

Una vez fui llevado con engaños a la emisora TVT de Tabasco para hablar sobre José Gorostiza. Yo estaba en Villahermosa en un Encuentro de Escritores y no sabía que se iba a grabar un programa especial; de ahí que saliera de la habitación sin peinar-me, con una playera arrugadísima de Sid Vicious, un pantalón que venía usando desde la semana pasada y una edición de bolsillo de *Muerte sin fin* que los organizadores habían dejado de modo discreto en la cama de todos los cuartos. (Durante el desayuno, mis compañeros parecían saber tanto de Gorostiza, que tuve que subir a toda prisa por mi ejemplar para sentirme un poco menos ignorante).

El día anterior había conocido a la poeta Indira Broca y era ella con quien platicaba en el *lobby*, cuando llegaron a buscarnos para ir a la Casa de las Artes, donde se estaban efectuando las mesas de un Encuentro

Regional de Escritores. “Ustedes dos irán en el athos y los otros participantes en la van”, dijo la organizadora. Para mí eso era lo más recomendable principalmente por motivos de comodidad, pero todo perdió sentido cuando: a) nos desviamos de la ruta, b) llegamos a un edificio que decía en letras gigantes “Televisión Tabasqueña” y c) una señora con audífonos me levantó la playera para cruzar el cable del micro y sujetarlo justo arriba del eternamente joven bajista de los Pistols.

El panorama no podía lucir más desastroso: los demás escritores estarían en esos momentos hablando de *Muerte sin fin*, a 10 kilómetros de ahí, en un auditorio semivacío, mientras Indira y yo pasábamos la vergüenza de hacer lo mismo pero ante una cámara de televisión. Quise poner orden en mi cabeza pero era demasiado tarde.

La entrevistadora —a quien no podía ver sin pensar que hablaba con una amiga de la preparatoria, cuyo nombre de clase era, nada menos, que La Caníbal— nos explicó que el programa estaría dividido en cuatro bloques: el primero trataría del Encuentro, el segundo de Gorostiza, el tercero de *Muerte sin fin* y en los últimos 8 minutos, haríamos una disertación de cara a los espectadores sobre por qué todos deberíamos leer aquel poema. Yo apenas estaba asimilando aquel esquema del infierno, cuando el camarógrafo hizo la cuenta

regresiva con los dedos y una voz en las bocinas del estudio recitó: “Hastiado de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga”.

El programa empezó. La entrevistadora nos presentó como expertos en José Gorostiza que habíamos asistido para hablar a profundidad de aquel “tabasqueño universal”. Yo, que sabía prácticamente nada del poeta —apenas aquel chisme de su amor por Lupe Vélez, así de banales son mis intereses— había entrado ya en una crisis. Me revolví un poco el pelo por desesperación y no para “lucir un poco más rebelde” como creyó en su momento Indira Broca, que se veía segura de sí misma, como si media hora antes hubiera defendido una tesis sobre la vida y obra de los Contemporáneos.

La primera cuestión giró en torno al Encuentro. No contuve mis elogios: dije que me parecía invaluable el esfuerzo por reunir a tantos autores del Sur “sobre todo si eso representaba quedarnos con parte de los viáticos”. Me sorprendí respondiendo con cierta soltura y con las piernas cruzadas. A partir de ahí, la entrevista se dio de un modo natural y sorprendente, al menos para mí. Puedo decir que libré las preguntas al paso sin parecer un imbécil. Es más: si no estuviera al corriente de lo que sucedía en mi cerebro en ese momento, hubiera dicho que aquel sujeto con playera punk sabía en verdad de lo que estaba hablando:

CONDUCTORA: “¿Cuál fue tu primer acercamiento a *Muerte sin fin*?”

VOZ EN MI CABEZA: “En el baño del hotel, hace dos horas y gracias a que los organizadores del Encuentro dejaron un ejemplar de bolsillo sobre mi cama”.

