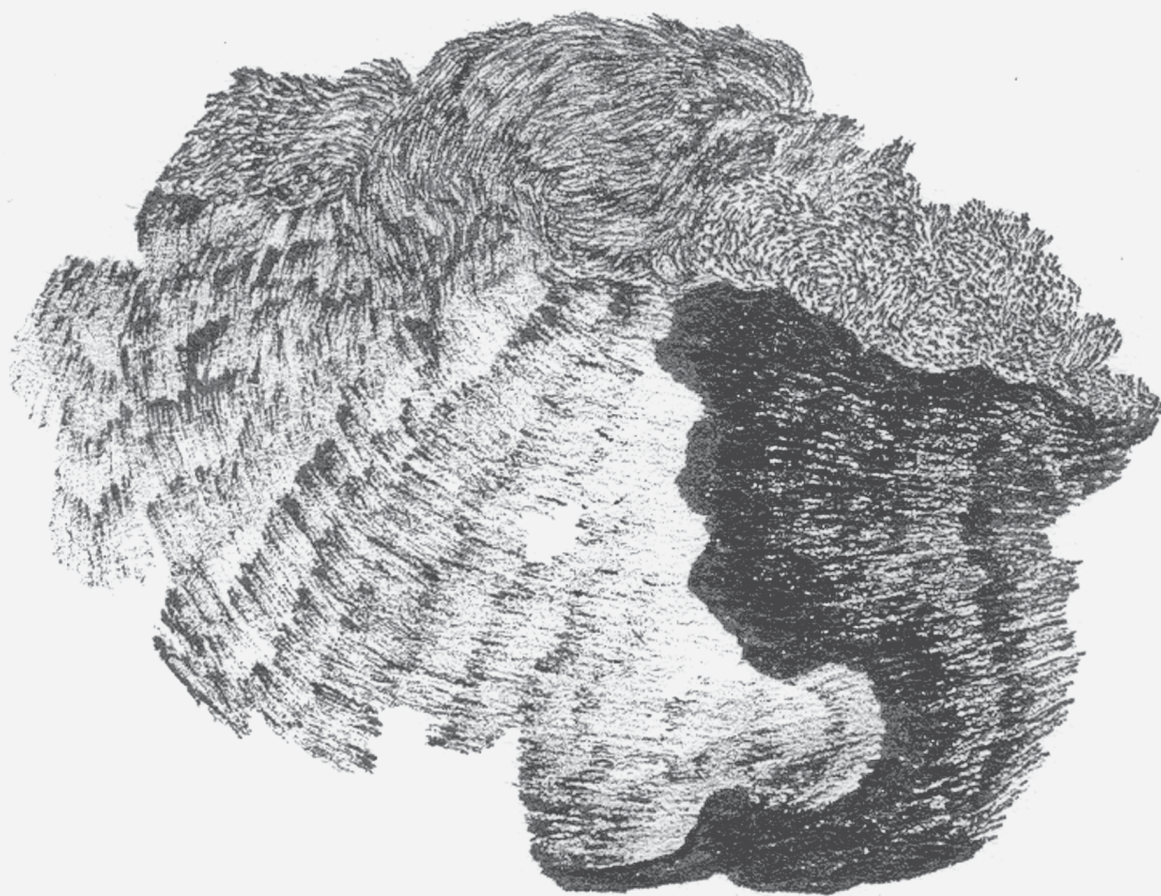






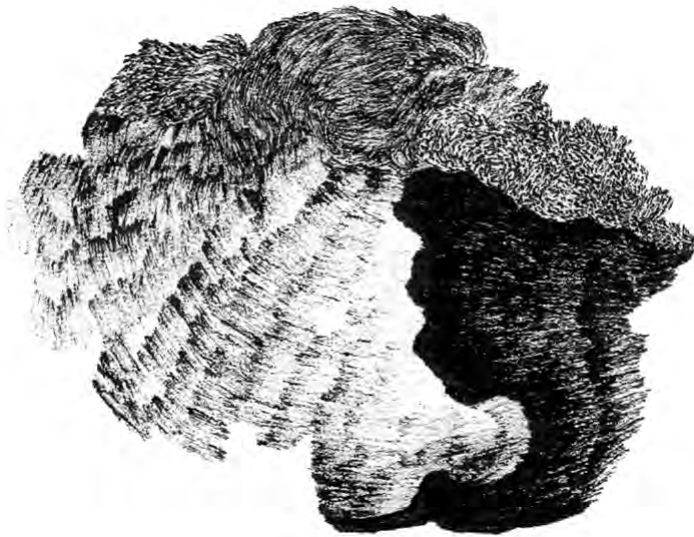
LA REVISTA DE LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

FOTOGRAFÍAS EN ESTE NÚMERO

Humberto Ríos (Ciudad de México, 1983). Licenciado y maestro en Artes Visuales por la ENAP-UNAM. En 2011 ganó el XXXI Encuentro Nacional de Arte Joven INBA-ICA y obtuvo mención de honor en la Segunda Feria Internacional de Libros de Artista del Centro de la Imagen. Ha recibido la Beca Jóvenes Creadores del Fonca en dos emisiones (2009-2010 y 2011-2012). Realizó residencias artísticas en el Ex Convento de Tepoztlán (INAH, 2010) y en el Museo Nacional de San Carlos (INBA, 2008). Fue considerado entre los diez nuevos fotógrafos de México por la revista *Código 06140* en 2009. Su obra se ha expuesto de forma individual y colectiva en distintos museos del país.

Las fotografías de las series *Vestigios* (pp. 18, 21, 66) y *Tránsito* (p. 52) fueron realizadas con el apoyo del programa Jóvenes Creadores del Fonca.

IMAGEN DE PORTADA



Gabriel Ávalos Sánchez, de la serie *Denzuras*, dibujo y transfer/papel fabriano, medidas variables, 2012

EDITORIAL	7
DEL ÁRBOL GENEALÓGICO	
Obra sobre papel / Gilda Castillo	8
CONCURSO 43 DE PUNTO DE PARTIDA	
PRIMERA ENTREGA	15
Ossiánica (poesía) / Luis Ausías Fernández Meza	16
El circo del buitre (poesía) / Rodolfo David Gaona	23
Fecundación (cuento) / Adrián Axel Velasco Gutiérrez	34
La escena (cuento) / Alejandro del Castillo	37
Denzuras (gráfica) / Gabriel Ávalos Sánchez	40
<i>The past is a foreign country</i> (ensayo) / Marco Sanz	45
Y este cuento se acabó (gráfica) / Minerva Liliana Balderas Abarca	56
Disecciones (ensayo) / Gabriel Martínez Bucio	65
EL RESEÑARIO	
<i>Liber Scivias</i> , de Claudia Posadas / Arlette Luévano	76

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

José Narro Robles
Rector

María Teresa Uriarte Castañeda
Coordinadora de Difusión Cultural

Rosa Beltrán
Directora de Literatura



LA REVISTA DE LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Número 174, julio-agosto 2012
Fundada en 1966

Edición: Carmina Estrada
Redacción: Mariana Hernández
Asistencia secretarial: Lucina Huerta

Diseño original: Rafael Olvera
Diseño de este número: María Luisa Martínez Passarge
Imagen de portada: Gabriel Ávalos Sánchez
Fotografías de este número: Humberto Ríos
Impresión en offset: Imprenta de Juan Pablos S.A.
2a. cerrada de Belisario Domínguez 19, Col. Del Carmen
Coyoacán, 04100, México, D.F.

La responsabilidad de los textos publicados en *Punto de partida* recae exclusivamente en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución.

Punto de partida es una publicación bimestral editada por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria, 04510. ISSN: 0188-381X. Certificado de licitud de título: 5851. Certificado de licitud de contenido: 4524. Reserva de derechos: 04-2002-03214425200-102.

Dirigir correspondencia y colaboraciones a *Punto de partida*, Dirección de Literatura, Zona Administrativa Exterior, Edificio C, primer piso, Ciudad Universitaria, Coyoacán, México, D.F., 04510.
Tel.: 56 22 62 01
Fax: 56 22 62 43
correo electrónico: puntoenlinea@gmail.com
www.puntodepartida.unam.mx
www.puntoenlinea.unam.mx

Tiraje: 1000 ejemplares en papel cultural de 90 gramos,
forros en cartulina Loop Antique Vellum de 216 gramos.

El concurso literario y gráfico de *Punto de partida* es una línea de acción primordial en este proyecto universitario que por décadas ha dado espacio a la creación joven de México. Esta vez publicamos la primera entrega del certamen 43, que incluye a los ganadores en poesía, cuento, gráfica y ensayo, y me congratulo como editora por las agradables sorpresas que recibo cada año al descubrir nombres que asoman ya con pericia en las letras y las artes visuales de nuestro país

En poesía, los dos trabajos premiados por el jurado comparten, aparte de la procedencia académica de sus autores —la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM—, ciertas similitudes en el lenguaje críptico, en la incorporación de otras lenguas, en el mensaje cifrado, en las referencias a otras disciplinas. En el caso del primer premio, Luis Fernández Meza recurre en “Ossiánica” al lenguaje de las ciencias. En el segundo premio, “El circo del buitre”, Rodolfo Gaona enmarca en una estructura circense una aguda crítica —feroz a veces— al ejercicio de la escritura.

En cuento, Adrián Velasco, de la UAM Iztapalapa, recrea con fortuna la fascinación literaria por la mantis y su ritual caníbal. En el caso de “La escena”, Alejandro del Castillo, de la Universidad de Querétaro, narra con un dejo entrañable la pérdida de los sueños de infancia de su personaje.

Los trabajos ganadores en ensayo dan cuenta de la madurez en el oficio de sus autores. Marco Sanz, de la Universidad de Sinaloa, parte del pensamiento de San Agustín para acercarse a los vericuetos de la percepción del tiempo y la memoria en su texto “The past is a foreign country”; Gabriel Martínez Bucio, de la Iberoamericana, acude a *La lección de anatomía del doctor Tulp*, de Rembrandt, para analizar los encuentros y desencuentros del quehacer y motivos literarios de Macedonio Fernández y Miguel de Unamuno.

En el rubro de gráfica, ambos premios fueron obtenidos por estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda: Gabriel Ávalos con “Denzuras”, y Minerva Liliana Balderas con “Y este cuento se acabó”. Además del notable dominio de la técnica, es interesante el enfoque conceptual de ambos trabajos, claramente perceptible en los dos casos.

Además del material ganador de concurso, destacamos la participación de dos magníficos artistas de generaciones distantes: Gilda Castillo, quien nos ha permitido reproducir en blanco y negro cuatro de sus obras para abrir nuestro Árbol Genealógico, y Humberto Ríos, que comparte con nuestros lectores a lo largo del número varias fotografías de su portafolio. A ambos, nuestro agradecimiento por su generosa colaboración.

Para cerrar, vaya un merecido reconocimiento al jurado de este concurso: J.M. Servín y Magali Tercero; Andrés Acosta, Marcial Fernández, Anamari Gomés y Fernando de León; Alberto Chimal, Claudia Guillén y Eduardo Antonio Parra; Gustavo Ogarrio, Héctor Perea y Blanca Luz Pulido; Gabriel Figueroa Flores, Gerardo Montiel Klint y Fernanda Sánchez Paredes; Gilda Castillo, Víctor Guadalajara y Sergio Ricaño; Víctor Cabrera, Fernando Fernández y Mónica Nepote; y Flora Botton y Marina Fe. A ellos, y a los cientos de participantes en el concurso, muchas gracias. A nuestros ganadores, muchas felicidades. ●

Carmina Estrada

Obra sobre papel*

Gilda Castillo

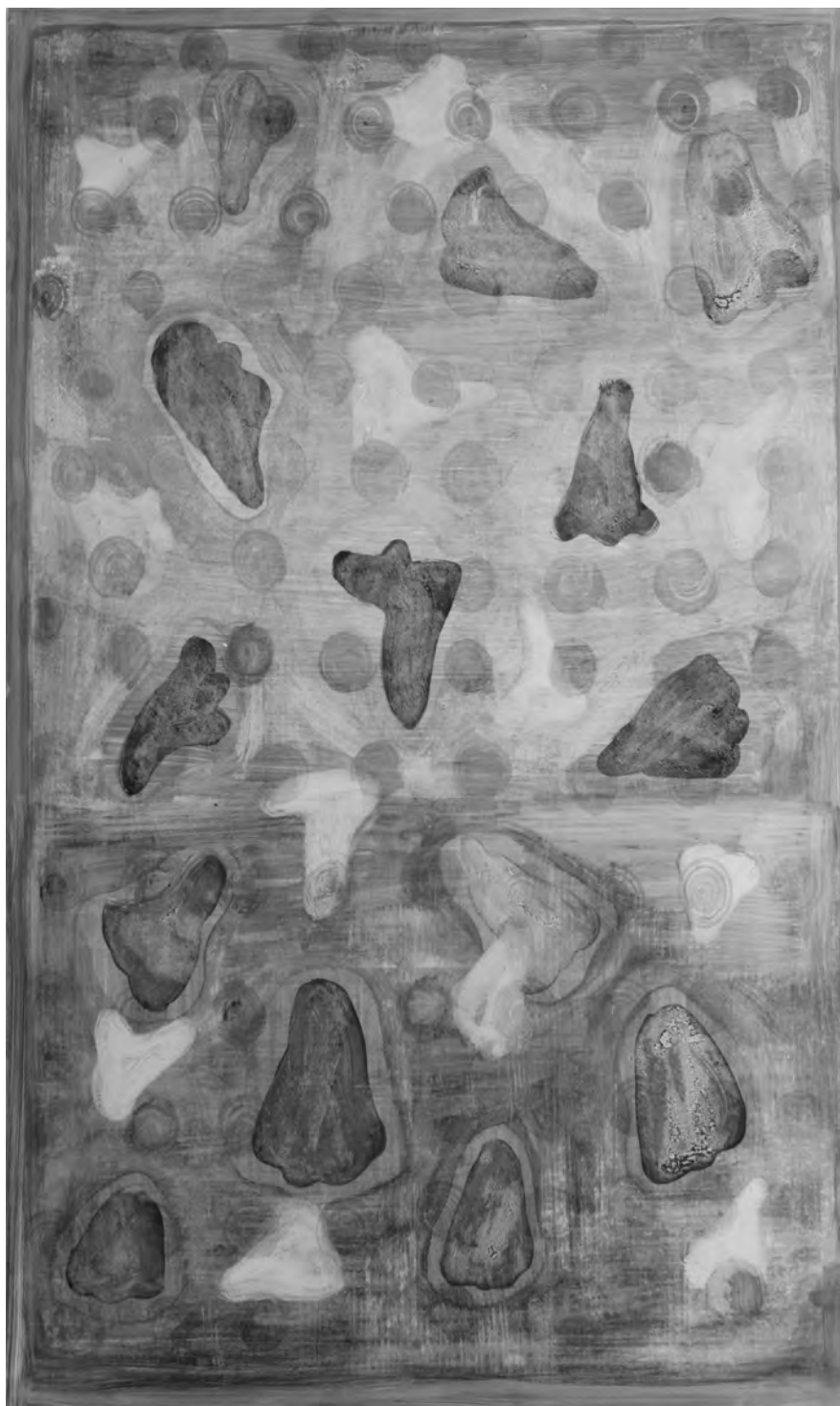


* Reproducciones
en blanco y negro.

