

AVISPERO

NÚMERO 4 / AÑO 1





AVISPERO



DI REC TO RIO

Leonardo da Jandra
[COORDINADOR EDITORIAL]

Guillermo Santos
Alejandro Beteta
Viridiana Choy
[EDICIÓN IMPRESA]

Axel Alarzón
[DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN]

Ludwig Zeller
[ILUSTRACIONES]

Raga G. Arteaga
[RELACIONES PÚBLICAS]

Frida Sosa
[FOTOGRAFÍA]

[CONSEJO EDITORIAL]

Alejandro Beteta, Viridiana Choy, Raúl Fierro,
Raga G. Arteaga, Leonardo da Jandra, Enna
Osorio, Pergentino José Ruiz, Guillermo Santos,
Frida Sosa Castañeda, Karina Castañeda.

[ESCRITORES INVITADOS]

Guillermo Fadanelli, Gamaliel Valentín González,
Heriberto Yépez, Daniel Nush, Fernando Lobo,
Cynthia Tenorio, Paul Meixueiro, Jaime Ángeles
Aquino, Angel Morales, Mariana Orantes.

www.avispero.mx
avisperorevista@gmail.com

Revista *Avispero* año 1, número 4, noviembre de 2012, Oaxaca de Juárez, México.
ISSN en trámite. Para su composición tipográfica se emplearon las familias: Tw Cen MT, Minion, Berkeley.
La impresión de los interiores se realizó sobre papel cultural de 90 gramos.

PANAL
LITERATURAS
NACIONALES: CHILE



Los rostros perdidos de Alejandro Zambra
DANIEL NUSH 11

Costamagna: escribir, escarbar
JAIME ÁNGELES AQUINO 15

Walking around y su transcreación
Lorquiana
HERIBERTO YÉPEZ 20

Un lugar impreciso del pasado
ANGEL MORALES 27

Jodorowsky: el psicomago
RAGA. G. ARTEAGA 30

Diario de aburrimiento de un hombre que
saltó por la ventana de una micro
GAMALIEL VALENTÍN GONZÁLEZ 39

Lina Meruane
ALEJANDRO BETETA 43

CELDILLA

MISCELÁNEA

51

Principios de filosofía cósmica

LEONARDO DA JANDRA

60

Sentido común, simulación y paranoia

FERNANDO LOBO

69

Elisa Miller

GUILLERMO FADANELLI

72

Etología fotográfica

FRIDA SOSA CASTAÑEDA

75

Relájense: es sólo rock

CYNTIA TENORIO

79

Los restos de un conflicto

VIRIDIANA CHOY

PICADERO

RESEÑAS

85

Luigi Amara y el trapecio de Kafka

KARINA CASTAÑEDA

89

Tener sólo un pensamiento

GUILLERMO SANTOS

PICADERO

RESEÑAS

Un diálogo con el mundo interior

PAUL MEIXUEIRO

92

La palabra justa

VÍCTOR VÁSQUEZ QUINTAS

95

*Apuntes para el libro Imágenes
en el ojo llameante de Ludwig Zeller*

MARIANA ORANTES

97

*Todos somos los muertos,
todos somos los torturados*

ALEJANDRO GUZMÁN G.

100

ZUMBIDO

ENTREVISTAS

Acerca de(l) ruido y la memoria

PERGENTINO JOSÉ RUIZ

107

Ludwig Zeller: Barcos en el desierto

ENNA OSORIO

111

EDITORIAL



/04

Nunca podremos encontrar una definición adecuada para la palabra *patria*. Para algunas personas, esta idea forma parte de algunas breves sensaciones o un par de palabras, a veces de cientos de kilómetros que se suman a los agujeros en la suela de nuestros zapatos. Sin embargo, todas aquellas cosas que el hombre describe acaban por formar parte de su idea del mundo. En vez de describir, intentamos descubrir, tomando en cuenta que no puede fijarse una idea jamás. El pensamiento de un horizonte transmisible está lejos de ser cumplido, cada una de las cosas que se quieren representar o demostrar sobre un lugar pronto adquieren una existencia propia y un sentido distinto al de su origen y quizá por ello cada vez nos alejamos en vez de poder orientarnos, y ocasionar más preguntas sobre un lugar.

La escritura que se produce en eso que llamamos una *patria*, también es un enigma. ¿Cómo podemos mencionar en un mismo mundo escritores como Claude Simon o Georges Perec, que parecen incluso hablar en lenguas completamente distintas? Su arte, sus ideas, no podemos tampoco definirlos, por eso, dar una idea panorámica de cualquier país a través de sus autores también se nos pierde. Por su puesto, queda siempre el deseo de conocer el mundo y nos queda el consuelo de que, aunque no pueda lograrse esto, cualquier intento por realizar lo imposible es siempre loable.

Basta con leer algún pasaje sobre el paseo para entender la naturaleza de las escarpadas colinas suizas, o alguna bella descripción sobre las piedras que forman parte de un suelo para conocer cierta comunidad peruana. Todo eso, sin mover un pie.

Se piensa a menudo que los textos que cohabitan una revista tienen algo en común, pero es una idea falsa. De la misma manera en que per-

sonas que se mueven por la misma ciudad a veces no tienen nada que ver entre sí. De esa diversidad, precisamente, deriva la posibilidad que tiene la literatura para asentarse en nuestra cabeza. Cada texto u obra nace con una disposición, sentido, carácter, destino y a veces sus sentidos son contrarios o complementarios: de manera que el hecho de que aparezcan juntos en una revista casi siempre deberá verse de manera fortuita, una especie de sutil felicidad para el lector. Cada uno de los textos que habitan en una revista fuera de hablar sobre algún tema en concreto, cuando cumplen su labor como *texto*, (es decir, como pieza de la vida) hablan de nosotros mismos y describen a su vez otras muchas cosas del mundo. La mano de la buena fortuna los coloca frente a nuestros ojos, y las ideas que provienen de ellos son un fin en sí mismas; puede que no sirvan para orientarnos por este mundo pero sirven para sentirnos bien mientras estamos desorientados, nos iluminan.

También ocurre que, sencillamente, sigue habiendo gente que ama los libros, y por eso la aparición de nuevos textos en nuestra existencia que hablen sobre los libros no resulta insólito. Forma parte de la naturaleza humana ocuparse en proyectos aparentemente ociosos, cuya labor no tiene nada que ver con la experiencia cotidiana. Nos hemos propuesto, en este cuarto número de *Avispero*, abordar a un país llamado Chile, quizá muy lejano en el tiempo y en el espacio propio. Y hemos considerado que no hacemos otra cosa al hablar de sus autores que descubrir y no describir una realidad. La abordamos como si fuera la primera vez que hubiésemos escuchado sobre esta patria.



SUDOR AÑEJO Y SARDINA, ENRIQUE BLANC – ASCÓPOLIS, JOSÉ ÁNGEL BALMORI – BARBARIE, CARLOS MARTÍNEZ RETERÍA – EL DÍA QUE LA VEA LA VOY A MATAR, GUILLERMO FADANELLI – TODAS LAS ARGENTINAS DE MI CALLE, RODRIGO MÁRQUEZ TIZANO – CUMBIA Y DESAPARECER, KYZZA TERRAZAS – UN HOMBRECILLO EN MI CABEZA, JESÚS PACHECO – JAÍKÚS MANIACOS, RUBÉN BONET – ABURRIDA EN BOUVERET, ALEJANDRA MALDONADO – JAMAICA 69, CONSTANZA ROJAS – LEJOS DEL NOISE, RAFA SAAVEDRA – EL CIELO DE LOS GATOS, RAFAEL TONATIUH – CONSPIRACIÓN CARAMELO, VARIOS AUTORES MOHO.



DE VENTA EN D.F.: VÉRTIGO GALERÍA, GURÚ GALLERY, Y PRINCIPALES LIBRERÍAS DE LA CIUDAD. EN LA REPÚBLICA: LIBRERÍAS EDUCAL, LIBRERÍAS DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, GANDHI, EL SÓTANO. EN TIJUANA: LIBRERÍA EL DÍA. EN OAXACA: PROVEEDORA ESCOLAR. EN LA WEB: tienda.almadia.com.mx O TAMBIÉN www.moho.ws (EN EL BOTÓN SHOP). EDITORIAL ALMADÍA ES NUESTRO DISTRIBUIDOR OFICIAL: EN DONDE SE ENCUENTRA ALMADÍA SE PUEDE PEDIR EDITORIAL MOHO TAMBIÉN.



PA NAL

LITERATURAS
NACIONALES

CHILE





DANIEL NUSH

LOS ROSTROS PERDIDOS DE ALEJANDRO ZAMBRA



Hijo de un lenguaje funcional, de un lenguaje parco y preciso, de palabras colindantes a la orden militar, Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975) nace dos años después del golpe de Estado en Chile. Crece en lo que él llama una nueva clase media a las afueras de Santiago, con casas de ladrillos y vecinos evasivos, indiferentes. Su acercamiento a la literatura fue musical. En una entrevista reveló que quería ser músico: “como todos los de mi generación”, confesó. Quizá por eso su poesía tiene una preocupación por la sonoridad y la música. Todo indica que ha sido un lector psicópata; razón por la que se matriculó en la Universidad de Chile para estudiar Literatura. Leía a la vez que jugaba con la poesía. Incluso ahora continúa escribiendo poesía.