AL AIRE: “Fue a través de Octavio Paz, a los 13 años. Lo recuerdo bien: estaba embebido en la lectura de *El laberinto de la soledad*, cuando llegué a aquella página luminosa en la que el Nóbel mexicano afirma que *Muerte sin fin* es —dispensen la cita de memoria— ‘el más alto testimonio que poseemos los hispanoamericanos de una conciencia verdaderamente moderna’. Ustedes comprenderán que una aseveración de ese tamaño me hizo buscar de inmediato la edición crítica de Gorostiza en la biblioteca pública. Durante esas vacaciones no hice otra cosa más que leer y releer *Muerte sin fin*”.

En ese momento descubrí que podía hablar de Gorostiza todo el día a expensas de otros. Así es mi memoria, se acuerda de citas que a nadie le interesan pero que me sacan de apuros cuando más lo necesito.

Pasaron los cuatro bloques del programa. Como punto final, la conductora nos dijo que recomendáramos a los jóvenes espectadores la mejor manera de acercarse a Gorostiza. No sé qué dije. En verdad. Sólo recuerdo que bucéé en mi memoria tras alguna parte del poema que me sirviera en ese instante, pero el miedo me paralizó.

Creo que fue la contemplación de la lente de la cámara que, lo juro, me veía como HAL 9000 veía a la tripulación del *Discovery*. Fue el terror mismo, pero yo seguía hablando. No sé de qué iban mis palabras, pero el camarógrafo miró a su compañero en más de una ocasión, con rostro de absoluto espanto. Cuando terminé, la entrevistadora se despidió del auditorio, dio gracias al equipo de producción y se marchó a su oficina sin dirigirme la mirada.

En el elevador (un espacio tan reducido que parecía digno de cualquier confesión íntima) Indira me dio su veredicto: “Estuvo bien, mejor de lo que esperábamos, pero ¿era necesario que dijeras putilla tantas veces al final?”

Me dieron ganas de llorar.

Regresamos al hotel. Los escritores ya habían tomado por asalto el *buffet*. Ahí les dijimos a todos que el programa había sido todo un éxito y que el prestigio del Encuentro estaba ahora por las nubes. 🐾

Papel pautado

Ciertas obras de Debussy

Eusebio Ruvalcaba

Images para orquesta. El primer impacto que produce esta obra es su tratamiento orquestal. La sutil orquestación crea el efecto de que lo que en realidad se está escuchando es un solo instrumento. Concebida como una obra para dos pianos, terminó siendo para orquesta. El movimiento central es el más sugerente. Dividido en tres cuadros, Manuel de Falla, el célebre compositor, escribió: “En lo que respecta a *Iberia*, Claude Debussy ha dicho expresamente, en ocasión de su primera audición, que no había tenido la intención de hacer música española sino más bien de traducir en música las impresiones que España despertaba en él. Apresurémonos a decir que esto se ha hecho de una manera magnífica”.

Suite Bergamasque para piano. Coronada por el *Claro de luna*, esta suite es de las obras de Debussy que aún respiran cierto romanticismo, casi lírico, impregnado de suaves texturas. Aunque en su versión original Debussy había pensado que la obra incluyera un preludio, un minueto, un paseo sentimental y una pavana, en la versión definitiva (que el compositor realizó en 1905, 15 años después de haber sido creada), conservó el preludio y el minueto, el paseo lo convirtió en el *Claro de luna*, y la pavana fue sustituida por el *Passepied*. Cabe destacar que desde que el *Claro de*

luna vio la luz, anunció nuevas posibilidades en la música.