Sin título, mixta/papel, 90 × 61 cm, 2011

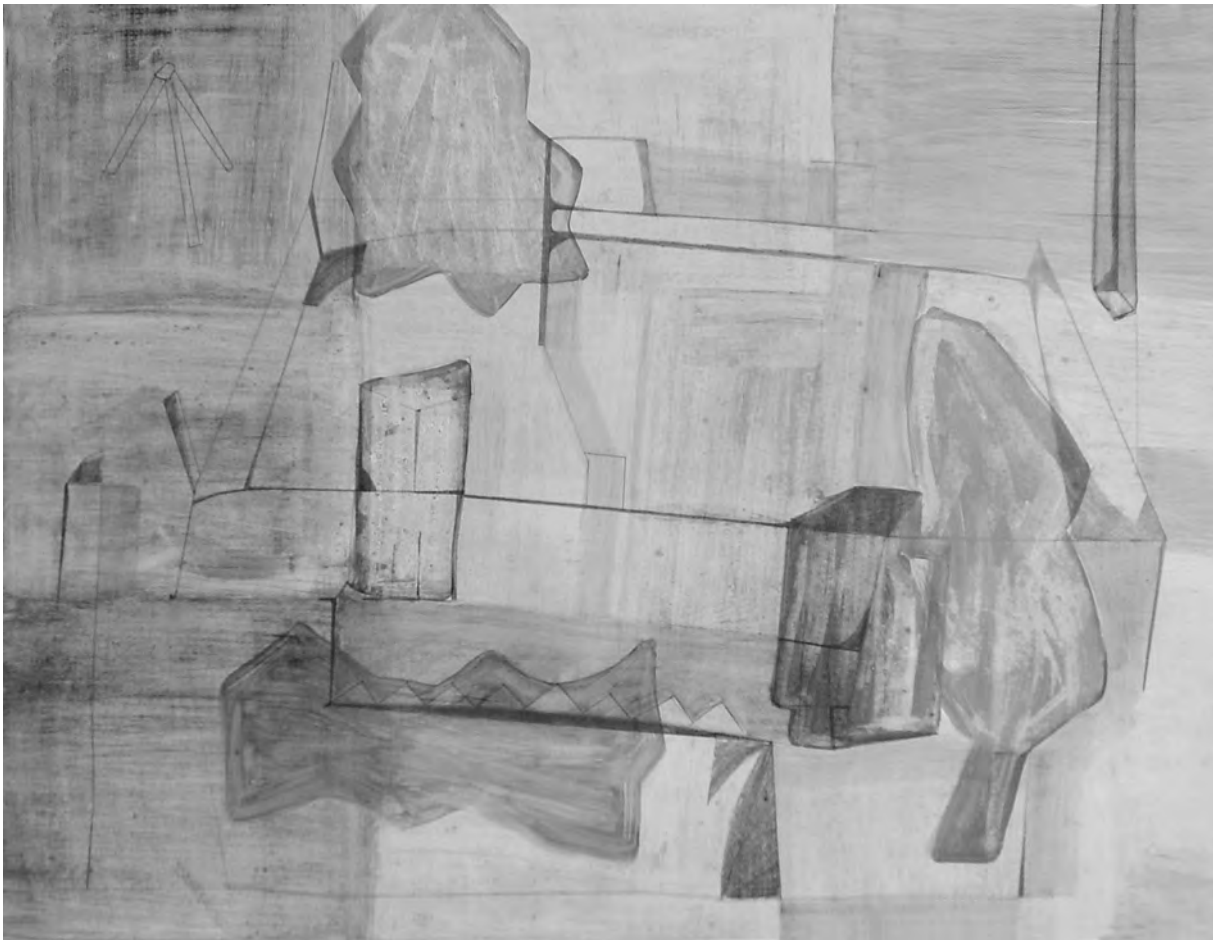


Sin título, mixta/papel, 90 × 61 cm, 2011



Sin título, mixta/papel, 90 x 61 cm, 2011

Gilda Castillo (Ciudad de México, 1955). Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica, INBA-SEP. Cursó la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y la maestría en Literatura Iberoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Formó parte del grupo Marçó. Desde 1978 ha participado en diversas exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Ha presentado su trabajo de forma individual en la Casa del Lago, Galería Juan Martín, Galería Manolo Rivero, Centre Culturel du Mexique (París), Galería de la Ópera de El Cairo, Instituto Cultural Cabañas, Real Alcázar de Sevilla, Galería Manuel Felguérez-UAM, Centro Cultural Isidro Fabela, Ico cult-Laguna, Ico cult-Salttillo, Museo de la Ciudad, Galería Libertad y Museo de Arte de Querétaro, entre otros. Obtuvo Mención Honorífica en la II Bienal Nacional José Clemente Orozco. Su obra forma parte de la colección del Museo Universitario del Chopo, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Museo de Arte Carrillo Gil, Colección Pago en Especie-SHCP, Universidad Autónoma Metropolitana-Rectoría General, Banco de México y Museo de la Cancillería, SRE. Desde 2006 forma parte del Sistema Nacional de Creadores, Fonca-Conaculta.



Sin título, mixta/papel, 60 × 90 cm, 2011

...Mayas
...ología
...cultura, aplicación y refina-
...los
...la
...se tenía de
...el universo del
...Sin embargo, la

consolidación y restauración de monumentales continúa siendo muy
 tiempo, se han intensificado la inversión
 los estudios de unidades domésticas.
 Estos últimos han aportado impor-
 relaciones entre los grandes centros
 o reconocer la existencia de talleres
 de los contextos de producción han-
 así como la circulación de éstos me-
 acerca de las grandes ciudades y
 el estudio de topónimos y
 han permitido reconocer la
 de una intensa actividad

Los sobre
aciones
por

Maya,
gigie

ellos

partir

no fran-
ano.

Median-
mar

... para

um-

Cam-
mis-

Asimis,

Asimix

Concurso 43 de Punto de partida



Concurso 43

Premios y menciones



CRÓNICA

Primer premio

Fuera de lugar

Gilberto Jezreel Salazar Escalante

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Segundo premio

Dueños del Centro Histórico por unas horas

Eloísa Tirado Mayo

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

Mención

Derrotero: Alborada XVI Jaltenco por Unidad Morelos, La Laguna, Recursos Hidráulicos a metro Indios Verdes por autopista y Vía Morelos
María José García Ocampo
Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

JURADO: J.M. Servín y Magali Tercero

CUENTO

Primer premio

Fecundación

Adrián Axel Velasco Gutiérrez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Segundo premio

La escena

Alejandro del Castillo Garza

Universidad Autónoma de Querétaro

Menciones

Ni perros en las calles

Carlos Manuel Rodríguez Gasca

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Todos los vecinos duermen

Alejandro Camacho Orea

Facultad de Ingeniería-UNAM

JURADO: Andrés Acosta, Marcial Fernández, Anamari Gomís y Fernando de León

CUENTO BREVE

Primer premio

Tomita

Sergio Martínez Carrillo

Universidad de Guadalajara

Segundo premio

Nuevo siglo

Tonatiuh Chan Higareda

Escuela Nacional Preparatoria, Plantel 9
“Pedro de Alba”

Menciones

Con ganas

Eva Patricia Velásquez Upegui

El Colegio de México

Acrotomofilia

Herson Alan Barona Ortiz

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Carta al delirio

Didier Rodríguez Armas

Universidad Cuauhtémoc, San Luis Potosí

JURADO: Alberto Chimal, Claudia Guillén y Eduardo Antonio Parra

ENSAYO

Primer premio

The past is a foreign country

Marco Antonio Sanz

Universidad Autónoma de Sinaloa

Segundo premio

Disecciones

Gabriel Martínez Bucio

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Menciones

La revelación de la cucaracha

Francisco Trejo Hernández

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Más allá de las murallas de la República

Eduardo Santiago Ruiz

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Juegos de niños

Luis Felipe García Arce

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

JURADO: Gustavo Ogarrio, Héctor Perea y Blanca Luz Pulido

FOTOGRAFÍA

Primer premio

Cualquiera de nosotros

Alejandro Noriega Legorreta

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Segundo premio

Animales santos

Israel Ortiz González

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

JURADO: Gabriel Figueroa Flores, Gerardo Montiel Klint y Fernanda Sánchez Paredes

GRÁFICA

Primer premio

Denzuras

Gabriel Ávalos Sánchez

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”

Segundo premio

Y este cuento se acabó

Minerva Liliana Balderas Abarca

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”

Menciones

Silencios preliminares

Gerardo de la Rosa Zayarzabal

Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM

El día que Allen Ginsberg y yo visitamos la eternidad

Christian Reyes Chávez

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”

Micropaisajes

Carlos López Favila

Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM

Flora silvestre

Irving Gabriel Ramírez Archivaldo

Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM

JURADO: Gilda Castillo, Víctor Guadalajara y Sergio Ricaño

POESÍA

Primer premio

Ossiánica

Luis Ausías Fernández Meza

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Segundo premio

El circo del buitre

Rodolfo David Gaona Jiménez

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

JURADO: Víctor Cabrera, Fernando Fernández y Mónica Nepote

TRADUCCIÓN LITERARIA

Primer premio

Metafísica de los tubos, de Amélie Nothomb

Hugo López Araiza Bravo

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Segundo premio

La escuela de música, de John Updike

Martha Celis Mendoza

El Colegio de México

Mención

Discurso sobre el colonialismo, de Aimé Césaire

Gabriela Rodríguez Guzmán

IMSS, Área de Educación Formativa

JURADO: Flora Botton y Marina Fe



Primera entrega

POESÍA / Jurado: Víctor Cabrera, Fernando Fernández, Mónica Nepote

Ossiánica / Primer premio

Luis Ausías Fernández Meza

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

El circo del buitre / Segundo premio

Rodolfo David Gaona

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

CUENTO / Jurado: Andrés Acosta, Marcial Fernández, Anamari Gomís, Fernando de León

Fecundación / Primer premio

Adrián Axel Velasco Gutiérrez

UAM-Iztapalapa

La escena / Segundo premio

Alejandro del Castillo

Universidad Autónoma de Querétaro

GRÁFICA / Jurado: Gilda Castillo, Víctor Guadalajara, Sergio Ricaño

Denzuras / Primer premio

Gabriel Ávalos Sánchez

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda-INBA

Y este cuento se acabó / Segundo premio

Minerva Liliana Balderas Abarca

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda-INBA

ENSAYO / Jurado: Gustavo Ogarrio, Héctor Perea, Blanca Luz Pulido

The past is a foreign country / Primer premio

Marco Sanz

Universidad Autónoma de Sinaloa

Disecciones / Segundo premio

Gabriel Martínez Bucio

Universidad Iberoamericana

Ossiánica

Luis Ausías Fernández Meza

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS-UNAM

Creencias de marea

Marea es palabra mayor.
("Grande" en rumano).
Casi pesa. Ciudad sumergida.
Pero sólo casi
porque su Todo lo arrastra
como una medusa su longitud.

Una vez las medusas fueron marea.
Ahora son celentéreos:
Se dice de los seres de simetría radiada.
Gran filo del reino de las cosas lentas.

Cnidaria es la capital de los ctenóforos
("portadores de peines"),
sirenas de género efervescente
sus arpas arrullan a lo que importa
y dan al azul sus efectos.

Aproximación al español

Un numen que sólo sabe asentir.
Lo bífido disecado.
Se agazapa entre maleza
para nevarle a su presa la ceniza.
Goza salud simple y doméstica
(Le va el “wholesome” inglés).
Salud vista en voces
como luciérnaga,
o fósforo u oropéndola.
¿O hablo solo
sólo mi gobelino de fuego?

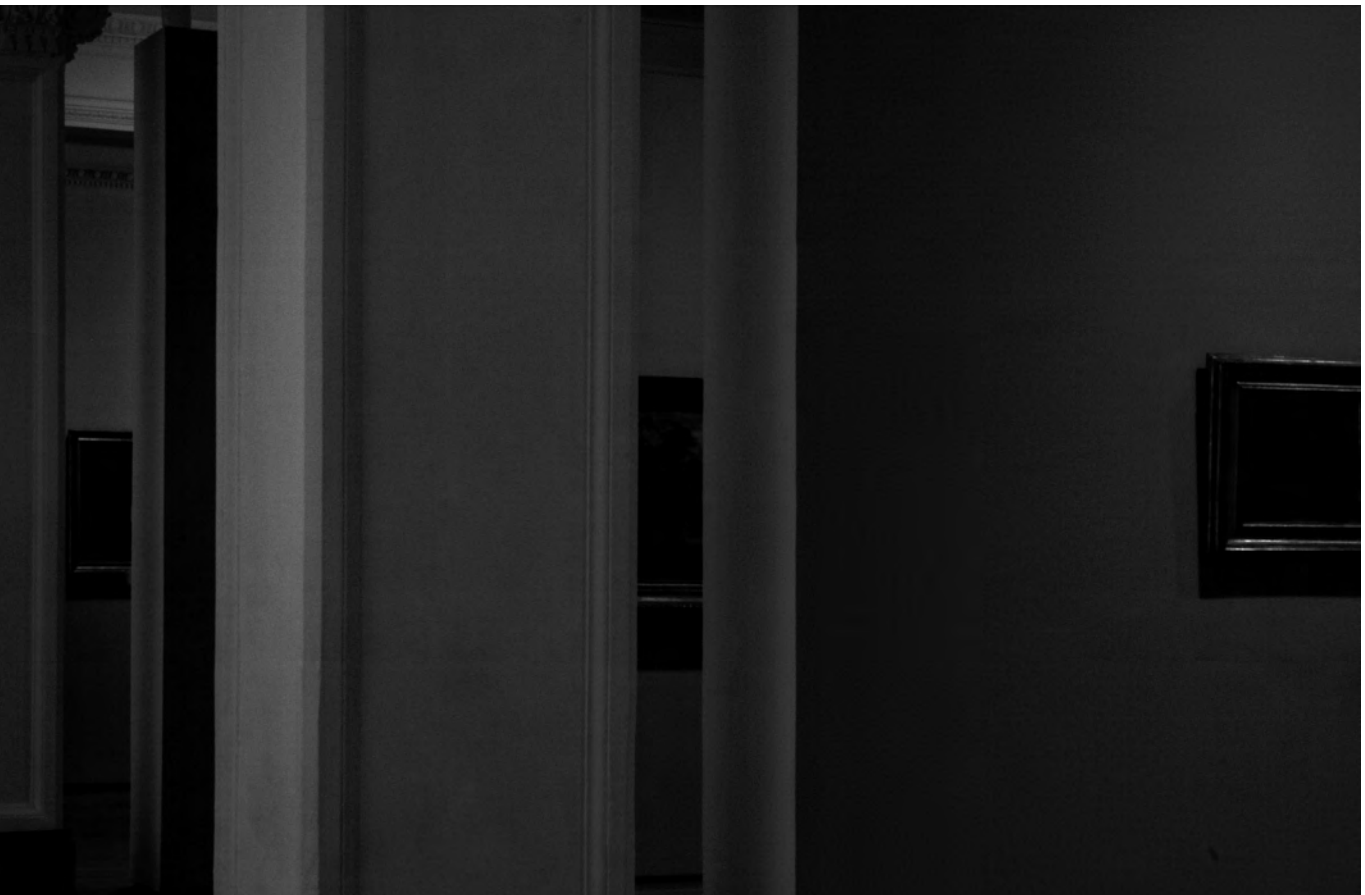
¿Será veraz el cuento extranjero,
las lenguas de carne legible,
sobre la mudanza de nuestros labios?
You people barely move your lips, recuerdo.
Me vi ser.
Amé la efigie incipiente.
¡Venir del Pueblo Que Mueve Poco Los Labios!
Pero dura más el ¿quién?
Quizás nunca aprendí.
No llegó mi rito iniciático,
mudo instante lunar luego sé.
Mi espalda no aguantó las piedras del dolmen.
Y no daré ya con los sacrificios ocultos
de ese gentilicio que trafaga en lo sonoro.
Poseer esa artesanía sin lugar
malvivir con organilleros.
Darle vuelta a esas urnas cajas musicales,
saber en su piel un gremio profundo:
sílabas.
Folclor de pozo.
No sé hablar español.
Sólo sale el mundo.