Conocido hoy como narrador, Zambra es ante todo un poeta. Impulsado en principio por la voz del inconsciente, por la sinrazón de la música de las palabras, y sin un afán de ruptura en la poesía en prosa, a los 23 años publicó un libro de poemas, su primer libro, *Bahía inútil* (1998), de gran musicalidad, de técnica depurada, con historias escuetas y perplejas; en *Mudanza* (2003), un poema largo, escribe jugando con la repetición de unidades fraseológicas, con diáforas y aliteraciones sobre la experiencia de cambiar de vivienda: “me dijeron que avisara treinta días/ antes me dijeron que avisara treinta/ veces al menos me dijeron que al/ menos avisara treinta veces y que/ en días como estos no se debe/ -no se puede- trabajar”.

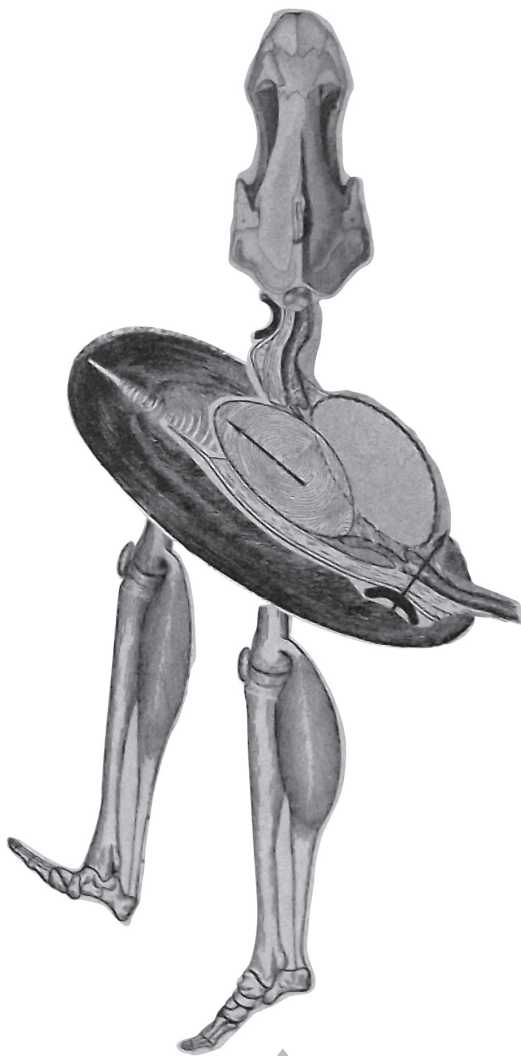
Siguiendo el camino de Borges o de Bolaño, Alejandro Zambra comienza a escribir narrati-

va y, en el 2006, publica su debut novelístico: *Bonsái* editado bajo el sello de Anagrama. Texto inclasificable de noventa hojas, que por comodidad o por tradición clasificadora llamaremos novela corta. Es un libro concentrado, detonador, atento del consejo borgeano de escribir como si se redactara el resumen de otro libro. De hecho, Alejandro Zambra no nos ofrece libros sino comentarios sobre sus propios libros. El primer párrafo de *Bonsái* se inicia con la síntesis de todo el libro. Una historia simple de amor y muerte que sirve para detonar las posibilidades narrativas con la intertextualidad de obras como *Tantalia* de Macedonio Fernández, *En busca del tiempo perdido* de Proust y *Madame Bovary* de Flaubert —curiosamente textos largos—, y para estallar con la metatextualidad del narrador incrédulo que relata de manera improvisada frente al lector, dando la apariencia de comenzar a escribir la novela frente al lector. Sin embargo, es un engaño. El texto está pulido escrupulosamente. Las palabras son sobrevivientes del rigor de las relecturas de las arquitecturas. La brevedad es un artilugio de oficio. Breve como un haikú, como el árbol japonés del título, imagen de lo natural y lo alterado, *Bonsái* es una obra sobria en el sentido de que se opone a la tendencia natural del español hacia el exceso.

Quizá toda la obra de Zambra esté influenciada por la literatura norteamericana del siglo pasado y por la literatura chilena. Es indudable que creció con la tradición de su país. En sus textos las referencias a autores nacionales son abundantes: Enrique Lihn, Nicanor Parra, Hernán Rivera Letelier, Marcela Serrano, Carla

Guelfenbein. En *La vida privada de los árboles* (Anagrama, 2007), su segunda novela, menciona a Violeta Parra en una escena muy íntima y autorreferencial evocando a la madre del personaje principal que canta con la guitarra *La jardinera*. Esta obra narrativa, a manera de espejo, también persigue la brevedad y la síntesis. Su primer párrafo sintetiza todo. *La vida privada de los árboles* está formada por una serie de historias metaficcionales que inventa Julián para dormir a su hijastra. Todo ocurre en una noche, como la lectura misma del libro. Escrita en tercera persona, cuenta un pedazo de la vida de un profesor que espera en casa a su pareja mientras éste duerme a una niña, un profesor que a la vez está trabajando en un libro que parece ser el que el lector tiene en sus manos o tal vez sea *Bonsái*. Un libro que incluso después leerá su hijastra. Zambra constantemente reflexiona sobre la acción de escribir y leer, sobre sus implicaciones. “Leer es cubrirse la cara y escribir es mostrarla” sentencia en *Formas de volver a casa* (Anagrama, 2011). Una hipótesis visual, no conceptual. La imagen es sugerente; nos describe. El autor parece manifestarse pero muchas veces se esconde como los lectores. Su segunda novela nos muestra la técnica refinada de Zambra, su manejo sutil de la temporalidad, la deriva íntima de los personajes, el retrato de cuadros mínimos de la vida cotidiana chilena.

William Hazlitt, en su ensayo “Sobre el estilo familiar”, define el estilo natural, común o familiar, como el adoptar la mejor palabra que exista en el uso común de la conversación, en seguir el auténtico sentido del lenguaje con soltura, fuerza y agudeza. Fisionomía que poseen



Y ante todo, Zambra sigue siendo un poeta. Un poeta que indaga su propio rostro. Un rostro perdido.

las novelas de Alejandro Zambra. *Formas de volver a casa*, su último libro, persigue las mismas preocupaciones aunque con mayor madurez literaria. Su estructura es más compleja; la abundancia de contundentes aforismos es encomiable: “Nadie habla por los demás. Aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia”, las reflexiones son recónditas e íntimas. Es un libro que proyecta la interioridad. Preocupado por la memoria, la infancia, la escritura. Una novela de los padres, discurre Zambra, donde los hijos se consideran personajes secundarios —con el autor incluido— pero que en el proceso de la escritura toman conciencia de que estos también tienen historia propia.

Formas de volver a casa son dos diarios de la misma persona; un niño de diez años y un escritor y profesor de más de treinta. El libro está dividido en cuatro partes pero, esencialmente, son dos historias internas que se relacionan y se espejean. Dos chicos que se conocen en el terremoto del 85 en Santiago y veinte años después se vuelven a encontrar. No es una historia de amor, es un *Bildungsroman*. Una novela que te invita a perderte con el autor en las manchas de la memoria, en esos puntos en que uno se inventa con otras historias, en las dificultades de escribir y su orfandad. “Al escribir nos comportamos como hijos únicos —confiesa Zambra. Como si hubiéramos estado solos siempre”. Es un libro de extravío y revelación; de humor y hallazgos entrañables. Hablando tangencialmente de la dictadura, Alejandro Zambra resalta con increíble sentido del humor el nombre de las calles donde vivió un personaje “secun-

dario” y ejemplifica que las calles se llamaban Neftalí Reyes Basoalto, Primera Sinfonía, junto a la calle Segunda Sinfonía, hay una calle Opus uno, Opus dos, Opus tres. Después intuye que quizá fueron nombradas así para distraer u olvidar la historia árida de la dictadura.

Y ante todo, Zambra sigue siendo un poeta. Un poeta que indaga su propio rostro. Un rostro perdido. En *Formas de volver a casa* desnuda y registra su procedimiento de escritura. Escribe poemas. Rescata fragmentos de sus lecturas en curso. Las comenta. Siempre consciente de que escribe un libro que a la vez escribe otro. Deduce: “Un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro”.

► DANIEL NUSH (Oaxaca, 1991). Estudiante.

JAIME ÁNGELES AQUINO

COSTAMAGNA: ESCRIBIR, ESCARBAR



¿A caso un animal que escarba en la tierra lo hace porque sabe lo que ha enterrado ahí o simplemente lo hace en su búsqueda de algo que le sorprenda? Una posible respuesta a este dilema se encuentra entre las páginas de los libros de Alejandra Costamagna Crivelli (Santiago de Chile, 1970). Hablar de Costamagna (pronúnciese Costamaña) es mencionar a una de las voces más fuertes de la actual literatura chilena. Su escritura aparece en el panorama latinoamericano actual que la autora define como “una posibilidad de pensar en lo híbrido, en lo mestizo y en el cruce de géneros, también.”¹

Al igual que algunos autores como Faulkner, Onetti, Rulfo o García Márquez, la escritora

crea en su novela *Ciudadano en retiro* (Planeta, 1998) un espacio personal ficticio ubicado en la provincia ya sea chilena o argentina, esta última, patria de sus abuelos. *Retiro* contiene la esencia entre la ciudad y el pueblo a manera de un páramo, lugar de tránsito o, finalmente, como su nombre lo denota, un retiro, un exilio, un territorio yermo. Pero esta ciudad también es el estado de ánimo de sus personajes que de alguna manera van permeando las páginas de su obra. Tal vez sea parte de la congoja que conlleva el frecuentar al insomnio, lugar común para la autora, quien al parafrasear a Cioran confiesa: “Si he escrito ciertas cosas es porque tuve la mala suerte

[1. Véase la intervención de “Alejandra Costamagna en SCLee Diálogo Narrativo Latinoamericano 2011”, <http://www.youtube.com/watch?v=RfaBrFNRV6M> [10/09/2012].]