Cuarteto de cuerdas en sol menor. Uno de los cuartetos más hermosos de todos los tiempos. Colmado de sensualidad, su ardiente, aunque también melancólico lirismo, lo recorre como un pulso nervioso. Este cuarteto es a la música de cámara lo que la *Consagración de la primavera* a la música sinfónica. Esto es, significó una ruptura con los cánones de la música cuartetística. Estrenado en 1893, Debussy vertió en él, y esto se deja ver cuando se le escucha, pinceladas de César Franck, de Glazunov, de Borodin. Pero desde luego va mucho más allá en lo que se refiere a su forma. Sus variaciones rítmicas, la riqueza de su instrumentación, la versatilidad tímbrica, la variedad y el color de sus armonías, lo ubican como una obra capital en la música de Debussy y del siglo XIX.

Sonata para violín y piano en sol menor. Fina, delicada y sutil, esta sonata nos transporta a zonas de la imaginación y el inconsciente. Numerosos biógrafos y estudiosos de Debussy, la consideran una obra menor. Pero esta opinión cae por su propio peso al escucharla y sentir en carne propia su belleza. Matizada por una luz poética, sus tres movimientos contribuyen a crearle una atmósfera de ensueño e irrealidad. Es Debussy en plenitud de sus facultades creadoras quien nos habla.

Sonata para violonchelo y piano. Compuesta en 1915, originalmente habría

llevado el título de *Pierrot disgustado con la Luna*, lo cual deja entrever su carácter alegórico. Esta sonata era parte de un proyecto que había acariciado Debussy en las postrimerías de su vida, y que no alcanzó a cristalizar. Se trataba de un cuaderno de sonatas para rendir homenaje a los músicos franceses que lo antecedían. Seis sonatas: para violonchelo y piano; para flauta, trombón y arpa; para violín y piano; para corno, oboe y clavicémbalo; para trompeta, clarinete, fagot y piano, y una muy peculiar, según el propio Debussy: “En forma de concierto, en el que se encontrará reunida la sonoridad de los diversos instrumentos con la celebrada participación, además, de un contrabajo”.

Preludio a la siesta de un fauno. Qué cerca del hechizo y del encanto se encuentra esta obra orquestal. Cuando la escuchamos, el embrujo nos atrapa y nos convoca. Originalmente proyectado como un tríptico, sobrevivió nada más el preludio. Su primera audición tuvo lugar el 22 de diciembre de 1894, y el impacto que causó fue rotundo, lo mismo entre sus férvidos apologistas que entre sus más acérrimos detractores. Porque el *Preludio a la siesta de un fauno*, basado en un poema de Mallarmé, es más un suspiro espiritual que otra cosa. Se trata simplemente del agotamiento de un fauno luego de perseguir a las nínfulas. Para paliar su desesperación, se pone a tocar la flauta. Bajo la sombra de un árbol, transcurre este episodio de ardiente clima sensual. ♣

Perrera diurna

Nueva mimesis

y sus antagonismos

Luis Alberto Arellano

Pensar el estado actual de la poesía norteamericana compromete un par de premisas ineludibles. La certeza de que es un campo parcelado; inequívocamente seccionado. Y que estas secciones son paralelas, autónomas e irreconciliables. O que lo han sido por un largo espacio de tiempo. Con algo de buena voluntad, mucha ingenuidad y una dosis de desconocimiento se ha venido hablando en bloque de una tradición norteamericana. En México la forma simple para designar bloques enteros de prácticas poéticas requiere que se ubique formas acabadas y con un signo estético reconocible. La poesía norteamericana se ha pensado como una tradición que inicia con Walt Whitman, tiene una fase de experimentación (coqueteo algo pudoroso) con las vanguardias radicales europeas en el imaginismo, que vuelve a la sensatez con el segundo (católico y monárquico) Eliot y con Wallace Stevens, y que tiene un punto de rebeldía tópica (señeramente cercana a la revolución hippie) con la posvanguardia Beatnik. Y que en estos momentos, inicios del siglo XXI, tiene entre sus máximos exponentes a poetas filosóficos, de buenísima factura y muy concentrados en el yo lírico, como Robert Hass, Robert Pinsky y Lousie Glück, por