Hábitat

El exilio, respondo.
Porque dónde los robles, los arroyos,
falta no una sino varias aves viriles.
¿Y sabe? Su ausencia viene inculcada
como cereal certero.

Aquí acostumbramos lo vertical
y el aire roto por lo móvil, no al revés,
no esa paz avisada en el viento
cuando el reloj da un sinfín de veces:
“meditar vespertino”.

Yo creo listo el peregrinaje.
Aquí es cristalina el agua de las pantallas.
¿Por qué depredar nuestra pertenencia?



Las palabras de la ventana

Ninguna Parte respira,
sólo el vidrio es verde,
lo dual
es entonces un sol recién regado:
es afuera aquí.

El viaje es muy poco.
Aún deseo al párpado de cristal
que presta su pasatiempo
la unidad
sin envidia del dios en turno.

Pero debo volver.
Volver a la arena antes de los vitrales.
Al movimiento y las afueras del vacío
que ya no guarda la Tierra a mi paso.

Rapto de psique

La laguna de cierto momento.
Por respeto a quien rehusaba ese hogar,
el fotógrafo cedía la silueta recortada,
que se deshace.

No sé de mercurio;
yo iba por una ceguera interna
por un diálogo con su agua.

Pero ella itinerante:
ya no busqué ayudarla en su ella
las manos descansan en cuenco
sin escribir.

Sueño cóncavo

No turbar más al conflicto dormido del mundo
y concentrarse en las hojas.
O rocío.
No. La verdad
en lo líquido.
Mejor, no más verdad. Pero Luz, ven.
Mejor tú, átomo de estío que la luz porta y lamenta.
Y mejor...
Pero empezar un sueño montañoso
y rumiar el eco de las hojas intrigadas por el ronquido.

Según el río

El río devuelve al mundo
en sangrienta transparencia.
La expresión veloz de un cirro
delata el trazo temblor
las nubes huyen como ganado.
Las ramas llenas hibernan.
Lo que despierta, sin aire, sol o sed,
es una vena temblante de esfuerzo,
que carga la inocente bilis del río.
que en su propia forma sufre y persigue.

De la serie *Vestigios*, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2010



Anagnórisis

¿Necesito palabras griegas
para que cruce mi silencio?
¿Es esto una tarde a través del Estigia?
Barqueros en hueste
ahogados en deseo por la raza marina
que rió ante su idea de la pesca.
Las Ítacas, las Ítacas del fin,
algo naufraga en su comprensión.
Compadecer a mi mar
his homeward tide
no suelta esta pétrea realidad erizada
no sé qué percibe aquí en el horizonte
si mienten siempre las púas y la espuma.
Pero si ve una isla modesta donde el aliento muere pleno,
su vida basta para todo fondo y toda altura.
Donde todo aliento muere pleno
y nace, de nuevo, completo,
no como este hálito febril empalabrado
que tropieza en el duro pasillo del espacio,
busca algo joven, nunca suyo.
De puntas, detrás del habla,
va el hecho espiral del caracol,
antiguo, canción de cuna en lodo,
como padre repartido:
No descubres nada nunca.
Sí, la palabra es infinita.
Yes dear, only silence will do.

Luis Ausías Fernández Meza (Veracruz, Veracruz, 1989). Estudia Lengua y Literaturas Hispánicas. Es miembro del Taller de Artificios del Instituto Mora, con el que ha participado en dos antologías de cuento.

El circo del buitre

Rodolfo David Gaona

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS-UNAM

ACTO 1: LOS PAYASOS

Buitres

Y así
los buitres del diecinueve atroz,
del pentecostés bajtiano;
de la razón y crítica pura;
desde Bal a Raight;
de los sáficos hexámetros del yambo;
de los ovillejos en cuarta y sexta, de gaita gallega aquellos,
de Deo Deoque Homine: Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt Ich bin Mexikaner,
Habitat Leicesters aquium;
llamados así por su plumaje celánico, rilkénico, poundinástico,
rimbaumbante, houellebecquita,
mean en sudor sus patas.

Estos buitres, neotéricos,
de Polimnia y Urania, a una tirada de dados están,
tan nigérrimos
como el reflejo del Leteo de miembros eminentes,
sapientes como Flebas, el fenicio, o como Sancho, el hortelano,
tanto y tan
falconiformes,
tanto y tanto. No más.

¿Serán musas,
musas o camenas por el mármol de Beoncia?
¿Tensarán la cítara de Erato en la danza del fornicio?

Y así
son rapaces
de sombras kleísticas,
huidograntas de la lengua
o, peor aún, aquellos
vates, bardos
del sirventés de Ventadorn,
desde Lisle a Parnasus,
con vuestras nalgas lívidas, asocairadas,
no hacéis sino yerrar y proferirse
pajas lisonjeras con sus plumas zopilotas.

Y así
desde la Ciudad Celestial al Neptuno Alegórico
rapiñan con el amor:
sólo amar pueden a Diotima y Desdémona, Aldonza o Lucrecia;
o a Dafne cuando los brazos ya le crecían,
y de Auden se empecinan
a emparejar sus cuasiversos
ante Spencer, Pércival o el Peregrino.

Y sí,
esos buitres, vates,
de sombra haróldicamente Bloom,
mean en sudor sus patas.

Epístola a los Pisones

Que el verso tiemble
que chille el dominico
que la metáfora y el adjetivo no nos maten
que hagan temblar los guajolotes,
la vid;
que esas luzánicas estrofas
digan a la Cosa, calla puta,
y que el verso se guarde en una jaula dionisiaca

que se acabe el juego
y en fichas, dos, tres,
o veintiocho puntos se guarden con Pandora;
que choquen las piedras y la espuma
que las hormigas revoloteen
que dancen con las húngaras
que estallen contra el mar alcohólico, Gibbónico;

que me dejen secar las sobras que me inmutan
que me sequen esta espuma que me atolla
y que estos Tlamecatl partan el orbe:
que jueguen con los barítonos;

que esos versos sodomitas
rompan nuestros hímenes gargánticos
pero que nos hagan nobeles crackers
o desquiciadorrealistas del mundo;

que nos hagan guajolotes de ojos visionarios
de aquí a quinientos años
o siglos
nunca más;

que nos canten obelísticas historias
que regurgiten los ultras, estris, dadas, cubis, concretes
y empalen los neos del barroco provinciano;

que, sin sonrojarse, sin fajarse a talla cero,
escupan todo el maquillaje de golfa quinceañera,
que lúdicos nos cuenten de Creta a Tamala
y se vuelvan sarros
enfermedades impertérritas —hipertensas—;

que esos versos cuasicultos, coloquiales,
desmembren nuestras amapolas
del regazo aletargado;

que nos quiten nuestras voces
de sudor brachiano y esquinquénico
que sólo se ciñan a esos trabalenguas
del orbe:
a esas sobras ceniceras,
ínfimas, lívidas, mitrozónicas;

que el que a yerro muera
reviva encamando estos versos hipocondríacos,

que se pierdan en laberínticos edénicos
de piel consabidamente solitarios,
que digan nonada
o sítodo;

que sean versos ligerísimos
sin certeza de amores o con la ponzoña de éstos
que sean fugaces, sin la piel de los peces, claro,
sin ánimas ni medusas:
que escupan las parafílicas vanguardias;

que se disfracen de colores rengos
de mercadólogos y pluralistas,
que ridiculicen la metáfora
y usen las imágenes y anáforas
prosopopeyando analogías
de la vida neoliberal;
que se vendan
contra escarabajos, manzanas o tulipanes sin sabores,
que dejen de llamarse versos indómitos, salvajes:
¿a quién le importa si los nuevos Paviés
están ocultos tras los novecientos treinta y tres lomos de autor
del sótano?;

que jueguen con el arte plurito, swingueritas,
que hagan pajas
con la lengua y entre ellos
que se tornen hipócritas
que esos barebackers
sean seropositivos
todos, para que mueran sin plaquetas,
e ir, al fin,
con estos ácaros hermanos
a pisar guajolotes en su tinta.

ACTO 2: LA EQUILIBRISTA

Belleza americana*Pour Lester Mendes*

Esa belleza posmoderna
dista mucho de ser americana.

Aquí
no hay pétalos entre los sueños
ni enfoques selectivos.
Todo es tan ordinario,
es como meditar sobre plásticos volantes,
es como jalar o no tímido el martillo.

Esa belleza que salpicas
dista mucho de ser americana:
aburre al mundo entero
y es tan ordinaria como arrancar
los pétalos de las rosas rojas,
como imaginar dos o tres enfoques
queriendo ser Amanda o Summer
en la comodidad de tus seiscientos dólares de satines negros.

Todo es tan ordinario
y todo luce verdaderamente tan ordinario
que yo
nazco altazor, soñante y loco
con esa voz de hembra posmoderna.

ACTO 3: LOS ENANOS

Tamala

Me cruzaré de brazos
y Tamala se morirá de hambre,
escuché decir.

Al siguiente año
nadie había muerto:
don Pedro era político.

Luzbel

Me viene Luzbel
en un soplo de quejido blanco

y el techo
que nos mira ensimismado.

Qué razón tenías, Federico

Friedrich,
te equivocaste de modernidad:
sólo somos poetas de tercera
y deprimérrimos hombres del subsuelo.

ACTO 4: EL DOMADOR DE TIGRES

El gato en la casa

Gato desear quisiera

y arrojar mi lomo
en el tobillo de tus pies
apenas cuenta puedas darte

Gato poder quisiera

y mirarte en mis ojos
de pupilas verticales

y maullar pausado
cuando imaginara
sobar mi lomo en tus pechos

olerlos desear pudiera
apenas cuenta puedas darte

Gata desear quisieras
si me pasan tus labios por mi lengua.

Rodolfo David Gaona (Ciudad de México, 1983). Estudia la maestría en Literatura Mexicana. En 2007 obtuvo el primer lugar en el IX Concurso Universitario de poesía “Décima Muerte”. Dirigió la revista noisy.com.mx y actualmente preside la Fundación Trilce de Arte Joven, A. C.



De la serie *Sudario*, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2012

pp. 32-33: De la serie *Los muertos 2010-2011*, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón



Fecundación

Adrián Axel Velasco Gutiérrez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

A Samantha

La cosa fue simple: me dejé ir, me fui deslizándome sobre el vértice violáceo de la madrugada. Pude sentir cómo el alcohol, el ácido lisérgico y las anfetaminas me iban despojando rápidamente del peso de mí mismo. No sé por qué me sigue dando tantas vueltas la cabeza...

Recuerdo que, a eso de las cinco y media de la madrugada, absolutamente drogado, salí al jardín de la casa de Cuernavaca para tomar un respiro.

Fue en aquel momento cuando la vi en la orilla de la alberca: suspendida, balanceándose en el trampolín con el cuerpo desnudo mientras sus ojos se mantenían fijos en el cielo, como si fuesen incapaces de ignorar la delgada línea azul e intermitente que a lo lejos se levantaba en el horizonte.

Yo me quedé muy quieto, observándola en silencio, hasta que después de unos larguísima segundos, cuando ya el azul profundo variaba de tono a uno más estridente, ella se sumergió en el agua. Entonces me fui acercando despacio a su cuerpo.

Ya estando cerca pude verla mejor. Tenía las manos verdes y repletas de venas azules, los pechos pequeños, las uñas largas, la piel irisada y las pupilas negras y dilatadas hasta lo imposible; no era la gran cosa, es cierto, mas aquel estado libidinal en que nos encontrábamos, aunado al lisérgico oxígeno que nos envolvía, le otorgaban a mi compañera una belleza más propia de una sirena mitológica que de una mujer trasnochada.

Así que nadamos juntos, trazando círculos, sin decirnos una sola palabra. Fumamos y nos quedamos mirando el cielo, hasta que los efectos de la aurora se fueron diluyendo en la claridad del día. Sólo entonces sentimos la necesidad de comunicarnos con palabras: mas algo de hermoso y elemental había en no hablarse, así que ninguno se atrevió a romper el silencio.

Entonces tomé su mano. Ella se acercó más a mí. Nos abrazamos: comenzamos a besarnos. Con un movimiento de ojos le propuse ir a una de las habitaciones de la casa... No hizo falta otro gesto para que ella comprendiese lo que quería expresar y se incorporara, caminando hacia el interior de la estructura.

Finalmente entramos en una recámara y nos pusimos a hacer el amor. Pero lo que sucedió después es ya un poco más difícil de explicar.

Ella acariciaba mi espalda. Sus dedos golpeaban la superficie de mi piel como aguijones. Me besaba, me arañaba las piernas con el filo de su lengua, y todo era un acceso de placer y confusión... Fue entonces cuando distinguí este silencio enorme, rodeándonos como un espeso grito.

No se parecía en nada a aquel otro silencio que había respirado hacía unos instantes. A duras penas podía soportar ahora la tensión de este ambiente. Y es que ni siquiera mi voz tenía sustancia, pues en el momento en el que abandonaban mi boca, daba la impresión de que mis gemidos se dispersaban sin dejar huella en el aire.

Algo había cambiado. Esta hembra, flexible y alargada, que bajo el cálido influjo de la primavera había aceptado acostarse conmigo, parecía ahora practicar con mi cuerpo un rito lentísimo. Enrollaba sus piernas, hermosas y violentas, alrededor de mi cintura como una mantis. Mi carne la obedecía sumisa; a ella que me miraba fijamente, detrás de sus ojos descompuestos, desde algún sitio indefinible de su deseo.

Entonces tuve un espasmo, una mera reacción corporal. Una especie de instinto de conservación me acalambro los músculos, como tratando de zafarme de entre sus piernas, pero ella se aferró a mí hasta que logró controlarme sobre la cama, no a base de la oposición de fuerzas sino sobre el eje gravitatorio que imprimía en su movimiento.

Fue esto lo que finalmente esclavizó, más que mis músculos, mi voluntad; ella encima de mí, como un insecto en celo, agitándose, vibrando con la velocidad imperceptible del segundo, mirándome con esos ojos imposibles que no ocultaban cada una de las tensas sensaciones que la recorrían.

A punto del éxtasis volví a intentar desprenderme de aquel ser, pero ahora de una forma más decidida. Mas nuevamente mis intentos resultaron infructuosos, pues ella se sujetaba a mis hombros enterrando en ellos sus larguísimas uñas.

Yo sentía mis gritos, olía la mezcla, el olor repentino del semen eyaculado, la humedad y la sangre, pero seguía sin poder percibir uno solo de los sonidos que desgarraban mi garganta.

Fue de esta manera como después del orgasmo pasé abiertamente al pánico. Y ése fue mi mayor error, pienso ahora, pues ella notó mi miedo e inmediatamente después sufrí su reacción horrorosa: la longitud inexplicable de su mandíbula precipitándose contra mí.

En ese mismo instante, sin que yo pudiera defenderme, con la velocidad implacable que distingue a esta clase de criaturas, sentí tres mordiscos sobre el mismo sitio del cuello.

No tuve tiempo ni de sorprenderme, pues de inmediato mi cabeza se desprendió de mis hombros y se fue rodando por el piso hasta un rincón del cuarto en donde, también, yacían mis oídos.