La voz narrativa de Costamagna está en el equilibrio exacto entre una visión adolescente y una madura; con lo cual nos brinda un profundo carácter intimista...

de no poder dormir”². Seguramente algo de lo señalado provenga del hecho que Costamagna considera perdurable la narrativa del uruguayo Juan Carlos Onetti por su “hincar el diente en conceptos tan manoseados como el pesimismo, la desesperanza o la piedad”, además que “aviva a unos personajes medio calaveras y los vuelve rabiosamente conmovedores”³. Quizá por ello muchos de los personajes que habitan las novelas y cuentos de la autora de *Malas noches* (Planeta, 2000) pasan por abandonos, desencuentros, soledades, duelos, rupturas de pareja o infidelidades. En apariencia son seres que están en mundos claustrofóbicos pero que realmente tienen alternativas o salidas de ellos. En este sentido se puede decir que son narraciones melancólicas mas no pesimistas.

De esta forma, pareciese que las obsesiones narrativas de la escritora chilena son ciertas temáticas o personajes repetitivos; sin embargo son las variaciones sobre un mis-

mo tema que pueden darnos una amplia gama de matices e incluso conceder una vuelta de tuerca y cambiar todo el rumbo al camino en apariencia recorrido antes. No olvidemos que estamos frente a una autora para quien “escribir siempre es escarbar, escarbar, escarbar”. En ello reside la fuerza de su narrativa, porque a través de su escritura y personajes nos acerca a la nítida mirada de quienes contemplan el fuego amenazador con el inusual beneplácito de quienes admiran un paisaje. De ahí el que Cristóbal Allende sentencie: “El fuerte de Costamagna radica en las formas que crea, en las pinceladas a lo Turner que tiñen cielos de humo o de nubes; pinceladas que hacen confluir a sujetos provenientes de diversos relatos en un bar (¿una venta moderna?) llamado a veces Cemento, otras Cecil”⁴.

La voz narrativa de Costamagna está en el equilibrio exacto entre una visión adolescente y una madura; con lo cual nos brinda un profundo carácter intimista, textualmente ubicado en esa extraña frontera de lo no dicho que acaba atrapándonos más, cuartilla a cuartilla, por dejarnos en el ámbito de la intuición. Sólo así se entiende que la obsesiva manía de escarbar sobre temas o personajes la dotan de un discurso desposeído de retórica, que va a lo esencial, pese a lo que oculta; todo con el fin de descubrir a través de las propias palabras de los personajes o de la voz narrativa, la situación de

2. Confiérase Alejandra Costamagna: “Autoentrevista” en *Revista Paula* (2010) número de noviembre: <http://www.paula.cl/entrevista/alejandra-costamagna-autoentrevista/> [05/09/2012].

3. *Ibíd.*

4. Cristóbal Allende: “Costamagna en llamas” en el suplemento cultural *Artes y Letras* de *El Mercurio* (2005) correspondiente al domingo 2 de octubre, <http://www.letras.s5.com/ac101105.htm> [11/09/2012].

éstos dentro de la historia y ¿por qué no?, su identidad. Sin embargo este hurgar en las profundidades del espíritu de sus personajes no es un acto fortuito e ingenuo, al contrario, va en pos de los vestigios que dejarán al descubierto verdades dolorosas, actos cobardes y el remordimiento que éstos conllevan.

El contexto espacial de la obra de Costamagna se da en la ciudad (Santiago) o en la provincia (Retiro, Puerto Montt o Calbuco), con sus traslados entre ellas. Pero más allá de la ocurrente oposición simbólica decimonónica de la novela latinoamericana entre ciudad/civilización versus provincia/barbarie, los personajes de Costamagna deambulan de un lugar a otro para autoexiliarse de sus historias personales, de sus recuerdos y empezar de nuevo, como si esto fuese viable, ya que ingenuamente omiten que no hay lugar geográfico posible para escapar a las garras de la memoria y del lacerante rencor. El contexto histórico es el de un pasado, niñez o juventud, durante la dictadura de Pinochet y un presente durante los años post dictatoriales (noventas o inicio del siglo veintiuno). A decir verdad, la historia reciente de su país —cuando nos topamos con ella en su obra— sólo es parte del escenario que le ha tocado vivir a sus personajes. Así pues, en esta narrativa no hay un compromiso por retratar, delatar o reproducir la realidad ya sea social, política o geográfica de las ciudades o pueblos donde estas historias suceden. Si todavía es pertinente hablar de generaciones literarias, la de Costamagna se diferencia pre-

cisamente en esto de la generación del ochenta cuyo enfrentamiento a la dictadura era mucho más directo y politizado, o de la generación más joven que ronda la veintena y cuyos actos políticos están identificados con las manifestaciones estudiantiles de hoy en Chile. Tal vez los jóvenes de ahora sean más antiolemnes e irónicos que los de los 80, pero ambas generaciones son más políticamente contestatarias que la de los nacidos en los 70. No obstante, la mirada literaria de Costamagna se ha posado en la escritura del *boom* latinoamericano pese a que ella misma maneja un cambio, entre otros aspectos, del lenguaje que difiere de éstos:

Y creo que en la literatura también se manifiesta [el cambio generacional del lenguaje] en cómo podemos tocar los temas que tocaron los grandes autores del boom pero quizá pasando a una épica menor, menor entre comillas, una épica que habla de vidas privadas aparentemente pero igualmente en lo ideológico y político genera un sentido que toma una distancia estética⁵.

Así, Costamagna Crivelli retoma los temas que se plantearon los autores del *boom* pero desde otra perspectiva, pues cuenta las historias de los personajes no principales mas no por ello menos importantes.

Que la escritura de Alejandra Costamagna se vuelque una y otra vez sobre situaciones, temas o desarrolle más a fondo personajes

[5. "Alejandra Costamagna en SCLee Diálogo..." *vid. cit.*]

...el golpe militar y su dictadura marcan un antes y un después en la vida e historia de los chilenos. Por ello ahora la más reciente narrativa, la de las generaciones más jóvenes, retoma estas historias y crea diégesis narrativas desde otros planos.

cuyos nombres cambian pero en esencia son muy parecidos, no es una novedad. De hecho, en su novela corta o cuento largo *Naturalezas muertas* (Cuneta, 2010), vuelve sobre la temática ya antes tratada en un cuento anterior, “El último incendio” del libro *Últimos fuegos*, que a su vez tocaba puntos temáticos de su novela *Ciudadano en Retiro*. De igual forma, en su más reciente reunión de cuentos, *Animales domésticos* (2012), recurre a las situaciones de su *nouvelle*, ya que “ambas tantean los límites de las relaciones humanas y tratan de gente más o menos común y corriente; gente que no tiene grandes propósitos pero persevera; gente que se pasa rollos y que no siempre llega al lugar que quiere llegar”⁶. *Remakes*, o como la misma autora prefiere nombrar: “reversiones”; por-

que son las mismas historias o anécdotas pero contadas de otras formas. Sin duda, una personalísima apuesta literaria donde se arriesga más por el “cómo” (perspectiva o forma de contar) sobre el “qué” (el contenido de la historia o la información que se cuenta).

Detengámonos un momento aquí, antes de avanzar me parece pertinente mencionar que la obra de Costamagna tiene una relación particular con México, hay en ella algún motivo que la vincula con Oaxaca. En su tercera novela, *Cansado ya del sol* (Planeta, 2002), sitúa a sus personajes de nacionalidad chilena, padre e hija, en México, principalmente en el sur de este país, en una pequeña ciudad costera llamada Puerto Escondido (por cierto que el nombre de este pequeño puerto le viene como anillo al dedo a la simbología de esta obra por su significación literal que evoca distancia y soledad).

Continuemos. ¿Qué une y separa en esta escritura escarbadora al boceto inicial de un personaje de su desarrollo ulterior en otra obra? Para ello apelamos a las palabras de la escritora:

Retomar una historia que ya había escrito hace ya mucho tiempo y pensar que en el fondo la historia, el argumento, es una excusa y que lo que importa es cómo uno va contando esa otra historia, o sea, cómo [...] la reelabora para finalmente hacer una historia que se lee de otra manera y que uno la interpreta como

6. Cf. Fernando Cea: “Alejandra Costamagna: escribir es escabar” (entrevista) en el portal cultural chileno *paniko.cl*, <http://www.paniko.cl/2011/05/alejandra-costamagna-escribir-es-escabar/> [02/09/2012].

si fuera otro argumento pero en realidad es el mismo⁷.

Y ya adentrados en estos senderos: ¿Qué es lo que realmente hace relevante a la épica menor de un personaje costamagniano? Su simbología y la reflexión que nos deja sobre los actos humanos. Sin embargo, cabe señalar que la autora se cuida bien de no ceder ante “el mal de Lautaro”, personaje de *Dile que no estoy* (Planeta, 2007), ya que prefiere rasgar los preludios de Chopin a ceder a la llana interpretación de Roberto Carlos, es decir, narrar ahondando en sus personajes e historias omitiendo aquello que en la partitura literaria está de más y sólo la interpretación del lector puede bien resolver. Cuidándose, en todo momento, de no confundir el sentimiento con el sentimentalismo.

Tal vez pretender que una considerable parte de la narrativa de esta escritora sea vista como la metonimia de una generación, de su relación con la historia de su país y con quienes la protagonizaron, es demasiado. Pero, como bien menciona Alejandra Costamagna, el golpe militar y su dictadura marcan un antes y un después en la vida e historia de los chilenos. Por ello ahora la más reciente narrativa, la de las generaciones más jóvenes, retoma estas historias y crea diégesis narrativas desde otros planos. Acaso cometer el parricidio histórico no sea precisamente contra las figuras patriarcales del presidente socialista Allende o del dictador fascista Pinochet, sino contra la

educación que emana de estas figuras, que son representativas de corrientes ideológicas antagónicas y que formaron a generaciones enteras siempre en disensión, algunas veces rayando en lo clérigo ortodoxo o en la plena chabacanería panfletaria.