mencionar tres nombres. Una tradición como esta es muy reconocible para el ámbito mexicano porque comparte objetivos, plataformas, usos y formas de circulación. El problema es mucho más complejo. Existen por lo menos dos tradiciones sólidas, con sus propias estrategias de producción, distribución y reconocimiento, y que son opuestas en intenciones y objetos: para simplificar, una tradición conservadora y que opta por el poema en su plataforma convencional (a la que ya hice alusión); y una tradición, igual de robusta (que parte de una estrategia de lectura distinta, pero del mismo Whitman), mucho más radical, que para convenir llaman poesía experimental. Una tradición poética que no ha dado por sentado ninguna de las certezas que la otra tradición congeló en el tiempo: a saber que el poema se escribe sobre papel y con palabras de uso poético; que la única forma de circulación de los poemas es bajo el formato de libro y que el lector es un receptor instruido en los rigores formales. La tradición experimental tomó en serio los postulados de la vanguardia europea de inicios del siglo XX, abrevó en un estudio sistemático de otras disciplinas que disolvieron sus referentes de construcción, como la música (Varese, Cage, Xanakis), como la plástica (Picabia, Duchamp), y buscaron la manera de dinamitar el suelo convencional de lo que se entendía como poema. Han pasado más de 80 años de

búsqueda de esa tradición. A partir de la posguerra, el distanciamiento entre las tradiciones se hizo mucho más evidente y dejaron de tener puntos de contacto.

Ahora, en el mundo post 11/9, vuelven a reconocerse, con incomodidad y desconfianza. Las intervenciones (por llamarlo con el lenguaje del arte conceptual) de los Flarf en *Poetry Magazine*, y sus posteriores repercusiones en la discusión dentro y fuera de la revista, son un ejemplo logradísimo de esas dificultades de reconocimiento mutuo, pero también de la necesidad de reencontrarse. El otro ejemplo sería la antología *American Hybrid* (Norton, 2009), de Cole Swensen y David St. John, que es precisamente la primera teorización de una tercera vía, que recupera aspectos formales, conceptuales y de estrategia de lectura de ambas tradiciones, buscando ubicar un grupo de poetas contemporáneos, en activo, que caminan por una senda intermedia. Sin duda, este primer abordaje está signado por el cuestionamiento de ambos bandos: hay quien ubica que es un intento normalizador de la radicalidad (incómoda, política y ligada a estrategias discursivas teóricas) de muchas de las propuestas experimentales. Por otro lado, poetas más convencionales se niegan a ver como exclusivo de los experimentales las conquistas de la vanguardia original. Y por tanto, descalifican la posibilidad de una tercera vía, dado que el legado experimental está

ahí para quien quiera tomarlo. Uno de los argumentos más sólidos que he escuchado en contra del trabajo de Swensen y St. John es que los poetas coleccionados ahí son en su mayoría del ámbito universitario, es decir, pertenecen a un *stablishment* discursivo que asegura la circulación de su trabajo con la vinculación y el prestigio académico. Y eso convierte a la antología en un material que tendrá el asentimiento inmediato de una buena parte de la academia, ya que normaliza, explica y fija aquello que es un campo inestable y en transformación. La portada tiene ese aire de ingenuidad académica conservadora, que requiere de conceptos duros para avanzar en sus investigaciones (es el dibujo de una libélula con alas de mariposa, de dos distintas mariposas, y en sus patas delanteras sostiene una bandera pequeñísima de los Estados Unidos).