Fue con este último aliento que pude pensar esto y ver, todavía, cómo con instintiva locura, la mantis fecundada comenzaba a devorar mis manos. **P**



Vanitas, colodión húmedo/vidrio, 2010

Adrián Axel Velasco Gutiérrez (Ciudad de México, 1985). Estudia la licenciatura en Letras Hispánicas. Es poeta y narrador.

La escena

Alejandro del Castillo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

*La verdadera manera de representar la realidad
es no representarla en absoluto,
sino crear una porción de la realidad misma.*

W. Steiner

Recuerda haber ido sólo una vez al cine, a los once años, poco antes de que pasara lo del cáncer de su padre. Un drama mediocre y trillado en donde el héroe fracasa pero es feliz a causa de una falsa ilusión interiorizada. Camino a casa iba en los asientos de atrás, recordando a los personajes de la película. Papá, quiero hacer películas cuando sea grande, dijo de pronto. La mamá iba a secar esos pensamientos con palabras que se escucharan más amigables que sensatas, el padre se dio cuenta y puso la mano sobre la pierna de su esposa, y sin dejar de mirarla le contestó a su hijo, harás la mejor película que el mundo jamás haya visto y todos hablarán de ti. Miró los ojos entornados de su padre que ahora le sonreía desde el espejo retrovisor. Él también sonrió, después miró a la calle a través de la ventana. Cerca de la parada del autobús, un niño caminaba alegre y distraído unos metros adelante de sus padres, que parecían estar discutiendo. Quiso tener una cámara para grabarlos.

Sintió que las luces iluminando la ciudad, al parecer más brillantes que de costumbre por haber llovido —y la noche mojada parecía irreal—, le devolvían la alegría en su interior, en el ensueño y en la memoria. Las bellas imágenes de la película se reproducían en su mente con la secuencia del espectador que siente las escenas de acuerdo a su vida en vez de verlas como lo que son en realidad, ficción. Conforme pasaran los años, la voz grave de su padre se escucharía cada vez más clara y con más sentido, atravesaría la infancia y envolvería su juventud para protegerlo del mundo.

Desde entonces la televisión permaneció todo el tiempo encendida en los canales donde pasaban películas. A la mamá le pareció una buena idea para que el niño no tuviera que vivir ningún duelo (como suelen llamarle) con lo de su padre, por eso permitió que estuviera encendida incluso el día del velorio, con los pocos asistentes vestidos de negro murmurando al respecto.

Esa escena (la familia conversando en el coche después del cine) se volvió la más frecuentada en los recuerdos del joven cuando al llegar de la escuela miraba la foto

de su padre en el portarretrato de la sala. Después de un tiempo desaparecieron las fotografías, entonces las tomas le venían al pensamiento cuando miraba la cara de su mamá, llorando por ratos junto a la bocina del teléfono mientras hablaba con la abuela o con cualquier otro de la familia. Así fue hasta que un día murió la abuela o suspendieron el teléfono, quién sabe.

De a poco la casa empezó a derrumbarse por dentro, en su continuidad y su coherencia. El piso trapeado y las paredes blancas evidenciaban la podredumbre del aire. Lo visible era un simulacro, convenientes fotogramas cumpliendo su función de representar lo que se quiere ver. El ruido de las películas proyectadas en la televisión se expandió en rincones que antes no existían, y fue remplazando las voces.

Un invierno se dieron cuenta de que hacía tiempo que la pobreza se había instalado en la casa, dormía en las camas, hurgaba en la alacena y opacaba los colores de las cosas.

A veces la mamá recargaba la frente en el dorso de esa mano extraña. Era la vecina. Llegaba en un cochecito gris con algunas partes sin pintar —por donde asomaban manchas naranja de aluminio viejo—. Pasaban la tarde una frente a la otra, sentadas a la mesa de la cocina, esa que estaba pegada a la pared y tenía dos sillitas. La vecina llegaba ebria, sacaba dos vasos y llenaba la luz de olor a cigarros. Una vez él le dijo que su coche le recordaba uno que habían tenido. Cuando estuvieron solas, la mamá le dijo, no le creas nada, mi hijo miente todo el tiempo, nunca tuvimos un coche. A la vecina no le importaba, sólo buscaba un lugar donde poder beber sin reproches familiares. Se le vio una larga temporada y después desapareció, igual que las fotos. Su voz rancia se quedó en la casa, de vez en cuando se oía en los labios de la mamá.

Todo se esfumaba como si no fuese más que el artificio de asomos produciendo instantes y siendo dirigidos por el descompuesto imaginar de un artesano. La abstracción de mirar todo a través de ojos desconocidos. Espectaculares construcciones de una realidad plana e incierta, reflejada desde ninguna parte.

La mamá lloraba sola mientras cocinaba guisos para vender en el mercado de los viernes, el que se pone por el metro Niños Héroes. Al querer guardar la comida en el refrigerador los recipientes se le caían, la escena era penosa por el silencio que exhalaban los cuartos; la televisión ya había sido vendida. Las pocas cosas de valor se perdieron en una casa de empeño, desde los anillos de bodas hasta los gestos tiernos.

No se volvió a mencionar el nombre del padre ni nada relacionado con él.

El problema de la mamá fue que nunca creyó en la mentira. Se enraizó a la desdicha de su realidad hasta no poder concebir otra posibilidad, hasta sentir el perverso placer que origina tanta amargura y que no es más que otro tipo de ficción, una cobarde. La mamá jamás separó los pies del piso, ese donde habían sucedido sus pérdidas; su imaginación se transformó toda en recuerdos y se le clavó el espíritu a la realidad, hasta oxidarse.

Él pudo terminar la secundaria, después se buscó un restaurante para entrar de mesero. La mamá lo aprobó sin palabras, pensando que al fin había renunciado a sus sueños cinematográficos. Él no volvió a hablar de eso en casa, pero a quien conocía le preguntaba qué había en el cine últimamente. Si había más confianza y estaban solos,

confesaba que él mismo haría una gran película pronto. Ella siempre supo que su hijo no haría ni la más ordinaria escena.

A los pocos meses, durante un par de días festivos que celebraban dos siglos de prosperidad nacional —de los cuales se había beneficiado con excelentes propinas—, se le ocurrió ir al cine. Con el mismo dinero mejor cómprate tres o cuatro películas pirata en el centro, le dijo otro de los meseros. Así lo hizo y durante muchos años fue en casi todo lo que gastó, iba tan seguido a los puestos de películas que se terminó haciendo amigo de los de ahí, donde años después montó su propio puesto.

Cada que una película le conmovía profundamente evocaba la sublime escena que vivió de niño, esa que fue editada en el pensamiento de forma ventajosa —como todos los humanos hacemos con nuestros recuerdos—. Fue mezclada con otros actos, coloreándose con tonalidades oscuras y húmedas, eternamente frescas y salpicadas de luces brillantes pasando de prisa frente al encuadre de un cristal mojado. Siguió construyéndose desde ángulos movibles, haciéndose visible por medio de alejamientos y enfoques transversales. Al final se logró algo sutil y trillado, de gusto mediocre, de tomas nostálgicas y secuencias desgastadas pero eficaces para la promoción postiza de los sueños, contextualizadas con música y diálogos exagerados, dramáticas. Sin darse cuenta escogió la simulada belleza de las películas. Se olvidó por completo de las escenas de su otra vida, de la joven voz de su madre muchos años atrás, en aquel día seco y pálido. Salían del cine y él iba unos pasos delante de sus padres para no escuchar. Reproducía en su mente las imágenes que le habían obsequiado un estado de ensoñación (las escenas aún estaban nítidas, intactas), en donde se le antojó vivir. Caminaban hacia donde tomarían el autobús —notó que un niño lo observaba tras el lente de una videocámara desde el interior de un auto—. Quiso diluir la rigidez en los rostros de sus padres, así que se lo dijo. Su papá intentó un gesto compasivo ante la inocente confesión, pero la madre se adelantó y escupió palabras más sensatas que amigables. ●

Alejandro del Castillo (Mixquiahuala, Hidalgo, 1987). Cursa Estudios Literarios. Desde 2009 colabora y coordina en la revista de poesía y narrativa *La Charola*. En 2010 obtuvo el primer lugar en el Concurso de Cuento Decembrino (UAQ); en 2011, el primer lugar en el Concurso de Cuento y Poesía realizado por el programa Hábitat (Sedesol) del Gobierno del Estado de Querétaro; en 2012, el primer premio del Concurso de Ensayo José Saramago UNAM.

Denzuras

(5 dibujos y 4 transferencias)

Gabriel Ávalos Sánchez

ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO LA ESMERALDA-INBA



desciende

como fuego en espiral

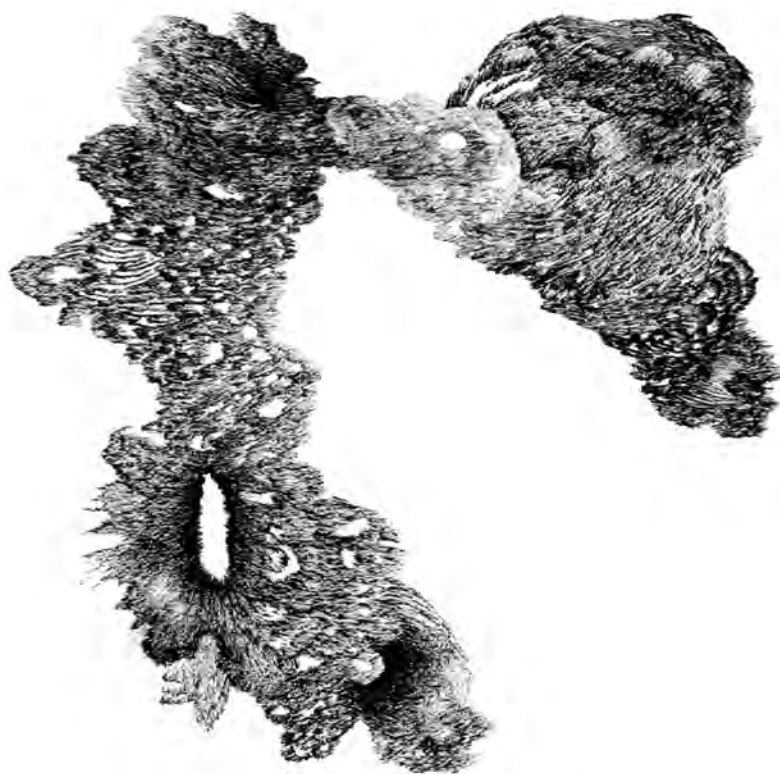


no mentalices



negra

noche de cristal





TÉCNICA: Dibujo y transfer/papel fabriano; medidas variables, 2012. Reproducciones al tamaño original.

Gabriel Ávalos Sánchez (Copándaro de Galeana, Michoacán, 1984). Estudia Artes Plásticas y Visuales. Ha participado en exposiciones colectivas entre las que sobresalen *La Calaca Press International Print Exchange* (Illinois, 2011), *Todos menos tú* (ENPEG “La Esmeralda”) y *The Rules of the International Small Engraving Salon Carbutari* (Rumania). En 2011 obtuvo mención honorífica en el XIII Encuentro Estatal de Pintura y Estampa “Efraín Vargas” (Michoacán), y el primer lugar de Grabado *D’Arte dossier de los sentidos*; en 2012 se le otorgó la beca Perrier Art Contest; fue seleccionado en el XVIII Concurso Nacional de Grabado José Guadalupe Posada y en el XXXII Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes.

The past is a foreign country

Marco Sanz

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA

No cabe duda: gran parte de lo que creemos que es verdad se juega a nivel de la escritura. Desde la presunta objetividad de la crítica, pasando por los textos religiosos y demás ejercicios literarios, incluidos los más rigurosos tratados científicos, escribir ha sido una forma de atesorar la verdad. Pero por desgracia ninguna creación humana es expedita: donde el ingenio ha obrado sobre una cosa, la subjetividad no puede andar lejos. Nietzsche fue uno de los primeros pensadores modernos que estimó el costo de formular verdades absolutas, alegando que todo veredicto concierne más al lenguaje que a las cosas. Siglos atrás —me parece que— Aristóteles ya había previsto conclusiones similares. Por su parte, el autor de *Así habló Zaratustra*, sanguinario crítico del positivismo, consideraba impensable la existencia de hechos “en sí”, pues decía que es imposible constatar algo independientemente de nuestra subjetividad; en uno de sus chispeantes fragmentos póstumos se halla la manida sentencia “no hay hechos, sólo interpretaciones”, con la cual la noción de verdad perdió esa aura metafísica que tanto animó —y anima— a una larga cadena de especulaciones onto-teológicas, reduciéndola así a lo que más tarde alguien llamó *Sprachspiel*, es decir, meros juegos del lenguaje. Hubo quienes supieron catar las consecuencias teóricas del edicto nietzscheano con gran provecho; tal fue el caso de algunos estructuralistas franceses. Jacques Derrida, por ejemplo, cuestionó el *motto* de que el significado de un texto es único y permanece inalterable, destacando por tanto las virtudes de la interpretación. A la luz de sus ideas me pregunto: ¿cuánta verdad cabrá en un escrito? Para responder esta pregunta uno debe

cuidarse de no desestimar el influjo que la historia, con todas sus tesituras espaciales, ejerce sobre los documentos bibliográficos y también reconocer los intereses que motivan al lector a tomar la escritura como fuente de enunciados verdaderos. Hay escritos donde la verdad parece más evidente que en otros; pienso en los diarios, cuyo tono inspira a consentir que el autor puso a prueba su sinceridad. Al igual que el diario, las confesiones pertenecen a ese género donde el contenido es sustancialmente memorístico, el cual, además de contar con magníficos exponentes, ha despertado la curiosidad y la fascinación de muchos lectores. Del tiempo que va de Anacreonte a Rousseau, Agustín de Hipona quizá sea el más emblemático entre los escritores cuya pluma se ha movido al trémulo de la honestidad y la memoria, no tanto para componer una obra de cariz literario como para menudear las historias de su vida. Así, el libro de este padre africano de la Iglesia católica narra las peripecias, o mejor dicho, la arrojadiza aventura cuyo destino final fue su rendición al cristianismo. Sin duda un volumen conmovedor que no exhibe el menor desperdicio, pues no sólo es inspirado y ejemplar, sino que también está impregnado de una intensa aura filosófica. Lo he leído un par de veces; en la última creí “hallar” esta verdad: uno no conoce su pasado, sólo lo interpreta.

El argumento del presente escrito surgió cuando leía simultáneamente las *Confesiones* y un libro del geógrafo David Lowenthal, del cual he extraído el título por parecerme espléndido en más de un sentido.¹ Lowenthal,

¹ Hay traducción al castellano: *El pasado es un país extraño* (trad. Pedro Andrés Piedras Monroy), Akal, Madrid, 1998. Opino que tra-

quien no goza de gran popularidad entre los historiadores hispanohablantes, es dueño de una prosa cuya estimulante viveza proviene de una enorme bibliografía. Influenciado por las ideas vertidas en su libro, mi lectura de san Agustín se vio afectada. Dicho esto, pasaré ahora al asunto, pero antes me gustaría comentar lo que creo un pequeño pero esencial detalle de la obra agustiniana.

Para quien decide leer *Confesiones*, es paso obligado considerar que opone cierta resistencia a los ojos del no creyente, pues si uno examina el modo en que el autor asocia sus experiencias de vida al descubrimiento de su definitiva vocación religiosa sin ningún tipo de instrucción católica, se vería tentado a lapidar el escrito arguyendo que se trata únicamente de un asombroso esfuerzo por combatir el horror al vacío. Por ello, quizá sea recomendable sobornar un poco al escepticismo. Además, *Confesiones* no es un libro para tipos cuya ineptitud metafísica les haga creer que es posible despojar a las palabras de su contenido moral.