► JAIME ÁNGELES AQUINO (Oaxaca, 1978). Comenzó como crítico de arte y desembocó en narrador y empresario ecológico.

[7. Véase “Alejandra Costamagna en Cadena Nacional”, entrevista televisada a la escritora en el programa *Cadena Nacional* transmitido por el Canal Vía X de Santiago de Chile: <http://vimeo.com/21245189> [02/09/2012].]

HERIBERTO YÉPEZ

WALKING AROUND Y SU TRANSCREACIÓN LORQUIANA

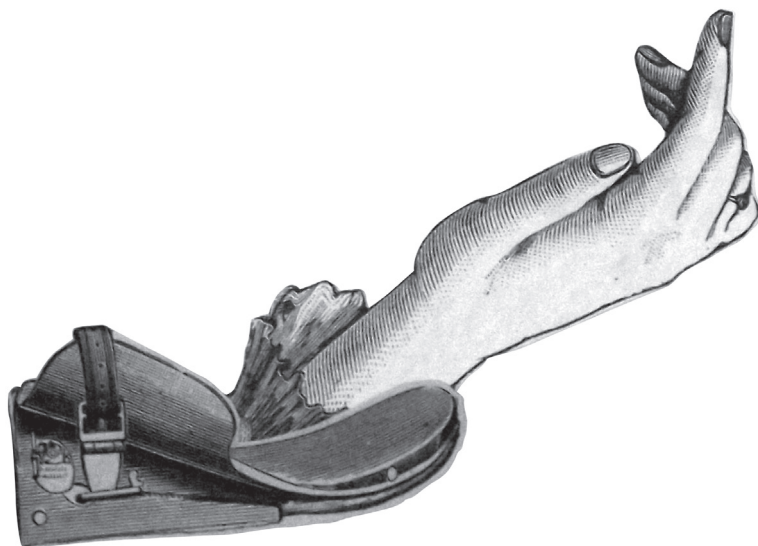
Comentaré una serie de poemas en los cuales advierto una dialéctica entre lo romántico y lo post-romántico. Se trata de un set de poemas vanguardistas (casi todos visuales) elaborados por varones hispanoamericanos entre los cuales se puede trazar una discreta continuidad en torno a la caza de nueva identidad y un diálogo explícito o implícito. Leyendo y cruzando signos de estas obras —a modo de tablero experimental— esbozaré una discusión sobre lo que podríamos llamar una *etopoética* —el modo de producción de un sujeto o forma-de-ser textual— que acaece en un periodo de tensión entre lo romántico y lo

post-romántico en la literatura hispano-americana del siglo xx.

Comienzo la serie con “Walking Around”, el poema clásico de Pablo Neruda, perteneciente a la segunda parte de *Residencia en la tierra* (1925-1931).

Su célebre verso inicial “Sucedé que me canso de ser hombre” puede ser leído no sólo como un cansancio de ser humano sino también, literalmente, como un cansancio de ser varón. No hay que olvidar que una parte de lo romántico se deriva de *patriarcados periféricos*¹ y del desajuste producido por la represión de lo culturalmente femenino (en ambos sexos)

1. Por “patriarcados periféricos” quiero apuntar al hecho que no hay un solo patriarcado, sino varios (y en pugna entre sí) y algunos de esos patriarcados son periféricos, subordinados a otros; a la manera, por ejemplo, en un macho mexicano está subordinado al macho-blanco; o en que un patriarcado literario puede ser periférico a otro patriarcado en esa cultura.



y los valores o formas románticas suelen servir como *performance* psico-cultural para re-incorporar signos “femeninos” como estrategia imaginaria para tratar de escapar del de género consensual de estas culturas y, a la vez, es una tentativa neo-patriarcal de apropiarse de arquetipos y estereotipos presuntamente femeninos. La sensibilidad de Neruda es una extraña dialéctica entre la misoginia y la búsqueda de otra masculinidad.

Por eso en “Walking Around” las imágenes aluden a figuras de renacimiento: “como un cisne de fieltro / navegando en un agua de origen y ceniza”, donde el agua —en forma de llanto, humedad o lluvia— convoca la presencia subterránea de un orden regenerativo y una pretendida vuelta al origen (“Sólo quiero un descanso de piedras o de lana”) que, sin embargo, el caminante de “Walking Around” rechaza:

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

El poema despliega estrofas que son variaciones del tema del rechazo de la identidad vigente en ese sujeto poético, y si bien una parte de esa repulsa se refiere al orden “natural”, otra parte se dirige hacia el mundo laboral:

Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y de pasos de sangre caliente hacia la noche.

El sujeto poético proyecta sobre el “lunes” su propio hartazgo del trabajo. Del día lunes dice:

*No hay que olvidar que una parte de lo romántico
se deriva de patriarcados periféricos y del desajuste
producido por la represión de lo culturalmente
femenino...*

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas
húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la
ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.

El día lunes es elegido no sólo por ser el inicio de la semana laboral sino también por ser el día de la luna; lo que nos deja ver que hay una ambivalencia muy marcada entre órdenes, pues el caminante se siente oprimido por el mundo laboral-civilizatorio a lo largo del poema y para *des-presar* esa identidad, no sólo la *ex-presa*—es decir, hacer emerger la presión, muestra lo opresivo, en el doble sentido de liberarse de ello, y, asimismo, exhibirlo, encarnarlo, dejarlo a la vista— sino que el caminante afirma que el orden laboral-civilizatorio-patriarcal es quien produce en él deseos cuyos objetos (“ciertos rincones”, “ciertas casas”, “hospitales donde los huesos salen por las ventanas”, “zapaterías con olor a vinagre”, “calles espantosas como grietas”) tienen una resonancia sexual, corpórea, húmeda,

donde las aperturas (ventanas o grietas) y lo oscuro-sensual resulta simultáneamente repelente y atrayente: magnetismo de secreción y secreto.

El caminante está agotado no sólo de lo laboral, urbano y civilizatorio sino también de lo natural, genético y ctónico. No quiere “ver establecimiento ni jardines, / ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores”. Ni quiere “continuar de raíz y de tumba”. Él está harto de lo urbano y lo telúrico.

El caminante quiere una salida fuera de esa dialéctica, escapar de su doble identidad, y su estrategia es, precisamente, el *ejercicio de una neo-percepción* hecha de imágenes, un recorrido de anatema y ciframiento del mundo. Su descontento con el orden social lo resuelve momentáneamente mediante la construcción de una “visión”.

El título del poema está en inglés precisamente para subrayar la extranjería de su identidad recompuesta —al igual que un probable guiño de ojo a “Anywhere Out of the World” de Baudelaire, con las que “Walking Around” comparte un imaginario y una sensación— y

también porque accidentalmente el título refleja el rechazo a la estructura del tiempo lineal-civilizador-habitual que cambia por un vagabundeo (“just walking around”) y, asimismo, refleja la paradoja del círculo vicioso del poema en general: el caminante vagabundea (*walks*) para escapar de la línea recta pero al hacerlo termina dando círculos (*around*). La ambivalencia de la frase en inglés —que salta al ser traducida literalmente y está normalizada en su uso nativo— es la ambivalencia misma de buscar una neo-identidad rechazando tanto el tiempo circular como el tiempo lineal y, empero, imaginarla mediante la remezcla de sus vestigios.

De cualquier manera, la política perceptual de “Walking Around” procede de un caminante-perceptor en un espacio con fuerte interacción entre el submundo y el mundo social-terrestre (y donde la esfera e imaginario celestial no parece desempeñar un rol protagónico) que deja ver una crisis de concepción del sujeto poético.

Esa crisis puede explorarse en una transcreación poco conocida de “Walking Around”. Se trata de la versión visual que en 1934, Neruda y Federico García Lorca elaboraron en Buenos Aires como parte de un libro de ejemplar único —“hecho en honor a Doña Sara Tornú de Rojas Paz”— titulado *PALOMA POR DENTRO O SEA LA MANO DE VIDRIO. Interrogatorio en varias estrofas*, compuesto por títulos de poemas de Neruda y dibujos de García Lorca.

Aunque las obras visuales de Lorca son definidas como “ilustraciones”, en realidad son reinenciones visuales, reinterpretaciones de las piezas de Neruda, vía las cuales podemos

obtener información acerca de la lectura lorqueana de “Walking Around”.

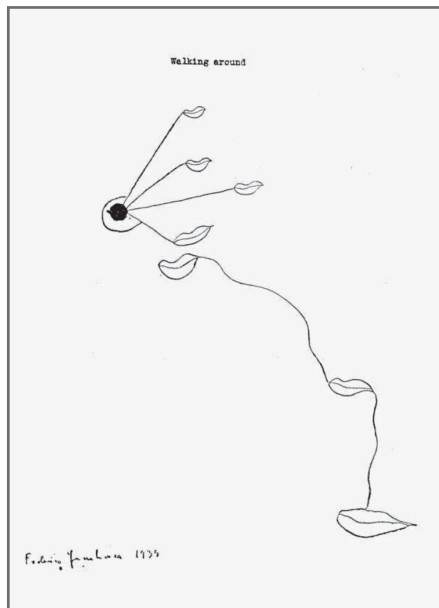
La pieza de Lorca pareciera un diagrama del recorrido perceptual de “Walking Around”. El diagrama está compuesto de dos partes. En la parte superior hay un círculo negro semejante a un ojo-haz del cual surgen cuatro líneas a modo de rayos o ramas en cuyas puntas hay labios gruesos, que parecen equiparar el registro de la “visión” de Neruda con un modo de producción discursiva que se imagina como sensual-femenino.