Sin embargo, el punto de partida que a mí me ha parecido más interesante es el realizado por Vanessa Place y por Robert Fitterman, en su ensayo *Notes on conceptualism* (Ugly Duckling Press, 2009). A espaldas del trabajo de Swensen y St. John, han decidido intentar el mapeo de un espacio muy actual de la práctica poética. Dado lo amplio del espectro de lo que podría entenderse como escritura conceptual, el ensayo más que una preceptiva, pasa por ser una serie de postulados a discusión. Estructurado con una

serie de premisas enumeradas que se van desplegando y replegando (faltan números en la progresión de apartados, otros aparecen, pero vacíos), el formato recuerda al famoso *Tractatus* de Wittgenstein. Pero, a diferencia de esta obra, las ideas de Place y Fitterman no buscan demostrar una argumentación sino dibujar un campo sobre el que encuentran coincidencias y puntos de discusión lo más actual de la experimentación norteamericana. No hay postulados acabados ni definitivos con respecto a la escritura conceptual, pero sí hay una serie de experiencias y reflexiones que vienen de otras disciplinas y que permiten entender muchas de las escrituras más radicales en la actualidad. Admiten precariedad, porque están diseñadas como notas que describen y cuestionan una práctica inestable y en formación. Sin embargo, la premisa que guía toda la discusión es definitiva: toda escritura conceptual es escritura alegórica.

A diferencia de la escritura simbólica (que identifican con el barroco, o la saturación de la imagen poética, y, por tanto, del sentido), la escritura conceptual es alegórica. Es decir, mientras en la escritura simbólica, la representación es de acuerdo a los postulados de la mimesis (donde un elemento representa, y por tanto, está en el lugar de un objeto determinado), en la escritura conceptual todo elemento y el resultado final son alegóricos, es decir, no representan, sino que significan otra cosa a

su representación y por tanto requieren de un marco post textual de interpretación.

Constantemente el ensayo está retanado al lector, más a uno mexicano, al tener afirmaciones como la siguiente: no hay distinción estética o ética entre palabra e imagen. O: la mimesis radical es el pecado original. Y es que en este marco de escritura, la representación representa una fuga de los métodos de producción del objeto llamado texto. Para el escritor conceptual es de suma importancia recrear, registrar, los procesos que dan fruto a un objeto. Al igual que en muchas vertientes del arte conceptual, el resultado es lo menos interesante de la creación. Ahí está la reflexión de Kenneth Goldsmith sobre lo aburrido que es como escritor: (http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html).

De ahí que uno de los postulados que más me haya interesado del ensayo sea: fallar es la meta de la escritura conceptual. Fallar en el sentido tradicional, de producir un objeto, de equivocar el tiro en lo que se considera práctica poética.

El ensayo de Place y Fitterman es un constante motor para plantear problemáticas que resuenan en la experiencia mexicana. ¿Cuáles son los soportes posibles para la presentación de un poema? ¿Qué tan válido es la intervención, o la apropiación textual? (la discusión sobre el supuesto plagio en el reciente Premio Aguascalientes se

torna muy divertida cuando uno conoce el trabajo de los Flarf, o lo piensa en comparación con la producción de Goldsmith); ¿Cuáles son los límites y alcances de una práctica poética que no necesariamente produce poemas en soporte de libro? No hay respuestas definitivas, pero no importa, lo que me parece más interesante es que esas preguntas están ahí para que las prácticas de escritura las lleven más lejos, las cuestionen, las desechen o las vuelvan a plantear. Y son consecuentes con esa premisa. Al final del ensayo viene una lista no extensiva de obras conceptuales, de acuerdo a distintas clasificaciones que los mismos creadores han propuesto. Hay varios trabajos que han tenido una circulación más extensiva que otros (el caso de Goldsmith con una resonancia que me parece ejemplar; los trabajos de Juliana Spahr en el norte del país, así como la reciente visita de Brian Kim Stefans a la Ciudad de México, que han tenido una recepción atenta de los poetas nacidos en los setenta y ochenta en México). Y es que existe, indudablemente, la inquietud por extender el concepto de tradición que impera en la poesía mexicana, así como las posibilidades de la práctica. Y las discusiones con poéticas que buscan definirse desde los dos ámbitos, práctica y reflexión, pueden establecer puentes para evadir lo que William Rowe ha señalado recientemente, como un problema nacido de la reificación de

las tradiciones poéticas. Dice Rowe en la reciente edición de *Paterson*, en traducción de Hugo García Manríquez:

¿Cómo explicar el predominio, en el ámbito oficial —premios, publicaciones prestigiosas, etc.—, de la poesía que repite formas consagradas? No se trata de que éstas no sean modernas —ni que el léxico empleado en ellas no sea incluso posmoderno— sino que los modelos de lectura imperantes son incapaces de abracar el verdadero trabajo con la forma. Más aún, valorizan una comunicabilidad ya garantizada, vale decir, entre otras cosas, la reducción del azar a lo predecible.

Estas inestables *Notas sobre el conceptualismo* aventuran que esas prácticas de lectura son el elemento que una vez transformado, revitaliza, replantea, toda una práctica poética.✱

Bibliografía

- Kenneth Goldsmith, "Being Boring", en (http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html).
- Vanessa Place y Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms*, Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2009.
- William Rowe, "Introducción", en William Carlos Williams, *Paterson*, Hugo García Manríquez, trad., México, Aldus/Conaculta, 2009.
- David St. John y Cole Swensen, *American Hybrid. A Norton Antology of New Poetry*, Nueva York, Norton, 2009.

ingrima

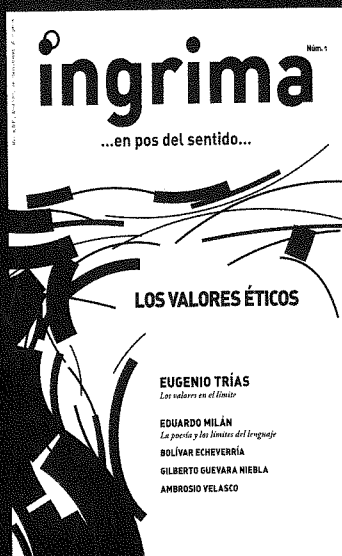
...en pos del sentido...

EL CASTIGO
MAURICIO BEUCHOT
ISABEL CABREJA VILLORO
SALVADOR C
ARMANDO G

ingrima
...en pos del sentido...

EL
PLACER

Armando Rojas Guardia
Leticia Flores Farfán
Ernesto Priani
Elisa Gross



Hoy día, la jurisdicción de la filosofía casi se reduce al estrecho coto de la academia: exiguos y escasos departamentos de algunas universidades, algún instituto de investigación, ciertas editoriales y bibliotecas destinadas a surtir de libros y revistas a quienes la cultivan en esos espacios, unas cuantas publicaciones especializadas y poco más.

La revista *ingrima* no sólo es un proyecto, es un esfuerzo frente a cinco siglos de economicismo, cientisismo, tecnicismo y pragmatismo jurídico-político—visiones, doctrinas, actitudes y prácticas que anulan por exceso las bondades potenciales de todas las ciencias y las artes, en principio, comprometidas con la buena vida de todos— que han mellado la más genuina tradición filosófica. *ingrima* es, así, una pequeña sublevación ante ese estado de cosas. En medio de la actual vorágine de destrucción, vacuidad y ausencia de referencias espirituales autónomas, alguien tiene que decir, y aun gritar, que la sed erótica de sentido —justo eso que, en rigor, significa filosofía— implica cierta(s) forma(s) de vida, que al, ser ejercida(s), debe(n) de operar como referente(s) para la buena vida de todos. Alguien tiene que mostrar que esa específica liga entre la palabra con vocación de verdad y determinado modus vivendi, llamada filosofía, no agota su existencia en ciertas instituciones; cada cuatro meses en *ingrima* se abre el espacio para hacerlo y compartirlo.

REVISTA CUATRIMESTRAL. EN EL SIGUIENTE NÚMERO: LA VIDA