Si, como creía Hobbes, memoria e imaginación son la misma cosa, recordar es *recrear* el pasado con cierto margen de libertad. Haré mía esta hipótesis. Pero siendo poco optimistas, la memoria sólo está en condiciones de ofrecer una imagen difusa del pasado; podrá abarcar un amplio espacio, pero su exactitud nunca será lo suficientemente confiable. Entonces, ¿dónde quedan las cosas que pasan y que la memoria ya no recuerda claramente? No obstante la imposibilidad de evocar a la perfección un hecho que ha quedado atrás en el tiempo, de revivirlo con todos sus ángulos y perfiles, el propósito de obtener una correcta imagen suya no puede tratarse de un mero capricho mnemotécnico, justo porque eso que ya pasó permanece anclado en nuestra existencia de tal manera que no podemos virar hacia ninguna dirección sin que nos vuelque el peso de nuestro propio pasado. Pero, ¿por qué la necesidad de recordar? ¿Por qué hay en lo ocurrido algo digno de salvarse? Si no podemos rememorar perfectamente, ¿cómo sobrevive el pasado en la memoria?

ducir *foreign* por “extraño” no es la mejor opción, pues se pierden ciertos matices con los cuales podemos hacernos una imagen más exacta de lo que Lowenthal intenta decir al titular así su obra.

Hay cosas que se alojan en la memoria ya sea porque se han adherido a los pliegues de la personalidad o porque se volvieron un resorte para la sobrevivencia o para el correcto desempeño de actividades cotidianas. Sin embargo, no importa cuánto se intente comprenderlo, el pasado jamás abandonará su carácter paradójico: está ahí sin estarlo realmente; es aéreo: nunca toma la forma del recipiente que lo contiene, más bien se ajusta a él. Y esto es justo lo que ha conmocionado tanto a pensadores y poetas: apenas estalla como un relámpago, el fulgor del presente se apaga irremediamente para convertirse en un espectro, es decir, en pasado. Pero a juzgar por la relación que mantenemos con él, el pasado parece quedarse con algo nuestro, y a veces ciertas cosas dificultan saber cuáles son los vestigios del ayer que troquelan nuestro presente; no obstante, ello no desfiguraría jamás la certeza de que nos concierne de un modo total, pues el pasado es una música necesaria que acompaña cada uno de nuestros pasos. Dependemos de esa creciente masa de recuerdos que se extravían, resurgen y se transforman entre las paredes del laberinto cerebral. Quizá nuestra afición por la historia provenga de ese afán por ver en el pasado un terso espejo. Pero además, siendo la línea recta la imagen reinante en nuestra conciencia habitual del tiempo, casi todas nuestras apreciaciones de la temporalidad se basan en la idea del efecto dominó. Piénsese en las anécdotas, en cómo las urde un fino hilo causal, y en cuánto nos fascinan los detalles. ¿Por qué las historias nos saben mejor cuando se nos cuentan de comienzo a fin, y no al revés? Recuerdo una película de cierto éxito, *Irreversible* (Francia, 2002), en la que el desenlace ocupa la primera escena y la historia retrocede hacia su eclosión. No obstante el ingenioso recurso cinematográfico, hay un aspecto que reafirma la idea de que el tiempo no se puede desentrañar tan fácilmente: el orden inverso de la narración es sólo en relación al desarrollo de la trama, es decir, al progreso dramático; sin embargo, hubo que seccionar las escenas de manera que cada una contara por separado un momento de la historia de manera lineal, de atrás hacia adelante, para que la intriga no se tornara incomprensible y el filme no acabara en un arriesgado y difícil experimento con el tiempo. Basta seguir



El gran libro, Casa de Sor Juana Inés de la Cruz, Nepantla, Estado de México, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2009

la trama para reconocer que dicha técnica cae presa de nuestra percepción del tiempo y sigue reproduciendo la noción de que al futuro lo gobierna soberanamente el pasado.

El asunto con las *Confesiones* es que san Agustín me ha incitado a pensar que escribir es poner una verdad donde hace falta. Esperoirme explicando. Interpretar es muy parecido a recrear, si no es que lo mismo. Yo no puedo mantener una relación con mi pasado a menos que él aparezca ante mí como un índice de interpretación, en tanto un ejercicio hermenéutico sólo es posible si existe un dato real, un seno fáctico cuya frecuencia atrae su aprehensión. *Ex nihilo nihil fit*. Si bien es lícito decir que el pasado es real, éste, al igual que el humo, adopta cataduras diversas, de modo que podemos dirigirnos hacia él con la actitud de un auténtico Cru-

soe: si durante la exploración nos acecha lo desconocido o lo abrumador, “nombrar” es la forma más eficaz de combatir la inquietante presencia de lo ignoto. Por ello, frente a su pasado, uno puede asumir el papel del pintor delante de un lienzo en blanco. Esta cuestión me llevó a creer que uno de los mayores aciertos de san Agustín fue haber usado la escritura como un poderoso fármaco, como un antídoto eficaz contra el advenimiento de un pasado que amenazó con resquebrajar la congruencia de su presente. En el entendido de que un ser humano no sobrevive demasiado en la superficie de un baldío semántico (para él el sentido es tan necesario como el alimento), toda relación con el tiempo es del orden de la significación; es más: el tiempo sólo es comprensible en virtud del lenguaje. Ya lo decía Lucrecio (*De rerum natura*, 459-482): no hay posibilidad alguna de que el

tiempo sea por sí mismo (*tempus item per se non est*), pues su existencia depende de los accidentes que la materia reporta continuamente y acumula y valora en el pasado. Tal vez esto explique por qué la llave de acceso al pasado sea —por lo común— una pregunta, y la memoria el brazo que gira el cerrojo. Pero no basta con preguntar y esperar pacientemente a que la memoria responda, hace falta que el acto se acompañe de otra cosa; es ahí donde la interpretación y el impulso imaginativo se adueñan de la escena mental para trazar rutas entre las nebulosas del tiempo pretérito, amoldando el espesor del pasado y traerlo así hasta nosotros. Recordar no es tanto una antojadiza compulsión de invocar lo sucedido, como aspirar a que el pasado venga hacia nosotros a auxiliarnos en una empresa, aunque también sea como abrirle las puertas a un intruso que pone en ries-

go la paz de nuestro presente. Ante una situación como esta última, uno no puede permanecer en una incólume indiferencia, esperando a que los malos recuerdos acaben impunemente con nuestra plácida actualidad. Es por esta razón que el caso de san Agustín me ha parecido ilustrativo, por testimoniar algo muy característico de todos: la tendencia a dibujar el pasado complaciendo nuestros propios intereses. ¿Habrá algo más reconfortante y lenitivo que tener la convicción de que el destino ya ha sido escrito y que uno sólo se limita a cumplir los designios de un ser omnipotente? En muchos aspectos de nuestras vidas, nunca dejamos de relamer la dulce inocencia de la infancia.

El intento de san Agustín de acercarse a su pasado acepta por lo menos un par de lecturas: una que prueba la gracia divina y otra que ve en su cometido una for-



Casa dentro de la Casa, Casa de Sor Juana Inés de la Cruz, Nepantla, Estado de México, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2009

ma de prepararle una emboscada a la memoria para que las interpretaciones del pasado no luzcan descoloridas y la biografía no extravíe así su fundamento. Hablaré un poco sobre la segunda. Me había referido antes a la imposibilidad de recordarlo todo, pero ¿qué pasa con el olvido? ¿Será que hay un punto donde la imaginación haga las veces de la memoria? Sabemos de alguna forma lo que olvidamos; el problema es, digamos, el contenido, o dicho de otra manera: sabemos el *qué* del olvido, mas no cómo rescatarlo de entre las sombras; es como si entre lo olvidado y nosotros se levantara un muro difícil de franquear. Las cosas podrían dejarse así y esperar a que el olvido interrumpa por unos momentos la linealidad del tiempo, pero cuando éste —es decir: el olvido— se impone como una especie de agujero negro hambriento por devorar raciones importantes de identidad, quedarse sin hacer nada significaría empezar a negarle un sentido al pasado, lo cual es casi como arrojarse a la locura, ya que el hombre en su sano juicio no resiste mucho quedarse suspendido en la nada del instante, razón por la cual uno exige de sí un mayor esfuerzo para contrarrestar los efectos de una memoria disminuida.

Por ejemplo, ahí donde no encuentra más explicaciones, donde el pasado aparece traumático y aterrador, san Agustín invoca la presencia de Dios como una forma de compensar el *pathos* de la culpa, pues supongo que para él, una vez cobijado por la fe en Cristo, resultó penoso e insoportable que ciertas cosas hubieran sucedido por la única razón de no haberse resistido a las debilidades de la carne y a las seductoras creencias del paganismo. En ocasiones uno está indefenso ante la voz estridente de las inclinaciones, ya sea por carecer de un freno moral que detenga su ciega obediencia o por hallar en los arrebatos de placer un feliz *modus vivendi*; de la misma forma, cuando uno termina desencantado de un dogma y adopta otro antes de caer presa de un desarraigado y vertiginoso escepticismo, avergonzarse de las antiguas convicciones es el primer síntoma de querer modificar el pasado. He querido ver en san Agustín un caso ejemplar de dicho cuadro, pues ¿quién podría confesar no ser más que un títere de la historia, la sociedad y los instintos después de haber abrazado

con tanto fervor el cristianismo? Pero no intento afirmar que el deseo urgente de cambiar el pasado, de sobreinterpretarlo, sea menos preferible a asumirlo tal cual es, más bien busco destacar la idea de que uno no se arroja a su pasado simplemente a ver qué encuentra: lo que determina esa inmersión en los intersticios de la memoria es el presente atravesado por todos los complejos e intereses de la persona, razón por la cual me resulta difícil pensar que la retrospectiva de san Agustín no esté guiada por su fe y por la necesidad de cimentarla en la voluntad de Dios. ¿Y acaso no es éste uno de nuestros hábitos más arraigados: hacer del propio pasado un paraíso para la imaginación?

Uno de los mayores escándalos metafísicos es la existencia de cosas cuya positividad no parece responder a las exigencias de la materia. Es el caso del pasado, que se aferra como ningún otro a esa área espectral del conocimiento. Obviamente, saber qué es el pasado concierne a un examen sobre la naturaleza del tiempo, tarea demasiado escabrosa como para pretender resolverla de unos cuantos plumazos. Por ello, tal vez convenga indicar sólo algunos puntos que creo que me acercarán mejor al asunto, esto es, ¿qué tipo de relación hay entre el pasado y nosotros?

El primer problema al que se enfrenta toda teoría sobre las formas de la temporalidad es la inestabilidad ontológica que comportan las tres dimensiones básicas del tiempo: el pasado no es ya; del futuro tampoco puede decirse que es, sino que está por venir, y el presente es demasiado fugaz como para cubrir satisfactoriamente los más elementales requisitos del ente. Entonces, ¿cómo es que todos poseemos la irrefutable convicción de *tener* un pasado? Podrá recurrirse aun al más exhaustivo examen fisiológico para saber cómo el cerebro trabaja durante los procesos mnemotécnicos, sin embargo es innegable que a dicho proceso le es inherente —como bien sostuvo Jean-Paul Sartre—² un fenómeno estrictamente psíquico, por cuanto el organismo, lejos de exhibir una plena autonomía funcional, es propenso a incorporar los embates de la subjetividad. Ahora bien,

² Véase J. P. Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (trad. Juan Valmar), Ediciones Altaya, Barcelona, 1993, p. 140.

mientras vive, el hombre es un ente que ha comprometido su ser tanto consigo mismo como con las cosas que le rodean. Cabe añadir que la naturaleza de este compromiso es de un sumo carácter tempóreo (*zeitlich*) y, por tanto, impide que el hombre sea *per se* una sustancia finiquitada, haciendo a su vez que el meollo de su esencia consista en modificar constantemente los términos en que se deslía dicho compromiso. Por ejemplo, yo puedo estar profundamente concentrado en resolver una ecuación matemática y de pronto ver interrumpida mi abstracción para ocuparme en otra cosa, ya sea porque me alcanzaron las ganas de ir al baño o porque alguien llamó a la puerta de mi alcoba. Hay ahí por lo menos tres modos de ser que en lugar de restringir u omitir el compromiso ontológico al que me he referido, reflejan bastante bien su naturaleza tempórea, pues al sucederse se infiere que estos ocurren durante intervalos de tiempo que quizá puedan discernirse si así lo deseara, o bien, no ser relevantes en lo absoluto, sin embargo, lo que sale a flote es —repito— el tiempo como ingrediente esencial del compromiso: ahora hago esto, luego ya no, quizá vuelva sobre lo mismo o tal vez me ocupe de algo completamente distinto después; he dejado de ser el que resolvía aquella ecuación para ser quien se dirige a la puerta, así el tiempo consigna el modo en que me comprometo con lo que soy y con la totalidad de lo ente que me rodea. Tal vez “compromiso” no sea la palabra correcta para describir el fenómeno, pero al no hallar una mejor, la he elegido por connotar el hecho de contraer una obligación, buscando así destacar que, una vez que somos arrojados al mundo, no podemos huírle a la existencia, es decir, estamos obligados a hacernos cargo de nosotros mismos, así como del aplastante cúmulo de cosas que nos mantienen cercados y nos mueven a ser. Y es aquí donde surgen las dificultades. La idea de que nuestra existencia no es sino una sucesiva modificación de ser, donde ciertos modos superan a otros en frecuencia, supone que el tiempo no marcha hacia adelante como dibujando una interminable línea recta, sino que serpea, o bien, se despliega en una espiral que se alarga y se contrae de arriba abajo y de un lado a otro sin cesura, como imitando ciertas animaciones tridimensionales que se usan como

protectores de pantalla. El tiempo se acumula, de eso no cabe duda, pues tanto el compromiso como la modificación no son actos en cada caso inéditos, sino que encarnan el más vivo testimonio de que *antes* ya habíamos comprometido nuestro modo de ser de esta y aquella manera. Es parecido a como lo argumentaba Sartre: “yo mismo y las cosas sólo podemos ser habiendo sido ya, por cuanto es en el pasado donde se halla el núcleo duro de nuestra supuesta identidad”.³

Por lo visto, la mayor dificultad por la que atraviesa una investigación sobre el pasado viene dada por ese aspecto que deforma la imagen del tiempo como un río voraz que despoja a la realidad de su aparente y plácida permanencia; me refiero a esa especie de atemporalidad que ostentan las cosas que fuimos y que hemos conocido a lo largo de nuestra existencia, ¿o podrá acaso negarse que, después de despertar de una noche tranquila, uno pueda reconocerse el mismo del día anterior, y que el escritorio, la silla y la cama sigan igual, es decir, tal y como están y han sido? Lo que me queda claro en este asunto de la acumulación del tiempo, del haber-sido, etcétera, es que todo se funda en la memoria, cuyo funcionamiento seguirá siendo para mí un verdadero misterio, por mucho que un neurofisiólogo venga a tratar de elucidarme las más oscuras interrogantes en la materia, pues es asombroso observar cómo en la mayoría de las veces trabaja a la zaga de nuestra voluntad, haciendo que todo nos resulte siempre tan familiar y, por otro lado, cuán selectiva es al retener cosas que a lo mejor en una primera impresión no fueron lo suficientemente impactantes como para ser distinguidas con la medalla de lo memorable. Pero no es la cuestión funcional de la memoria lo que ahora me interesa; más bien he tratado de ir buscando una ontología del pasado, para lo cual creí necesario hablar un poco de lo que he tratado hasta aquí. Y con lo dicho en el párrafo anterior, quizá sea momento de indagar cómo actúan los elementos que intenté destacar para entrever el modo de relacionarnos con el pasado, a saber: imaginación o memoria e interpretación.