La parte superior parecería describir la transformación de percepciones oculares en descripciones verbales de cierta linealidad, probablemente aludiendo al carácter todavía referencial (o controvertidas) de muchas de las imágenes de “Walking Around”.

La otra parte —más del doble de extensa que la superior— consiste en tres labios unidos por líneas ya no rectas sino irregulares, a manera de ríos o cuerdas (o de tiempo lineal distenso, curvado por influencia del tiempo cíclico “natural” o curvo “visionario”).

La división de ambas estructuras no está demasiado marcada. Al contrario, a primera vista produce la sensación de tratarse de una sola pieza debido a la continuidad de bocas (siete en total). Esa secuencia incluso otorga cierta ilusión de perspectiva debido a la dimensión creciente de los labios de arriba hacia abajo, de tal manera que la boca superior pareciera estar situada más lejos y la última boca, en cambio, en primer plano.

Tomadas como una misma estructura, la mancha circular negra podría tomarse como



*...esos siete labios son
párpados cerrados,
y también párpados
parlantes y también ojos
callados.*

un eje o centro-fuente-surtidor del cual se desprenden directamente cuatro brazos, e indirectamente da origen a la estructura inferior en el aparente primer plano.

Las bocas inclusive parecerían formar un sistema de júcaras por las cuales descende agua. Y, a la vez, las bocas también asemejan hojas, de tal modo que también podría interpretarse como una entidad vegetal. (Y la imagen en general como un diagrama de la caída de las hojas; un diagrama de abscisión).

Además, la boca-hoja a la mitad de la estructura inferior crea una especie de ojo (ojo cerrado que de alguna manera indican la persistencia del onirismo, no sólo en esta parte inferior sino en todo el discurso del caminante).

En cualquier caso, los labios-hojas-ojos indican la relación que esta obra de Lorca encuentra en la pieza de Neruda en torno a la identidad de flujo de imágenes “orgánicas” y, a la vez, discontinuas; un poema hecho algunos versos retinales y otros anti-referenciales; órganos de un sistema ininterrumpido y, a la vez, cuerpo-sin-órganos.

Lo que podemos ver en este poema visual de Lorca-Neruda es la ambivalencia y doble perte-

**La diferencia
“entre lo crudo y
lo cocido”**

— Claude Levi-Strauss —



*El caminante está agotado no sólo de lo laboral,
urbano y civilizatorio sino también de lo natural,
genético y ctónico.*

nencia al (con)texto de lo romántico y al de lo post-romántico.

Considerado etopoéticamente, “Walking Around” de Lorca-Neruda atribuye al sujeto poético la función de realizar una descripción donde las imágenes surgen de su centro-ocular todavía realista-referencial, obedeciendo a cierta linealidad en el orden del discurso verbal.

Sin embargo, también describe al discurso poético no ya como producido desde un centro-ocular verbalizable sino como resultado de una estructura más bien irregular: nótese que la estructura inferior no tiene un centro claro; incluso si consideramos la boca-hoja-ojo a la mitad como eje o centro, el trazo irregular que une a las tres boca-hojas-ojos inspira la idea de que la pieza está suelta, es una deriva, fragmento o discontinuidad.

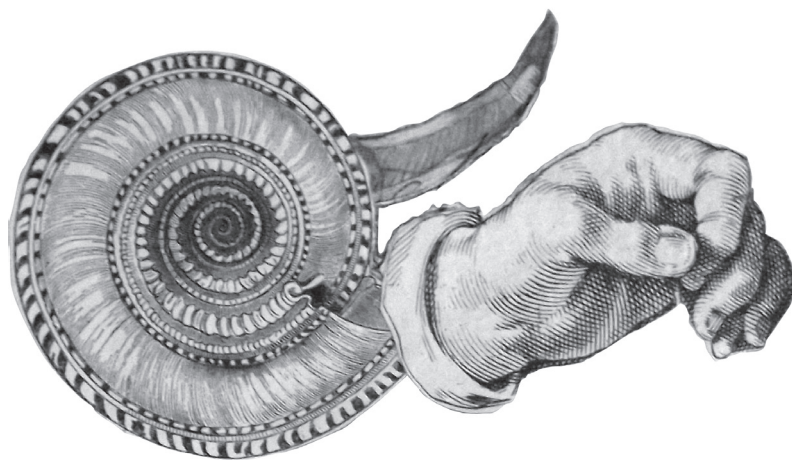
Pero los sentidos se complican: a pesar de su carácter de cuerpo-sin-órganos, la estructura inferior asemeja fuertemente un rostro antropomórfico, con una boca conectada a un ojo. Considerada desde esta perspectiva, el ojo en la parte superior parecería aludir a la dislocación de la mirada, un ojo que ha salido de su órbita

y co-relación habitual con el otro ojo y, a la vez, mantiene una conexión irregular y ha buscado situarse en un nivel superior o, al menos, distinto al del ojo rutinario, del cual, no obstante, aún toma como base y del cual pende.

Pero no puede decirse que la visión poética provenga en sí misma de un sujeto sino más bien parecería que la ilusión de un sujeto —el rostro delineado— es un epifenómeno de la relación entre las tres zonas imaginarias de ese devenir-discursivo.

En general, esos siete labios son párpados cerrados, y también párpados parlantes y también ojos callados. Y hojas cayendo, como queriendo señalar sus estaciones de cambio, renovación y caducidad. (O mutilación). Y entre el subsistema de cuatro y el subsistema de tres hay una ruptura y desconexión y, simultáneamente, una relación posible, un tránsito.

Esta versión visual —transcreación lorquiana— de “Walking Around” al estar hecha de dos subsistemas de funcionamiento distinto y en los que operan tensiones entre funciones románticas y post-románticas, sirve como un juego de vasos comunicantes en que interactúan



modos-de-producción poética heterogéneos; se trata de una (des)estructura donde conviven dos modos de concebir la función del sujeto poético como perceptor-descriptor.

Es una zona de intersección de dos etopoéticas; en donde la etopoética romántica (la construcción imaginaria de un sujeto dotado de una Visión disensual, no obstante, surgida del Origen) se entrecruza con una etopoética crecientemente post-romántica (la construcción imaginaria de un sujeto surgido de un discurso paratáctico, acéntrico, donde el sujeto no es el emisor sino lo emitido).

El sentido *acefálico* de “Walking Around” de Lorca-Neruda, además, queda subrayado en el último poema visual de *Paloma por dentro o la mano de vidrio*, en donde dos cabezas cortadas (y sangrantes), nombradas como las de García Lorca y Neruda, flotan sobre una mesa y son

observadas por una luna-cíclope; en una de las esquinas de la mesa, por cierto, hay una especie de ramillete que guarda cierta similitud con el subsistema superior de “Walking Around”.

En su transcreación, lo que Lorca hizo fue exaltar el carácter etopoético de la empresa nerudiana al sacar a flote que lo que estaba en juego era una mutación severa —una decapitación— de un modelo de sujeto poético hacia otro, es decir, una transformación en el orden de la etopoética en la cultura-literatura dentro (y hacia fuera) de la vanguardia hispanoamericana.

-
- HERIBERTO YÉPEZ (Tijuana, 1974). Es autor de una obra vasta que transgrede de los diferentes ámbitos de la literatura: poesía, filosofía, traducción, ensayo, novela, crítica cultural y literaria. Es autor de más de una veintena de libros entre ellos destaca: *El imperio de la neomemoria* (Almadía, 2007).

[Nota: Este texto es parte de un ensayo más extenso titulado “Etopoéticas románticas y post-románticas (a partir de cierta poesía visual hispano-americana)” de próxima aparición (en traducción al inglés) en una antología sobre el romanticismo en diferentes culturas y periodos.]

ANGEL MORALES

UN LUGAR IMPRECISO DEL PASADO

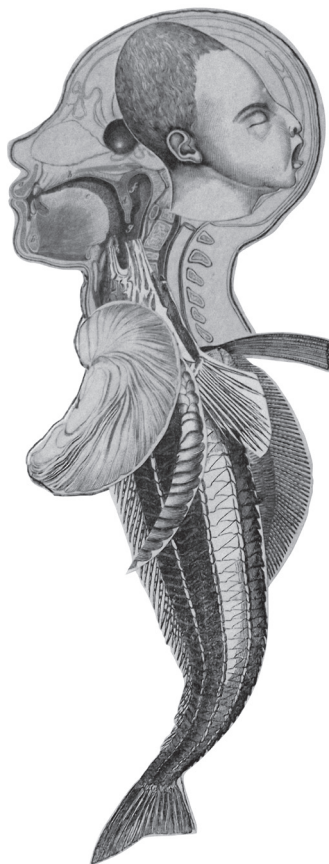
“Ella dijo: Vas a tener que escucharme, me lo debes, vamos a estar toda la mañana en esta mierda”. Ella lo dijo en el café y nos lo contará a todos, “pedacito por pedacito, vidrio quebrado por vidrio quebrado”. En *Estrellas muertas*, de Álvaro Bisama (Valparaíso, 1975), dos personas a punto de terminar su relación cuentan la historia de la Javiera y el Donoso.

Todo brotará de un diario con fotografías. Dos personas atrapadas en el presente, que no dejan de mirar hacia atrás, hablarán de esa relación, de protagonistas que se enfrentan, que se quieren y se destruyen en una lucha donde no habrá ningún ganador salvo el insomnio.

De los narradores no se sabe nada, la mujer tiene un pasado triste marcado por su adicción al jarabe para la tos; y el hombre sólo está en

el café, viendo la calle. Escuchando como “la Javiera” y “el Donoso” cruzaron sus destinos en la universidad. Aunque con diferentes edades, pertenecían a la generación de los 90, estaban involucrados en el partido comunista y degustaban el rock. Para su mala suerte, pareciera que la relación se formó sólo para saltar hacia la oscuridad y mostrar el rostro de la decadencia. Y no sólo de ellos, también de sus amigos, del edificio, de la ciudad... Todo se rompió de forma irremediable.

Con este libro, Álvaro Bisama se alejó del movimiento de letras chilenas denominado *Freak Power*, caracterizado por muestras de la cultura pop, con cantantes *glam*, cineastas siniestros, profesores nazis, cómics, música punk, naves espaciales, dibujantes ciegos y críticas hacia la dictadura chilena.



La novela presenta la desgracia enseñando los dientes, jóvenes que se van agrietando, que se vuelven rumores, que “hablan con las voces de los otros y se convierten en ecos”. Por momentos las noticias del mundo se sitúan en la historia y recaen sobre los personajes, como el suicidio de Kurt Cobain o la detención de Pinochet en Londres. Pero en la historia también hay huecos porque dos vidas completas no caben en una conversación y los huecos tendrán que ser rellenados por el lector.

En *Ruido* (Alfaguara, 2012) la historia ocurre en un pueblo en medio de los cerros, donde un chico que aspira pegamento logra ver a la Virgen. Entonces las palabras envuelven al vidente y lo convierten mito, en rituales, en la voz a escuchar: “La Virgen se le aparece al niño y dice cosas, la Virgen se le aparece en el cerro; el niño es un santo; el niño mira al cielo, hace milagros”, repartió pétalos que se transformaban en lágrimas de la Virgen, padeció el viacrucis completo de Cristo, fue sacudido por latigazos

*...las fotografías son desplazadas por el viento
que transporta el ruido y el ruido se pierde en la
oscuridad de la noche donde ya no hay más que
estrellas muertas.*

invisibles y cargó la corona de espinas invisibles, sufrió todos los estigmas.

Entonces la memoria colectiva del pueblo cuenta la historia, el narrador aquí y allá amplía la perspectiva: “vivíamos ahí; dentro del ruido. Nos pareció natural. Nos acostumbrábamos a ese paisaje porque éramos ese paisaje”. Los pobladores se mueven como sombras y en todos lados se respira a Pinochet. Incluso él va a visitar a la Virgen. Los hechos, aunque parecen fantásticos, son crónicas reales.

El pueblo se convirtió en un centro de turismo religioso, los fieles compraron el cerro y le cambiaron el nombre, los caminos se llenaron de comercio ambulante, de imágenes religiosas y rosarios. El mito se amplió al salir en el periódico, en la radio, en el cine. El mito se mantiene ahí, en algún lugar impreciso del pasado.

Y mientras alguien dibuja sobre una pared llegarán rumores: el Papa visita Chile; a lo lejos dos aviones chocan contra las torres gemelas; Pinochet muere; el niño vidente también muere y filmarán una película de él, escribirán libros, la gente se reunirá a contar historias, hablarán ya de fantasmas.

Así, el mito modificó las costumbres del pueblo y la vida de las personas que recibieron la esperanza lenta y tardía de la divinidad, de quienes esperaron que las puertas del cielo se abrieran pero jamás sucedió. Lo que quedó es una colección de palabras, el espacio comiéndose el sonido y vomitándolo; lo que quedó es sólo ruido.

Las novelas son un alboroto donde las historias suceden de prisa, como un sueño colectivo o un discurso yermo, donde el destino de los personajes está marcado. Con estructuras parecidas y capítulos cortos (en ocasiones una frase es suficiente), con una prosa ágil y directa, con reflexiones sobre el pasado, la vida y el ruido, Álvaro concluye todo en el eco del aquí. Del ahora.

Y en sus novelas los recuerdos se quedan atrapados en fotografías, las fotografías son desplazadas por el viento que transporta el ruido y el ruido se pierde en la oscuridad de la noche donde ya no hay más que estrellas muertas.

► ANGEL MORALES es psicólogo. Becario del FOESCA en 2007. Tiene un libro publicado, *El último que muera apague la tele*.

RAGA G. ARTEAGA

JODOROWSKY: EL PSICOMAGO



La mente, así como todos los metales y demás elementos, pueden ser transmutados, de estado en estado, de grado en grado, de condición en condición, de polo a polo, de vibración en vibración. La verdadera transmutación hermética es una práctica, un método, un arte mental.

La transmutación es el arma del Maestro.

El Kybalión

Tenía los ojos inyectados de sangre, totalmente rojos, me dolían muchísimo, como si tuviera tierra adentro; era una infección muy fuerte. Me sometí a todo tipo de estudios y tratamientos médicos, pero no logré reponerme. Desesperada, busqué alternativas. Alguien me habló del Hermano Cuauhtémoc, quien atendía casos difíciles; enfermos terminales asistían a consulta con él logrando recobrar

la salud. Me armé de valor y fui a verlo. La primera sesión fue impactante. Muchas personas esperaban pasar a consulta en una colonia de los suburbios de la capital de México. Después de tres horas de espera entré a un cuartito en penumbra donde varios individuos estaban alrededor de un hombre sentado. No le pude

*Uno de los requisitos
para sanar es desearlo
profundamente y
colaborar en el proceso
de sanación, pues existen
personas que en realidad
no desean mejorar sino
morir.*

ver el rostro, pero me susurraron al oído que en el cuerpo de ese hombre se manifestaba el espíritu del Hermano Cuauhtémoc para curar. Al finalizar la consulta, me informaron que era necesario operarme. La intervención tuvo lugar una tarde en la colonia Roma. Ese día fui la única paciente que operó el Hermano. Mientras esperaba fuera de una habitación, sentí una gran energía bajar del cielo, era el espíritu de Cuauhtémoc. Inmediatamente, entré con seis o siete ayudantes a la habitación. Llevaba unas gardenias para darme tiempo, tal vez podría hablar con el Hermano antes de la operación; finalmente, si no me sentía bien saldría corriendo de allí. Nada de esto fue necesario, era como si me hubiese leído la mente; me pidió que no temiera, no me iba a clavar un cuchillo en los ojos, sólo me cambiaría la sangre. Acostada en una cama, atada de pies y manos, me sentí indemne, volvió el miedo. Introdujeron una aguja en mi brazo derecho para sacarme sangre al mismo tiempo que ponían una infusión del lado izquierdo. Guardé cuarentena y mis ojos mejoraron radicalmente.

Uno de los requisitos para sanar es desearlo profundamente y colaborar en el proceso de sanación, pues existen personas que en realidad no desean mejorar sino morir. El Hermano Cuauhtémoc también ayuda a morir. Cuando se le revela a un enfermo que busca aniquilarse a sí mismo, éste se apresura a seguir el camino que lleva su enfermedad. Acompañé a mi madre con el Hermano, ella padecía del corazón y debía ser intervenida o pronto llegaría su muerte. Mi madre no quiso operarse, ya no sabía qué hacer con su vida. Para salvar a una

persona no basta con hacerla consciente de su impulso autodestructivo o esto puede acelerar la muerte. Ella se dejó morir.

Tiempo después, invitaron a Leonardo da Jandra, mi compañero, a ser parte de la presentación del libro de *Psicomagia* de Alejandro Jodorowsky, en el Centro para las Artes de México. Fue un verdadero espectáculo ver a tantos jóvenes reunidos para escuchar a este psicomago. Eran momentos de auge de los libros de Carlos Castañeda y aún vivíamos aislados en la selva huatulqueña. Entonces, todos buscaban a su don Juan, a su gurú, un guía espiritual.

La psicomagia, el poder de las oraciones, la imaginación activa, el psicoanálisis, la interpretación y curación a través de sueños: es como si alguien deseara la sanación de nuestras heridas para iniciar un nuevo ciclo evolutivo. Durante la presentación de su libro de *Psicomagia*, Alejandro Jodorowsky comentó: “al concebir este libro de psicomagia no me mueve sino un espíritu de servicio. La psicomagia es un ejercicio puramente espiritual”, y añadió que sería una verdadera pena que la psicomagia, a la cual ha arribado tras largos y penosos años de aprendizaje, desapareciera con su muerte. Por eso tuvo la necesidad de difundir esta actividad a la que llegó pasando por el acto poético, el acto teatral, el acto onírico y el acto mágico, aprendido en México.