Tal vez deba volver a san Agustín.

³ *Ibid.*, pp. 233-238.



4000 libros, Casa de Sor Juana Inés de la Cruz, Nepantla, Estado de México, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2009

En su oda a Meliso de Tebas, celebrado vencedor en las carreras de cuadrigas, Píndaro proclama que el hombre religioso viviría contento y en paz por largos años siempre y cuando no pecara de impiedad. Cosa obvia, ya que al vivirse como promesa, toda religión funda su gracia en el cumplimiento de ciertas reglas. Cuando san Agustín le cuenta al lector qué tan desdichado era antes de habérsele revelado los designios de la fe, es curioso notar cómo la sinergia de su arrepentimiento lo impele a invocar constantemente la presencia de Dios, como en un intento de esquivar la dolorosa punzada del pasado, lo que a su vez lo lleva a escribir intercalando el amargo recuerdo de sus años impíos con la íntegra dulzura del culto a Jesucristo. Es como si nosotros, ante un mal recuerdo, quisiéramos aminorar la aflicción que nos produce justificando lo sucedido en

virtud de un estado actual, que por lo general es valorado mejor al anterior. ¿Quién no ha dicho alguna vez “si no fuera por lo que me sucedió, hoy no estaría aquí”? Esa tendencia a manipular el pasado revela una cuestión interesante: ¿uno *tiene* un pasado, o más bien *lo es*? Vuelvo así a un problema que atañe a la ontología, y a partir del cual uno puede entrever por qué acostumbramos a percibir caprichosamente el pasado. Pero antes de continuar por esa línea quiero hacer la siguiente aclaración: en este contexto, interpretar no implica tanto averiguar qué significa el contenido de determinada experiencia, como el simple hecho de volverlo explícito o de comunicarlo tal y como ha aparecido en la mente. Así, la interpretación no es un mero efecto discursivo de la conciencia cuya finalidad sea poner un sentido ahí donde se ha agotado o donde aparece difuminado y con-



Cuerpo, de la serie *Tránsito*, Atlixco, Puebla, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2012

fuso, sino un acto mental que por sí solo es incapaz de gestar una verdad en el momento en que ésta se ha vuelto necesaria, de ahí que jamás se ejecute de un modo aislado, pues su misma realización está condicionada por la intervención de otros factores. Por tanto, aquí interpretar no quiere decir hallarle el sentido oculto a lo pasado, como sucede en ciertas prácticas psicoanalíticas, más bien refiere el hecho de que hasta el más ínfimo de nuestros recuerdos encierra un contenido susceptible de ser descompuesto en palabras y enunciados. Sin embargo, hay veces en que la reconstrucción del pasado resulta excepcionalmente difícil, como cuando la memoria se obstina en censurar ciertos recuerdos porque el pasado en sí se ha vuelto una amenaza para el presente (como sucede en el caso de san Agustín), de modo que la interpretación o de plano es impedida o se mueve tímidamente entre esos episodios oscurecidos por el ol-

vido o la censura; entonces es cuando nuestra voluntad escucha el llamado de nuestra desesperación, pues al sufrir un pasaje de amnesia o al angustiarnos ante un recuerdo aterrador, aquella invade la escena no tanto para ayudar a descorrer el velo del pasado, como para reformular el exiguo recuerdo de lo sucedido con miras a poner a salvo la prosperidad de nuestro presente. Esto supone que el pasado es del orden de lo imaginario, porque sólo en él es donde podemos ejercer con mayor libertad nuestros caprichos. Para comprender las imágenes del pasado no son obligatorias las aclaraciones: uno comprende perfectamente lo que ve, y si es necesario lo interpreta. Pero cuando una de ellas no sólo adopta un cariz chocante, traumático o aterrador, sino que además tiende a originar síntomas aquí y allá, otros factores comienzan a interferir en la percepción del pasado si éste desafió la serenidad de la conciencia. Excede a mis

anotaciones pretender explicarlo, pero también hay ocasiones en que uno padece las quimeras de una imaginación exuberante y excéntrica, como en el caso del rey Macbeth, a cuya figura Shakespeare recurrió, en uno de sus escalofriantes descensos a las simas del alma humana, para dramatizar ese complejo que a todos nos caracteriza: *ser* afectado por los propios deseos y fantasmas.

En esos casos donde nuestros fantasmas y deseos son los que abonan el terreno para que los recuerdos broten alimentándose así de ese sustancioso lecho nutricio, la imaginación llega a ser un caldo de cultivo para todo tipo de perversiones, o bien, una fuente espontánea de *nuevos* o remozados recuerdos, a partir de la cual uno equilibraría su memoria de acuerdo a su presente. Casi al principio de la obra (acto I, escena III), en uno de sus alucinantes soliloquios, Macbeth cavila en torno a las potencialidades de la imaginación, buscando de cierta manera desentrañar sus trampas y sus fueros, hay un pasaje interesante, y dice así: “¡Mi pensamiento, donde el asesinato no es aún más que vana sombra, conmueve hasta tal punto el pobre reino de mi alma, que toda facultad de obrar se ahoga en conjeturas, y nada existe para mí sino lo que no existe todavía!”⁴ Se trata sin duda de una siniestra meditación. Harold Bloom ve en este aparte un tributo absoluto a la fuerza de la imaginación, por cuanto “la fantasmagoría de asesinar a Duncan es tan vívida” que para Macbeth la única realidad que cuenta es la que emana de sus fantasías.⁵ Obviamente se trata de un caso extremo, pero ¿quién podría negar que ésta sea una actitud común a todos nosotros? Cuando uno decide internarse en su pasado, lo primero que busca es no provocar ese lado incómodo que la mayoría evitamos dar a conocer por temor a ser juzgados, pues las imágenes que moran en él son como lastres para un navío que marcha tímido hacia adelante. La otra opción, como ya lo he sugerido y es ejemplificada por san Agustín, es que pongamos la imaginación de nuestra parte, no tanto para suplantar un mal recuerdo como para inte-

grarlo en virtud de un relato que abarque nuestro presente. Los escolásticos dividieron en tres las cavidades cerebrales, cuya faz anterior correspondía a la llamada *cellula phantastica*, que era responsable de la imaginación. Es curioso pensar que una posible traducción del término sea “pequeña despensa imaginaria” o “almacén de irrealidades”,⁶ con lo cual tal vez pueda advertirse que una imaginación exuberante y enferma propende a distanciarse considerablemente de la realidad, dando cabida a una intensa vorágine de fantasías que mezclan nuestras más íntimas debilidades con los abismales principios de nuestro ser social, fracturando así la facultad de discernir entre lo que es real y lo que no, entre lo que es producto de nuestro ingenio y lo que emerge del flujo natural del *common sense*, y entonces es relativamente fácil que la imaginación nos hunda y encierre en su mundo.

Hay quienes consideran un peligro querer adornar el pasado con nuestro ingenio, partiendo de la idea de que el pasado siempre retorna aun cuando ha sido condenado al rincón más oscuro de la memoria, o en todo caso, piensan como si se hubiese detenido en algún sitio. Yo no estoy muy seguro de ello. Admitirlo, es decir, reconocer una inminente peligrosidad del pasado implicaría subestimar los efectos subliminales de, por ejemplo, la justificación. Por ello, cada vez me convenzo más de que el pasado es dinámico, porque —como hemos visto— justificarlo es preferible a traerlo vivo y actuante, pues cuando el pasado viaja hasta nosotros y nos alcanza como una flecha venenosa, en realidad disponemos de pocos medios para defendernos, y uno de ellos es la justificación, que lo despoja de su carácter ominoso y lo transforma. Piénsese en san Agustín. Las justificaciones son giros subjetivos cuya función es blindar la imagen actual de la persona inhibiendo el contenido angustiante de una conducta pasada, lo que en este contexto supone algo que de alguna manera ya habíamos previsto: no hay ayer que no pase por el tamiz de la imaginación. Ahora bien, en cuanto imagen, un recuerdo motiva —si se quiere— la interpretación de ese pasado que

⁴ “La tragedia de Macbeth”, en William Shakespeare, *Obras completas*, t. II (trad. Luis Astrana Marín), Aguilar, Madrid, 1988, p. 497.

⁵ Harold Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano* (trad. Tomás Segovia), Verticales de Bolsillo, Bogotá, 2008.

⁶ Para ello he consultado el *Diccionario latín-español, español-latín*, de Julio Pimentel Álvarez.

nos alcanza. Pero respecto a este ejercicio lingüístico que lo explicita, es decir, que descompone en palabras la imagen-recuerdo, no queda claro en qué medida sea fiel a su propósito, ya que imágenes de este tipo se hallan rubricadas por factores psicológicos. Me refiero a que su matriz es harto subjetiva, y por lo tanto, están bastante impregnadas de sustancia psíquica: deseos, motivaciones, libido, etcétera. Según esto, al pertenecer al fabuloso reino de la imaginación, el pasado levantaría un muro que impediría conocerlo, pues conocer significa simplemente constatar que *hay* ser, y en tanto el hombre es una especie que respira en el puro presente, su incesante actualidad consigna que el pasado es ontológicamente inclasificable. Por lo tanto, esa plasticidad que exhibe el tiempo pretérito me conduce a pensar que estrictamente yo *no soy* mi pasado, más bien, éste *me es*, pero de una forma que no cancela la oportunidad de *serlo* a mi manera, siempre y cuando exista el suficiente vigor mental como para eludir las trampas de una imaginación desbocada; sólo un buen juicio puede gozar de semejante libertad, porque si así fuera, por muy aguzado que sea el despunte del pasado, éste sería inofensivo. Esto rompe con la tiranía del pasado, una idea añeja y esclavizante, que además de depositar todas sus fuerzas argumentativas en la suposición de un pasado rígido, despiadado y clandestino, ha impedido pensar con menos trabas el libre albedrío.

No puedo dejar de pensar que el caso de san Agustín es excepcional para comprender lo expuesto hasta

aquí. Sobra decir que todos —unos con mayor ímpetu que otros— somos partícipes de esa tendencia en la que el yo-presente se rebela contra su pasado. Y hablo en un sentido radical de cómo arreglárselas con él, uno que involucra la entraña más íntima y vital de la existencia propia, y no tanto en el aspecto pragmático y testimonial de la memoria. Por ello, san Agustín quizá sea un héroe entre los “clónautas” que han pretendido conquistar el pasado, pues en lugar de creerse el suyo sin cortapisas, evitó ser rehén de sus propias interpretaciones recomponiendo el íntimo imaginario de su historia en virtud de un sólido fundamento, que en su caso fue una entidad suprasensible, ese Dios venerable que halló en el cristianismo; si, como él, uno se dispone a descartar el más ínfimo barniz de accidentalidad en el pasado, será fácil reconocer que la historia —o la vida en sí— es un plan de salvación. Entonces, ¿cómo encarar una inconveniente oleada de imágenes-recuerdo? Oponiendo otra, pero alzada sobre la base de un amparo resistente, para a partir de ahí interpretarlo todo evitando que el hilo causal que teje nuestra biografía se contamine de fatalidad.

Me gustaría finalizar volviendo a la idea que originó todo esto: porque a veces acudimos a él como esos jactanciosos turistas que, tras haber regresado del viaje, y para alardear de haber tenido un tour ejemplar, mueven caprichosamente sus memorias, justo por eso: el pasado es un país extranjero.❶

Y este cuento se acabó

Minerva Liliana Balderas Abarca

ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO LA ESMERALDA-INBA



















TÉCNICA: Transfer/papel guarro, medidas variables, 2012. Reproducciones al tamaño original.

Minerva Liliana Balderas Abarca (Durango, Durango, 1983). Estudia Artes Plásticas y Visuales. En 2008 recibió una mención en el premio Tlaxcala en artes visuales; en 2010-2011 fue seleccionada en el premio Tlaxcala en artes visuales, selección Corafest “Alegorías del corazón” y obtuvo la beca a estudiantes foráneos del INBA; en 2012 expuso *Narrativas con dibujo* en el Museo León Trotsky e *Identidades* en la galería UC.

Disecciones

Rembrandt: Macedonio Fernández y Unamuno

Gabriel Martínez Bucio

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, CIUDAD DE MÉXICO

Vivo mi día delante del lector
Macedonio Fernández

A mediados del siglo XVII la cofradía de cirujanos de Ámsterdam realizaba solamente una disección anatómica pública al año. Normalmente se llevaban a cabo en invierno, para mejor conservación del cuerpo, que debía ser de un criminal ejecutado. Recordemos que la iglesia católica no permitió la disección de cadáveres humanos con fines científicos sino hasta 1560.¹ Así que los procedimientos eran poco frecuentes, novedosos y espectaculares, al grado de convertirse en acontecimientos sociales de la época. De esta manera, Rembrandt retrata *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632). En ella encontramos al famoso médico Nicolaes Tulp explicando la musculatura del brazo a siete cirujanos que observan con atención.² Después de haber efectuado un corte longitudinal anterior del brazo izquierdo, el doctor sostiene con sus pinzas músculos y nervios, mientras parece decir: “Así es como se hace una disección.” Lo curioso de la pintura es que el doctor está explicando (qué fea palabra) al mismo tiempo que lleva a cabo la disección. Rembrandt no retrató a Tulp dando una conferencia después de hacer la autopsia, sino que lo plasmó en el acto de realizar su obra. Mientras el cirujano enseña el radio del cadáver, co-

menta lo que está haciendo en ese preciso momento. Es decir, durante la creación (la clase de anatomía) expone su procedimiento.

Ahora bien, tanto *Cómo se hace una novela*, de don Miguel de Unamuno como *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, sufren una suerte parecida. Sin embargo, primero debemos elaborar una digresión para hacerle espacio a un maravilloso hecho de azar concurrente. Como es bien sabido, las obras respectivas del vasco y del argentino fueron escritas, reescritas y vueltas a escribir a lo largo de sus vidas. Lo curioso es que la pintura que elegí como elegante preámbulo para mi ensayo también fue restaurada en diversas ocasiones y, en vida de Rembrandt, padeció varios cambios que pueden observarse en estudios por rayos X.³

Como dije anteriormente, es llamativo que los dos libros tengan similitudes que van más allá del contenido de la historia (o la “no-historia”) que cuentan. Observemos con lupa cómo fue el proceso de escritura de cada uno de ellos. Iniciemos con *Cómo se hace una novela*.

En diciembre de 1924, Unamuno emprende la redacción del original en un solitario cuartito de París. Termina a mediados de 1925 y se lo entrega a su amigo Jean Cassou, un editor que lo traduce al francés y lo publica el 15 de mayo de 1926 en la revista *Mercure de France*. El escritor vasco quería que se publicara primero en Francia obligado por la terrible censura que se vivía en España. Recordemos la condición de exilado de Unamuno

¹ Véase la “Biografía sumaria”, en Rose-Marie y Rainer Hagen, *Bruegel. La obra completa*, Taschen, Berlín, 2000, p. 92.

² Debo pecar de justo e incluir el nombre del muerto: Aris Kindt, un criminal de 41 años, ahorcado ese mismo día por robo a mano armada.

³ Disculpen la irrupción de este tosco y simple pie de página, pero estos encantadores hallazgos son los guiños que nos impulsan la pasión por la literatura. Continuemos con mi estudio.