Jodorowsky, personaje controvertido, ha incursionado en prácticamente todas las áreas del arte: cine, literatura, pintura, música, teatro, arte efímero, cómics. Nacido en Chile en 1929, de origen ucraniano-judío, es un asiduo lector del tarot, actividad que le ocupa varias horas a

la semana. En el Cabaret Místico de París lleva a cabo charlas-*happenings*, llegando a congregarse hasta cuatrocientas personas a la vez. En las lecturas del tarot recomienda a sus consultantes un acto psicomágico para recobrase psicológicamente y, en ocasiones, somáticamente. La sanación viene después de tomar consciencia sobre el problema a tratar. Ésta no es posible sin una acción concreta y, para que la consulta tenga un efecto terapéutico, debe realizarse una acción creativa; sólo así nace el acto psicomágico. Para Jodorowsky “casi todos los problemas desembocan en el árbol genealógico. Hay que romper el círculo vicioso de las proyecciones de nuestros antepasados”. Padres, hermanos, abuelos, vida sexual, relación con el dinero, vida sentimental, vida intelectual, salud, todo sirve para que el psicomago se familiarice con el terreno psicoafectivo de la persona, requisito para la recomendación del acto psicomágico. La consulta empieza como una confesión a medias pues la gente no es capaz de mostrarse enteramente sin velos; más tarde, el tarot revela lo que en las medias confesiones quedó oculto. “Es sumamente difícil pues no todos están dispuestos a cambiar, están aferrados a sus dificultades y no quieren en realidad curarse... quieren dejar de sufrir pero no están

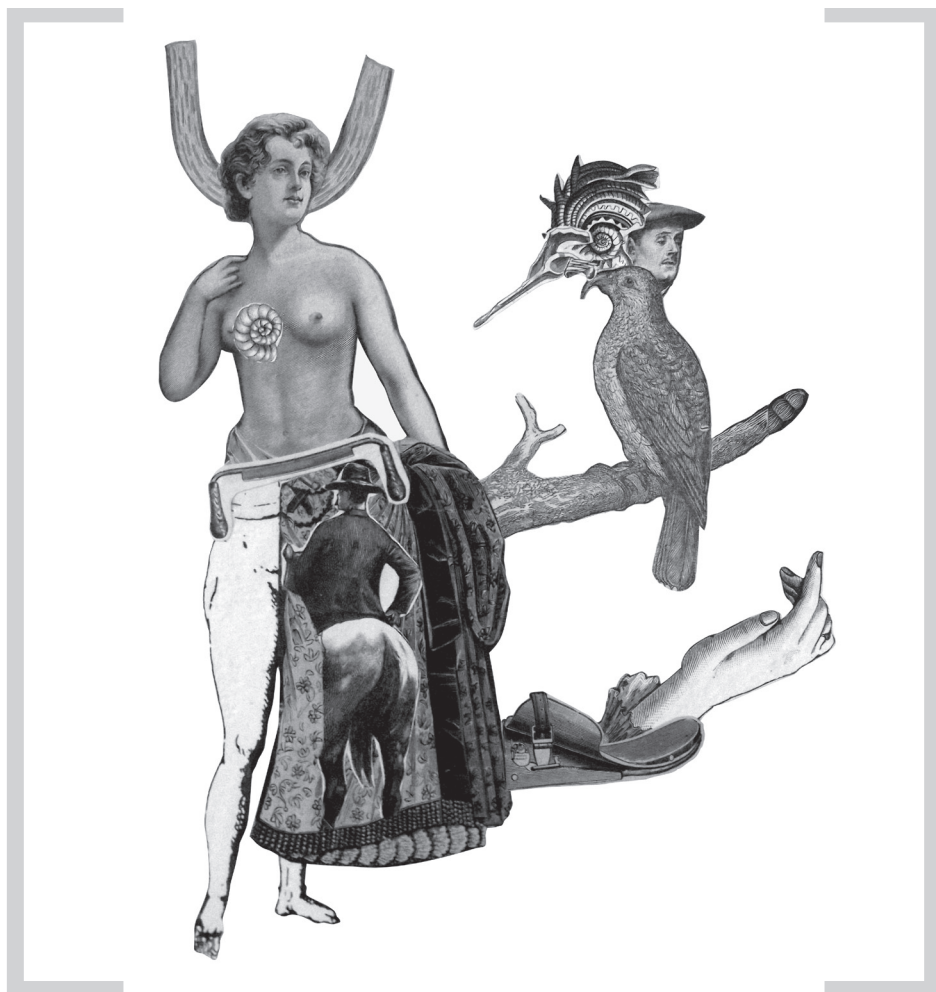
...Jodorowsky vivió en México, país donde conoció el lado oscuro de la magia: la brujería. Aterrorizado contempló muñecos de cera atravesados por alfileres, figuras dignas para una exposición de horror en cualquiera de los mejores museos del mundo.

dispuestas a pagar el precio”, dice Jodorowsky, quien no cobra por recetar estos actos psicomágicos de apariencia a veces irracional, pero de resultados siempre positivos si se siguen al pie de la letra. Para Jodorowsky no es su yo el que se manifiesta, sino su inconsciente: “cuando desempeño mi papel de psicomago y me encuentro en trance o en autohipnosis, o como quieran llamarlo, el que habla no es mi pequeño yo. Siento que lo que hay que

decir brota de las profundidades. El consejo brota sin mediación de mi inconsciente, en conexión directa con el inconsciente de aquel o aquella que me consulta”.

La diferencia fundamental entre esta terapia y el psicoanálisis es que éste fue creado por personas estudiosas de la ciencia; mientras que Jodorowsky desarrolló una técnica cuyo ori-

gen está en el arte. Un científico no puede ser terapeuta, sentencia el psicomago, pues la curación es obra de artistas y poetas. La psicomagia es el resultado del trabajo de toda una vida. Jodorowsky estudió y meditó las enseñanzas tradicionales para encontrar en sí mismo un espacio impersonal, más allá de su pequeño yo. Nacido en un barrio obrero, aprendió a leer a los cinco años de edad. La lectura fue fundamental en el desarrollo de su imaginación.



*Los actos simbólicos provocan que el sujeto
desbloquee sus mecanismos de defensa psicóticos y
los ponga al servicio de la belleza...*

En Chile, durante su adolescencia, los poemas de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Nicanor Parra y Pablo de Rokha moldearon su espíritu. Desde muy joven incurrió en el sueño lúcido, en el acto poético, en el teatro. Cursó durante dos años la carrera de filosofía y psicología, pero abandonó la universidad para irse a Francia donde se unió a la compañía de Marcel Marceau. De su juventud en Chile, se llevó la semilla para lograr su transformación. La relación entre sus padres era de odio, casi todas las noches era presa de terribles pesadillas. No obstante, bajo la iluminación del arte pudo descubrir que cuando enfrentaba sus miedos mientras soñaba, éstos desaparecían llevándose consigo la angustia: “comprendí que somos nosotros mismos quienes alimentamos nuestros terrores. Aquello que nos atemoriza pierde toda su fuerza en el momento en que dejamos de combatirlo”.

Entre 1960 y 1972, Jodorowsky vivió en México, país donde conoció el lado oscuro de la magia: la brujería. Aterrorizado contempló muñecos de cera atravesados por alfileres, figuras dignas para una exposición de horror en cualquiera de los mejores museos del mundo. La terrible imagen gestó en él la pregunta positiva: “¿Existirá un mago bueno cuyas obras estén cargadas de una fuente positiva tan grande que lleve al éxtasis al espectador?”; es decir, si es posible hacer el mal a distancia, también a distancia se puede hacer el bien. Esta idea se convirtió en uno de los principios básicos de su psicomagia. Además, a diferencia del psicoanálisis, la psicomagia parte del contenido inconsciente de los sueños: actos realizados en la vida

consciente que llevan alto contenido simbólico y sanador al inconsciente; porque se tenga fe o no, en todo momento el inconsciente sobrepasa los límites de nuestra razón, ya sea por medio de sueños o de actos fallidos.

Buscando a este mago bueno fue como Jodorowsky conoció a Pachita, una anciana de ochenta años con gran fama de curandera. Fue a verla con muchas reservas, temía que la postura de Pachita también fuese negativa. De tal suerte, le pidió a un amigo que le comprara ropa nueva y cargó con un trozo de carne cruda en el bolsillo para no olvidar que estaba ante una situación insólita. Todo fue en vano, al verlo, la curandera lo invitó a acercarse sin miedo y de la nada materializó un anillo metálico con un ojo dentro de un triángulo, era el símbolo de la película *El Topo*, obra que le concedió gran fama a Jodorowsky. A partir de entonces el artista chileno fue acogido por Pachita como su ayudante. Él leía poemas para la curandera y ella entraba en trance. Así recetaba infusiones, cataplasmas y en ocasiones recomendaba una intervención quirúrgica. “Fui testigo de estas intervenciones y vi cosas irrepetibles; comparadas con ellas, las operaciones de los curanderos filipinos parecen manipulaciones anodinas”, afirma Jodorowsky, quien también se sometió a una operación del hígado confiando en el poder de la gran curandera:

Al verme tendido en el catre y ver el gran cuchillo que traía en las manos quise marcharme, pero ya era demasiado tarde. Sentí el dolor más grande de mi vida. Corría la sangre y pensé que me moría, me dio una

cuchillada en el vientre y tuve la sensación de que abrían las tripas... En mi vida me había sentido tan mal. Durante ocho minutos sufrí atrocemente y me quedé en blanco. Me hizo una infusión y sentí cómo la sangre volvía a correrme por el cuerpo. Después hizo como si me arrancara el hígado... Finalmente me pasó las manos por el vientre para cerrar la herida y al momento desapareció el dolor. Si fue ilusión, fue perfecta. Nunca sentí tanto pánico, ni tanta gratitud, como en el momento en que ella me dijo que estaba curado. Nunca más sufrí del hígado.

Pachita decía que curaba a través del espíritu del Hermano Cuauhtémoc. Para Jodorowsky, a pesar de haber vivido en carne propia estas sanaciones, era más sencillo pensar a la curandera como una genial prestidigitadora. No obstante, llega a afirmar en sus escritos que Pachita era un canal, un instrumento de Dios con el don de la sanación. Jodorowsky narra que durante las sesiones de curación a todos los asistentes se les prohibía cruzar las piernas, brazos o dedos para facilitar la libre circulación de la energía. Pachita no cobraba por las intervenciones, la gente le daba dinero gracias a que sanaba. Jodorowsky aprendió de ella los primeros actos de psicomagia: envolverse en cintas de los colores del arcoíris durante siete noches, poner un coral en el corazón, todo para cambiar la energía suicida en alegría por vivir.