De la serie *Vestigios*, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2010

debido a la dictadura militar de Primo de Rivera (1923-1930). Es así como la obra aparece en francés y con un “Retrato de Unamuno” redactado por Cassou. En 1927, don Miguel se traslada a Hendaya, donde escribe la versión completa de *Cómo se hace una novela*. Sin embargo, había un problema: el escrito original se había perdido. Por lo tanto, retraduce su texto del francés y lo amplía con una serie de añadidos: en primera instancia compone un “Prólogo”, incorpora un “Comentario” al retrato de Cassou, agrega entre corchetes numerosas aclaraciones (dentro del texto y no como pies de página) y, finalmente, integra una “Continuación”. Este trabajo de reescritura de la traducción del original se publica como libro en la editorial Alba, de Buenos Aires, en

1927. Así que tenemos tres momentos: la escritura del autor (1924), la traducción al francés del editor (1925), y la retraducción al español nuevamente por parte del escritor (1927).

Ahora bien, si quieres hacer reír a Macedonio, cuéntale tus planes. *Museo de la Novela de la Eterna* fue escrita, reescrita, borrada, tachoneada, escrita nuevamente, corregida, desvanecida, decolorada, decodificada, descrita, no durante tres años, sino a lo largo y ancho de la vida del argentino.⁴ Así, esta novela “empezada a

⁴ Y si nos atrevemos a evocar la sentencia de Heráclito: “Ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río”, imaginen cuántos Macedonios tenemos en la obra.

los treinta años, continuada a los cincuenta y a los sesenta y tres, tiene finalmente lo supremo: un sujeto de Buen Gusto como autor tercero y corregido resultante de los tres”.⁵

Unamuno y Macedonio vivieron para contar o, mejor dicho, contaron para vivir. Porque “contar la vida, ¿no es acaso un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla?”⁶ Es decir, tanto se tardaron en escribir sus libros que su vida entró a sus obras como gestos autobiográficos. Hay que rememorar la singular circunstancia de que los dos hayan sido exilados, y lo que esta condición les permitió escribir: Macedonio —a su manera—, después de haber perdido a su mujer en 1920, deja a sus hijos al cuidado de familiares, abandona la profesión de abogado y decide vivir en pensiones, aquí y allá. De Unamuno basta mencionar la dictadura de Primo de Rivera. Y todo esto lo vemos reflejado en sus obras, como a continuación se probará.

El título *Cómo se hace una novela* no es banal. No es “Cómo se hizo una novela” o “Cómo hice una novela”. “Hace” es la palabra clave aquí. El verbo “hacer” se encuentra en presente del indicativo, un tiempo verbal que expresa acciones que tienen lugar en el momento en que se habla. Ambos autores, mientras viven-escriben o mientras escriben-viven o todas las variaciones posibles. Pero no escriben sobre cualquier cosa, sino sobre sí mismos, sobre el proceso y momento de su creación: se están escribiendo como si dijera se están dibujando. Algo así como las manos escherianas. Pero quedémonos con nuestro pintor Rembrandt y propongamos algo: tanto Macedonio como Unamuno son el doctor Tulp, que simultáneamente al hecho de la incisión en el brazo del cadáver (momento de creación material, escritura) expone lo que está encontrando y haciendo (reflexión de la autoescritura, los músculos, los nervios de la obra).⁷ Al igual que el médico flamenco, el escritor

vasco y el argentino ni siquiera se molestan por ocultar su técnica y práctica, sino que viven su día “delante del lector”,⁸ delante del público que ha asistido a ver la disección del cadáver, símbolo de su obra y de ellos mismos. Es decir, también Macedonio y Unamuno son Aris Kindt, pues “la palpitación de las entrañas del organismo vivo de la novela son las entrañas mismas del novelista, del autor”.⁹ Están haciendo la disección tanto a la obra como a sí mismos. Por esa razón descubrimos rasgos autobiográficos reflejados en el texto: la estancia de Unamuno en Hendaya y Fuerteventura, y las ansias de Macedonio por tratar de “resucitar en el reino de las letras a Elena Bella, su difunta esposa”.¹⁰

Es interesante que la autopsia que observamos en *La lección de anatomía del doctor Tulp* es a un cadáver que fue muerto ese mismo día, cuyas células aún viven, sus “entrañas están palpitantes de vida, calientes de sangre”.¹¹ La disección no es a un paraguas y a una máquina de coser —que tienen fórmulas mecánicas preestablecidas para lograr lo fantástico—,¹² pues si les hicieran un corte transversal encontraríamos pedazos de cables, ruedas, engranajes, rochetes, manecillas, ejes, partes de un reloj:

Todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro —novela veraz, auténtica— para dar a conocer el mecanismo de su ficción [...]. Sin embargo, los novelistas que ahora hacen libros para explicar el mecanismo de su novela, para hacer ver cómo ellos proceden al escribir, lo que hacen, sencillamente, es levantar la tapa del reloj [...] Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo. El novelista que

puesta en abismo sobre abismo, y no estoy de ánimo. Además, sería una descortesía para el doctor Tulp, que hasta ahora nos ha ayudado bastante.

⁸ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 56.

⁹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰ Lászlo Scholz, “El no-existente caballero”, en *Ensayos sobre la modernidad literaria hispanoamericana*, Universidad de Murcia, 2000, p. 41.

¹¹ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, pp. 184-185.

¹² Referencia al “Prólogo”, en Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Siglo XXI, México, 2004, pp. 12-18.

⁵ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Corregidor, Buenos Aires, 2010, p. 23.

⁶ Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 187.

⁷ Otra propuesta sería decir que Unamuno y Macedonio no son el doctor Tulp, sino Rembrandt. Y que Tulp es el narrador construido tanto por el vasco como por el argentino. Sin embargo, esto es meternos en

cuenta cómo se hace una novela cuenta cómo se hace un novelista, o sea, cómo se hace un hombre. Y muestra sus entrañas humanas, eternas e universales, sin tener que levantar tapa alguna de reló.¹³

Entonces obra y autor están ligados. Ficción y realidad están enlazadas. Teoría y creación se abrazan. Todas las dicotomías leer/escribir, ser/no-ser, son una constante en don Miguel y Macedonio. De esta manera, *Cómo se hace una novela* y *Museo de la Novela de la Eterna* mantienen un continuo latido que no les permite terminar. Porque, ¿dónde concluye la vida o dónde acaba la obra? ¿Con la muerte de la obra o con la muerte del autor?: “¿Terminado? ¡Qué pronto escribí eso! ¿Es que se puede terminar algo, aunque sólo sea una novela de cómo se hace una novela?”¹⁴ De igual forma podríamos aplicar los mismos principios a la inversa, a la cuestión del comenzar. ¿Cuándo empieza la vida y cuándo la obra?: “Éstos ¿fueron los prólogos? Y ésta ¿será novela?”¹⁵ En pocas palabras: ¡la vida es la novela misma! O meciéndonos en el mareo de las garras de *Unamónio*: ¡la novela es la vida misma! Y las entrañas, los organismos, las venas, las costillas, los huesos, el esqueleto, es decir, las palabras, las letras, el autor y el lector, construyen la obra. Es por eso que no puede terminar, es por eso que encontramos un “intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta”, un “lunes 4”, una “continuación”, “un martes 5”, “un jueves 7”, un martes 22 de noviembre de 2011, un “no sé qué que queda balbuciendo”¹⁶ por la eternidad.

Ahora bien, se podría decir que las dos novelas han sido desgarradas y han quedado a piel abierta. Es como si Macedonio y Unamuno fueran aquellos hombres que despellejaron a Sisamnes mientras aún estaba vivo y que plasma en su pintura Gérard David (curiosamente otro flamenco).¹⁷ Sin embargo, regresemos a Rembrandt

—que nos ha regalado siete buenas cuartillas— y hagámosle un acercamiento estilo Robbe-Grillet al corte longitudinal del brazo. Tulp está agarrando un músculo braquirradial con una pinza o tijera de disección, y se alcanza a ver la presencia del radio y el cúbito. En la parte de la mano observamos ligamentos principalmente, y alrededor de la herida, tejido adiposo. Han desollado el brazo del pobre hombre, dejándole solamente lo de adentro vuelto hacia fuera. El mismo principio sucede en *Museo de la Novela de la Eterna* y en *Cómo se hace una novela*: llevan las entrañas en la cara. La “entraña —*intranea*—, lo de dentro, es ahora su extraña —*extranea*—, lo de fuera; su forma es su fondo”.¹⁸ El proceso de creación se muestra ante el público. Los borradores, las ideas, las correcciones, los comentarios, los interminables prólogos, las continuaciones, son parte de la obra; o mejor dicho, son la obra. Lo que debería ser el esqueleto y músculo, ahora es cuerpo y alma. Veamos un ejemplo del inicio de la novela de Unamuno:

Héteme aquí ante estas blancas páginas —blancas como el negro porvenir: ¡terrible blancura!— buscando retener el tiempo que pasa [...] Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante.¹⁹

Durante la lectura de *Cómo se hace una novela* encontramos irónicos procedimientos que hace el autor a plena vista del lector: “Pensaba hacerle emprender (a Jugo de la Raza) un viaje fuera de París, a la rebusca del olvido de la historia [...] Habría colocado en mi novela recuerdos de mis viajes, habría hablado de Gante[...]”.²⁰

Revisemos cómo lo hace Macedonio: “Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir”;²¹ “Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad”;²² “Estoy

¹³ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶ San Juan de la Cruz, “Cántico”, en *El cántico espiritual*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. 38.

¹⁷ Se refiere a *El despellejamiento de Sisamnes* (1498). Museo Comunal, Brujas.

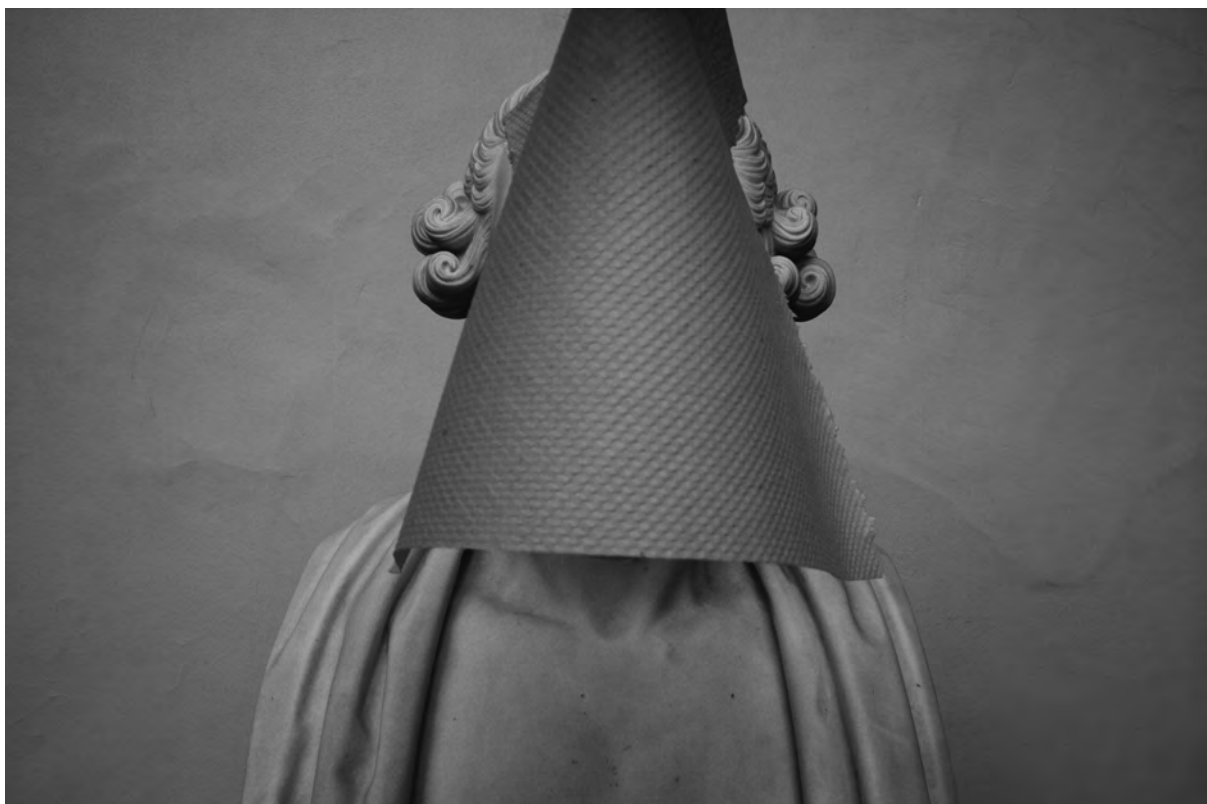
¹⁸ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

²¹ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 44.

²² *Ibid.*, p. 73.



Gesto escultórico, Museo Nacional de San Carlos, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2008

habilitando comodidades y un nuevo capítulo para escenas y personas sobrevenidas”.²³

Tanto el argentino como el vasco muestran sus trucos y eso es lo que constituye la obra. Un oxímoron literario. La teoría sobre el arte de la novela o sobre la estructura de la novela ya no es un libro aparte, sino que está dentro de la novela misma y, en realidad, es la novela. Por eso sostengo que antes de que la literatura sufriera una *Ouliposucción*, existieron dos cirujanos que habían comenzado a disecar las obras. Sabemos que son pocos, pero ¿acaso la cofradía de médicos de Ámsterdam no realizaba solamente una disección anatómica al año?

¡Un libro sin tema, sin personajes, sin realismo, por favor!

Hay una noche en *Rayuela* —entre la una y las cinco de la madrugada— en la que Horacio Oliveira se encuentra leyendo mientras llega a una conclusión desconcertante:²⁴

El silbido no era un tema sobresaliente en la literatura. Pocos autores hacían silbar a sus personajes. Prácticamente a ninguno. Los condenaban a un repertorio bastante monótono de elocuciones (decir, contestar, cantar, gritar, balbucear, bisbisar, proferir, susurrar, exclamar y declamar) pero nin-

²³ *Ibid.*, p. 76.

²⁴ Recién comenzamos la segunda parte de mi ensayo y ya nos topamos de zarpazo con otro guiño literario. Curiosamente, Oliveira es un lector como Jugo de la Raza y la Eterna.



De la serie *Arqueología 2011*, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2011

gún héroe o heroína coronaba jamás un gran momento de sus epopeyas con un real silbido de esos que rajan los vidrios.²⁵

La pequeña lista de verbos de los que está harto Oliveira son los rasgos básicos que un lector espera encontrar en los personajes de una obra realista, y que no son más que títeres que simulan vida. La misma actitud de enfado y rechazo a este tipo de novelas la advertimos en Unamuno y Macedonio. Por esa razón, el vasco se rehúsa a contar cómo va a acabar la historia de su personaje Jugo de la Raza: “ese lector me preguntaría ‘¿cómo

acaba este hombre?, ¿cómo le devora la historia?’ ¿Y cómo acabarás tú, lector?”²⁶ Y de igual forma, el argentino evita las tramas y los personajes realistas con los que se pueda identificar el lector: “no se entretenga el lector con el vigilante mencionado; no es el nuestro; el de la novela está parado en otra esquina de ella”.²⁷ Es decir, ninguno de los dos escritores quiere un público pasivo como el que se desvanece en la perfumada oleada de una narración. No, quieren lectores activos que construyan la obra conforme la van leyendo, que participen en

²⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 389.

²⁶ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 170.

²⁷ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 35.

la creación.²⁸ Y la forma como lo logran es a través de un mareo provocado en el lector: recordándole a cada paso que está ante una ficción. ¿Y cómo lo hacen? Yo hubiera querido desarrollar la respuesta a partir de la siguiente idea que capté en *Museo de la Novela de la Eterna*, pero solamente la embrutecería con mi tono sofocado de *academismo*, así que cedo la palabra al honorable Macedonio Fernández, ex candidato a la presidencia de la República Argentina (aplausos por favor):

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad —está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real— culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, coherencia contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él [...]. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle.²⁹

En pocas palabras: un violín no necesita llorar para hacer llorar. Proyecto parecido al del poeta francés Paul Valéry, quien planteaba la destilación de la poesía, es decir, quitarle todo sentimiento, todo subjetivismo, el pretexto, y dejar solamente la técnica para alcanzar la pureza. De igual forma, encontramos en el teatro alemán de los años treinta la siguiente propuesta: actor que siente no es buen actor, pues ¿qué diferencia puede obser-

var el espectador entre su abuela llorando y un actor que de verdad está llorando? O pensemos en Flaubert, quien expone en una carta a Louise, su amada, un ambicioso proyecto: “un libro sobre nada, casi sin tema, un libro sin apoyos exteriores, que se sostuviera solamente por la fuerza intrínseca del estilo”.³⁰ Pero, ¿qué me pasa? Me he convertido en un ensayista salteado. He ido a Francia, Alemania, y al siglo XIX en pocas líneas; es preciso regresar a mi tema. El lector sabrá disculparme.

Como decíamos anteriormente, Macedonio subraya aún más su procedimiento. Hace obvio el artificio enfrente del lector para que se dé cuenta. Le recuerda que está leyendo una ficción, y que la ficción se rige por principios totalmente distintos a la realidad.

En las páginas de *Museo de la Novela de la Eterna*, el argentino dice: “Llamo belartes únicamente a las técnicas indirectas de suscitación, en otra persona, de estados de ánimo que no sean ni lo que siente el autor ni los atribuidos a los personajes en cada momento.”³¹ Es decir, fuera de la técnica no hay arte; la novela, la obra, es la que debe provocar una emoción, no la identificación del auditorio con el fatal destino de un personaje. Por eso creo que si viviera Macedonio rechazaría absolutamente toda esa porquería de películas en 3D y solamente asistiría a filmes en blanco y negro.

¿Cómo crea el mareo Unamuno? Durante el desarrollo de *Cómo se hace una novela* encontramos un factor que se repite constantemente: la interrupción. Este recurso juega el papel de rasgar tanto la realidad como la ficción. Todo el tiempo asistimos al salto entre la “historia” de Jugo de la Raza,³² personaje que aparece leyendo una novela, y la vida de Unamuno-personaje-autor en el exilio, que cuenta cómo está haciendo la obra. Cada vez que algo va a pasar el relato se corta, se rompe, devolviéndole al lector (real, empírico, de carne y hueso) la distancia que le recuerda estar frente a un libro y no dentro de él.

³⁰ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Alfaguara, México, 2008, p. 48.

³¹ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 121.

³² Para ser más exactos, las intrusiones son seis y se encuentran en las páginas 140, 145, 149, 151, 160 y 167, de la edición de Cátedra con la que trabajamos.

²⁸ Una idea similar formula Cortázar en *Rayuela*: el lector colabora en la construcción de la novela al momento de elegir de qué manera va a leer.

²⁹ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 41.

Lo que está planteando Unamuno al entorpecer el hilo de la acción es decirnos: ¡Recuerden que es un artificio y yo soy el mago! “En el instante en que dejo de escribir dejan ellos de hacer.”³³

De esta manera, los dos escritores desarrollan su teoría: en la obra misma y no aparte. Interrumpen, retardan, obstaculizan, impiden y sujetan la acción en una denuncia contra el realismo. Repudian la anécdota, el relato, la descripción. Y prefieren no narrar lo que pasa sino que sugieren, refieren, simulan que algo sucede —“es todo lo que pensó (el personaje) de lo cual algo dijo y nada se oyó”—,³⁴ para acto seguido, contradecir la acción u olvidarse de ella y continuar con otros asuntos.

Creo que a ambos les habrá causado gracia los juicios en contra de Flaubert y Baudelaire, en 1857. Incluso les habrá parecido patética la defensa de los abogados tratando de demostrar que las respectivas obras condenan el pecado, exponiendo fragmentos de los textos en el Palacio de Justicia de París. No se daban cuenta de que la ficción tiene su realidad; que el mundo estético está sujeto a reglas propias, que excluye al mundo extratextual. Habría bastado gritar: “¡No jodan, esto es literatura!”³⁵

Entonces, el mareo que siente el lector es porque es consciente de ser excluido. Es decir, tanto en *Museo de la Novela de la Eterna* como en *Cómo se hace una novela*, se trata de incluir al lector, se trata de que el lector sea leído; sin embargo, la misma técnica de interrupción es un arma de doble filo, pues al incluirlo lo excluye. En otras palabras, en el momento en que el lector se da cuenta de que hubo una ruptura en la acción, sucede el mareo y “sale del texto”; se percata de su condición de lector, siente sus huesos, la silla en la que está sentado, y advierte el libro, la ficción que está leyendo. Pero es exactamente en este momento cuando es expulsado de la obra.

³³ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ Si a alguien le interesa seguir el registro de los juicios puede consultar *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*, Mardulce, Buenos Aires, 2011.

Desarrollemos un poco más esta idea. La técnica estilística desplegada en ambos libros (no contar, rasgar el realismo) es la que propone incorporar al lector en la obra. Ahora bien, tanto Macedonio como Unamuno, al tratar de no caer en el relato, introducen trucos para que el lector se dé cuenta de que está ante una ficción. Sin embargo, esto resulta contradictorio —y no digo que esté mal porque es precisamente el desdoblamiento una de las propuestas del argentino y del vasco— pues en una primera instancia querían que el lector constituyera la obra, pero al encontrarse éste ante la sensación del mareo, sale de la misma obra, sale de existir como lector para sospechar su no-existencia (en el libro o ¿en la realidad?):

Quien experimenta un momento el estado de creencia de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción “no ser” es la creencia de no ser. El “yo no existo” del cual debió partir la metafísica de Descartes en sustitución de su lamentable “yo existo”; no se puede creer que no se existe, sin existir.³⁶

Esta no-existencia que comparte el lector con los personajes es un recurso para poner el dedo sobre el renglón en el rechazo contra el realismo. Pues para que una novela sea realista el lector debe entrar en complicidad con la historia y creer que existe la amada, el caballero, la muerte, las lágrimas, las venganzas, la belleza, etcétera. Al plantear la no-existencia de nada ni nadie, sino siendo tomados los personajes y la trama como pretexto para cavilaciones estéticas y metafísicas por parte de Macedonio-autor-personaje y Unamuno-autor-personaje, el lector no tiene con quién identificarse y se encuentra a expensas de los escritores.

Pero por favor, ¡no he mencionado a Rembrandt desde hace seis cuartillas! ¡Qué desconsideración de mi parte! ¡Y nadie me avisó! Pero no se preocupen, que estoy a punto de revelar algo que incluirá felizmente al pintor: ¡Aris Kindt —que está a total disposición del doctor Tulp— es también el lector! Y por lo tanto, la cirugía psíquica, moral, literaria, hepática, estética, ba-

³⁶ Macedonio Fernández, *op. cit.*, p. 42.



Ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros..., Casa de Sor Juana Inés de la Cruz, Nepantla, Estado de México, fotografía digital, impresión giclée/papel algodón, 2009

riática, endócrina, abdominal, respiratoria, de buen gusto, de arte, de intención curativa, de intención existencial, de no-intención, la están realizando tanto Macedonio como Unamuno a la obra literaria, a ellos mismos y al lector.

Pero sintámonos dichosos de llegar al supuesto “final” de mi ensayo y propongamos algo más atrevido. No es posible encontrarnos en la página quince y seguir siendo prudentes.

Como se mencionó en las primeras partes del ensayo, las respectivas obras fueron compuestas por todos los sistemas vivos y artificiales que estaban a la mano: la escritura, la reescritura, los borradores, los pies de página, los prólogos, la no-existencia de los personajes, el no contar, los autores, sus rasgos biográficos, sus

teorías sobre el arte, su rechazo al realismo, su técnica narrativa, el estilo, el lector, la relectura, la reinterpretación de la obra, Aris Kindt, el doctor Tulp, los siete cirujanos, el público que asistió a la disección tanto en el siglo XVII como en el XXI, Rembrandt, Unamuno y Macedonio. De esta manera, si a lo largo de mi trabajo han existido tantos desdoblamientos, quitémosle el pudor a la pluma y digamos que tanto el lector como Macedonio Fernández y Miguel de Unamuno pueden ser, cualquiera de ellos, al mismo tiempo: el doctor Tulp, Aris Kindt y los siete cirujanos que observan inquietos hacia el público, hacia el muerto y hacia la disección.

Así que mi ensayo termina en una fiesta, en una orgiástica metamorfosis literaria, en una cirugía de extirpación de cualquier atisbo de realismo. **P**

Gabriel Martínez Bucio (Uruapan, Michoacán, 1989). Estudia Literatura Latinoamericana. Ha colaborado en diversas revistas y publicaciones universitarias.





Liber Scivias, de Claudia Posadas*

Arlette Luévano



Liber Scivias

Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2009

Consejo Estatal Para la Cultura y las Artes de Chiapas

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2011

Claudia Posadas invita a “Conocer los caminos”. Es un texto de múltiples significaciones alimentado por una tradición de corte alquímico, filosófico y hermético, con momentos de una lucidez espléndida. Siguiendo las direcciones o capítulos que marca el libro, que son las tres vías de la mística cristiana: vía purgativa, vía iluminativa, vía unitiva. Comparto algunas de mis impresiones:

Purgatio

En el principio fue el caos. En el principio fue el verbo. La semilla dolorida.

I. El primer gran acto de *Liber Scivias* es la invocación, la fórmula que nombra y genera la existencia.

II. Después, el reconocimiento, la revelación, una pausa al reconocer la imagen detrás de la sábana que lo ocultaba.

III. La magia. No. La fantasía; seguir el camino amarillo, construir un castillo, el castillo interior o castillo del alma de Teresa de Ávila. Usted está aquí, dice Claudia para Claudia; cuando la sombra aparece ella no se inmuta, viaja por el mejor camino posible, el que ella construye.

IV. Introspección. El origen desde el propio nombre. Sólo conocerse después de haber descubierto la posibilidad del camino.

V. Descubrir que el viaje se hace en compañía, que otros lo han emprendido o lo harán.

* Versión resumida del texto leído durante la presentación de *Liber Scivias* en Aguascalientes, el 4 de mayo, en el marco de Las Jornadas del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2011.

VI. La mancha en la stirpe, los fantasmas comunes.

VII. El sometimiento a la sentencia previa. Drenar el dolor anterior y la anticipación. La verdad que se manifiesta como la arena que acompaña al agua cuando se rompe la presa.

VIII. Crear el mundo y después maravillarse de lo que el mundo devuelve al creador. Hacer el camino y perderse en sus bifurcaciones. Descansar al octavo día ¿o a la primera noche? Decir, yo soy la luz. Pero, ¿qué se deja en el camino? ¿Qué se pierde? Hay una duda todavía, o parece. Se duda, sí, pero no se detiene la búsqueda.

IX. Dudar también de la palabra. Del contenido de los símbolos. Buscar la verdad. ¿Qué busca la poesía sino la verdad?

X. La oración como soliloquio. Tratar de adivinar la fuente por el murmullo del río.

XI. Invocar por siempre. Cerrar los ojos y sentir la presencia de quien ilumina el camino que se habita.

XII. Después de construido el escenario, crear el propio personaje y asomarse al espejo, tocarlo con la punta de los dedos y ver cómo tiembla la imagen.

Illuminatio

I. Descubrir el alma en eso que se percibe.

II. Encontrar la voz insuficiente. La propia lengua. Alabar la grandeza del silencio.

III. También, las presencias no visibles. El camino que se estrecha con la hondura de su frío.

IV. Y sucede que en el camino se encuentran tesoros. Pequeños objetos que nos mantienen adheridos a la tierra.

V. Mover el tiempo es también una forma de andar. Trastocar las horas con el deseo de dejarse caer ante el vacío.

VI. Asomarse a la infancia. Mirarla de lejos y conmoverse.

VII. Saber que antes que iluminados estamos benditos. Que no se ha creado nada sino por una voluntad distinta a la nuestra.

VIII. No hay salvación ni retorno. Fugacidad. Vuelo. Espiral.

IX. Ojo vigilante. Pasos bajo intervención.

x. No es una bitácora de viaje. Es las mil y una noches. Claudia le cuenta a Claudia lo que sucede en el mundo, en el que ya no se cuestiona quién y cómo lo creó, sino la forma en que se está en él.

xi. Parecería que no hay nada oculto. La luz a veces es tan fuerte, tan blanca, que oculta o engaña a la vista. No se ve, pero se siente lo perdido. Pero estamos en caminos circulares.

xii. La furia como precisión en las palabras, contundencia del ritmo. Arrasando como una guerra interna.

xiii. De nuevo el orden, primero el olvido.

xiv. De sombras y de lentitud. Las honduras de la espiral.

xv. Sobre la hoja blanca no se ve el borrón, pero la hoja recuerda lo que ha sido borrado y recibe los trazos nuevos.

xvi. Confirmar la vocación. La pequeña alegría del camino. La imposibilidad de renunciar.

xvii. Rendirse sí, ante la grandeza. Algo más grande que uno, algo sagrado y benévolo. Un lugar de reconversión.

xviii. Y entonces todo puede asumirse de forma distinta.

xix. Por fin decir silencio y el silencio aparezca sin más.

xx. Un deseo que ha sido concedido. La purificación. El tiempo pasado como una joya. De nuevo, algo que puede tomarse con la mano para seguir andando.

xxi. Otros han soñado lo mismo. Eso es la iluminación. Encontrarse con los otros.

Unio

Es la historia de la civilización. Es un libro de conocimiento y advertencia. Es una guía. Una invitación.

i. Hablar a quien quiera y pueda escuchar. Mapa del viaje. Ser faro.

ii. Un secreto que se hereda. Sabes que es un secreto. Pero ya no lo es. Ya lo sabes. Al mismo tiempo no. Lo que sabes es el aliento del otro en tu oído.

III. Esta caja se va cerrando lentamente. Algo va ganando mientras la oscuridad se restablece en su interior. Una callada calma. Una quieta sabiduría.

IV. Un ser mitológico que te sonríe y no sabes qué oculta su sonrisa, si una advertencia o un engaño. No poder hacer otra cosa que lo que ya se ha empezado.

V. Llegar finalmente al último santuario.

VI. Reconocer. Confundir la memoria. Vértigo del viaje.

VII. Descifrar y agradecer el camino. Una alabanza.

VIII. Despertar de un sueño. Un sueño de castillos y seres fantásticos. Te acercas a mirar por la ventana. Ahí estás, de niño, jugando.

IX. Y salir a la calle. Encontrar una rosa y ver que es la misma rosa de tu sueño. Como quien descubre la luz en el centro de su pecho.

Así es como seguí yo *Liber Scivias*. Cada uno encontrará su propia forma de leerlo. Yo misma encontraré otra manera, porque es uno de esos libros que no pueden abandonarse. ●

Arlette Luévano (Aguascalientes, Aguascalientes, 1976). Estudió la maestría en Derecho Constitucional y Amparo en la Universidad Iberoamericana. Desde 1997 dirige el suplemento cultural *Ananke*. Actualmente es miembro del comité editorial de la revista *Parteaguas*. Con el libro *Casa en ruinas* obtuvo el Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta 2006.





Universidad Nacional Autónoma de México