Al morir Pachita, el don de sanación quedó en su hijo Enrique. El Hermano, a través del nuevo curandero, hablaba con más dulzura, su

cuchillo causaba menos dolor. Jodorowsky supo entonces que de encarnación en encarnación el Hermano progresa, aprende mayores noblezas y cura con menos dolor para los pacientes. Éste hijo de Pachita fue el que sanó mis ojos.

La psicomagia se destaca como un tratamiento alternativo para los trastornos de la razón. Martín Bakero, psicoterapeuta y doctor en psicopatología de la Universidad de París comenta que: “La psicomagia aporta una ayuda fundamental y un método radical en la psicoterapia de la psicosis. Los actos simbólicos provocan que el sujeto desbloquee sus mecanismos de defensa psicóticos y los ponga al servicio de la belleza y favorece el interés por el mundo con el cual cortó a raíz de su crisis psicótica”. Bakero narra el testimonio de un joven diagnosticado con esquizofrenia catatónica paranoide, quien tras someterse a un acto psicomágico logró reponerse. El joven se arrancaba los vellos del bigote, la barba, las axilas y el pubis, a pesar del dolor y la sangre; rechazaba el desarrollo natural de su cuerpo. Le aplicaron electroshocks varias veces por semana sin resultados positivos. Su caso era grave, y por si fuera poco, le era casi imposible recordar detalles de su vida debido a los tratamientos drásticos a que era sometido. Entonces vino el acto de psicomagia. Se le solicitó que leyera *El Retrato de Dorian Grey* para que pintara después su autorretrato con la siguiente frase al pie: “Aquí está mi retrato que no envejecerá, ahora yo puedo crecer tranquilo”. Al mes siguiente fue dado de alta. La psicomagia es una forma de arte que posee virtudes terapéuticas.

...un hombre no puede curar a otro, Dios es el que cura en realidad.



Durante el rodaje del filme *La montaña sagrada*, Jodorowsky empapaba seis o siete camisas de sudor, por tal motivo asistió a consulta con un sabio médico y maestro de tai-chi. Al verlo, el sabio chino le preguntó si sabía cuál era su finalidad en la vida. Jodorowsky no se había planteado esa cuestión antes. Responderse sería crucial para sanar de forma definitiva. Ahora, tras largos años de experiencia, afirma que: “como místico mi finalidad en la vida es conocer a Dios. Esa cosa increíble que mueve el universo. Para eso no se necesita ningún gurú, el primer paso para entrar en la conciencia divina y cósmica es perder el miedo, el miedo exacerbado, el pánico, pues a pesar de que nuestro cuerpo muera, somos eternos, hay algo dentro de nosotros que es eterno, el Dios interior”.

En *La montaña sagrada*, Jodorowsky necesitaba saber cómo era la mente de un sabio, pues debía interpretar el papel de un maestro. Contrató al gurú Óscar Ichazo para que lo guiara con LSD. La primera toma duró ocho horas; fueron dos sesiones de aprendizaje constante en las que rompió sus límites: “Creo que estas experiencias se deben hacer no por espíritu festivo ni en compañía de gente que no tenga un alto nivel de conciencia. Me abrió la mente. Gurdjieff decía que es como si estuvieras en el sótano de un edificio y de golpe vas a la azotea y eres capaz de ver todo el horizonte, toda la ciudad, pero cuando vuelves, te das cuenta de que para llegar de nuevo arriba tienes que trepar todos los cincuenta pisos tú solo, sin ayuda, sin drogas”. Jodorowsky afirma que cuando tomas sustancias especiales, como los hongos

“solamente el descubrimiento de nuestro Dios interior puede curarnos para siempre. Lo demás es andarse por las ramas y una terapia no puede ser sino parcial...”

mexicanos, se debe estar en la naturaleza, esperando que llegue la luz del día, con la menor interferencia posible. Basta con un maestro que te ayude como guía. No se trata de un juego con drogas sino de abrir la conciencia. Una o dos tomas son suficientes para toda la vida. Jodorowsky sostiene la siguiente tesis:

Las sustancias especiales son recomendables solamente para gente que tenga un alto nivel de conciencia. Pues gente que tenga conciencia casi animal puede perderse o acentuar su tendencia enfermiza con ellas. Hay que tener mucho cuidado, para ver cuándo y con quién las tomas... Son útiles para que te ayuden a superar tus límites. Gente con nivel alto de conciencia lo que busca es que le marquen sus defectos para superarlos, mientras que la de bajo nivel de conciencia se asusta si descubre un límite, un defecto, se enoja y llora al saberlo.

En todas las tradiciones se afirma que un hombre no puede curar a otro, Dios es el que

cura en realidad. El motor de todo es la bondad. Hay que ponerse en el lugar del otro y hacer todo lo posible para que descubra cómo curarse; pero para ello es necesario elevar el nivel de conciencia y desplazar la visión tradicional de las cosas. Cuando cambiamos el punto de vista de nuestra vida, nuestra vida entera cambia.

El lenguaje es reflejo de nuestro estado anímico; con él podemos sublimar o destruir. El lenguaje que nos sube de nivel de conciencia es el lenguaje sublime: arte y poesía. La belleza es el límite máximo al que podemos acceder a través del lenguaje. No es posible alcanzar la verdad, pero sí aproximarse a ella a través de la belleza. Para Jodorowsky, “en el lenguaje no hay verdad. La belleza es lo que los iniciados llaman el resplandor de la verdad. Es lo máximo a lo que puede llegar el ser humano”. Esto es visible en sus películas, ya que hace más uso del lenguaje visual que del articulado. Para algunas tradiciones filosóficas, este principio es contradictorio, pues el lenguaje verbal también puede

y debe acercarse a la verdad. En cuanto a la fealdad, Jodorowsky deduce que lo grotesco baja el nivel de conciencia y resulta inútil; lo único que provoca es depresión y autodestrucción. Por lo tanto, es útil todo aquello que ayude a alcanzar niveles de conciencia más elevados. “Saber dar las gracias es una señal de salud espiritual. Si el ser humano no ha establecido un equilibrio entre sus necesidades corporales, sus deseos, sus emociones y su intelecto, no puede sentirse bien, deben estar en equilibrio estas energías”, concluye el psicomago.

Es posible encontrar antecedentes de la psicomagia a lo largo la historia. Los más cercanos son la sanación a través de los sueños, como se muestra en el templo de Asclepio en Epidauro. Todo el que haya tenido una experiencia con sueños lúcidos (cuando se es consciente que se está soñando) sabe que al dejarse llevar por la corriente del sueño es posible dirigirlo si se mantiene una sana distancia emocional. Lo mismo pasa con la vida; al asumir este desapego, esta sana distancia de nuestras emociones, superamos nuestras deficiencias y elevamos nuestro nivel de conciencia.

Nuestra sociedad está enferma. Si tuviéramos otro nivel de conciencia la humanidad sería maravillosa. Es necesario incidir en la opinión pública, crear gente consciente, desear a otros lo que deseamos para nosotros mismos, hacer conciencia desde la escuela, la calle, el arte, con cada gesto y palabra, para elevar el nivel de conciencia de nosotros mismos y del común denominador de la gente. La multitud no representa al ser humano, pero es allí donde hay que trabajar para transmutar a la raza huma-

na; por eso el arte para curar es tan necesario. Jodorowsky afirma que sólo hay una curación global y ésta es encontrar a Dios: “Solamente el descubrimiento de nuestro Dios interior puede curarnos para siempre. Lo demás es andarse por las ramas y una terapia no puede ser sino parcial. Te puedes fundir hasta lo negativo infinitamente, en lo oscuro, o puedes elevarte hasta la luz. Es una cuestión de elección”.

► RAGA G. ARTEAGA. Pintora, ambientalista y fundadora del Parque Nacional Huatulco.

GAMALIEL VALENTÍN GONZÁLEZ

DIARIO DE ABURRIMIENTO DE UN HOMBRE QUE SALTÓ POR LA VENTANA DE UNA MICRO



Escribo falsedades. Todo lo equivoco,
todo resulta inadecuado y, lo que es peor,
todo tiene un fondo de interés y soberbia.

JOSEFINA VICENS

Cada vez que los grafemas en cuyas formas se encierra nuestro pensamiento van alineándose sobre el papel, una cierta aureola de libertad se posa sobre ellos. Se agrupan en palabras para huir de nosotros, nos abandonan en botellas que van al mar. El acto de escribir es otro tipo de catarsis. Una donde parte de la corteza que nos envuelve cae a la tierra para cumplir con un ciclo natural: la reintegración que dará vida a otro ser; las palabras que se volverán eco en otro ser.

El epígrafe de Poe que antecede a *Alameda tras las rejas* reza así: “Como los sucesos de los

días siguientes fueron poco importantes y no conciernen a los puntos capitales de mi narración, los consignaré aquí en forma de diario ya que tampoco quiero omitirlos por completo”. Tras leerlo, uno se pregunta cuán poco valor puede tener una serie de sucesos para que únicamente estos y no otros, más importantes quizá, figuren en un diario que devendrá libro. Tan luego como el texto comienza a andar, se anticipa un deslindamiento del interés por la forma literaria; aunque la obra esté enfrascada en géneros literarios varios, perfectamente identificables.

El juego de la escritura como “acto trivial” puede parecer una manera de defenderse del futuro incierto de la misma. Como si al advertir que el escribiente “ha perdido interés” en redactar ya no pudiéramos hurgar en lo que va trazando el lápiz que lleva atado al pie —como

dice, alegóricamente, que se escriben los libros—. No obstante, la parmenídea negación de “no ser” surge para devolvemos al plano donde nos cuestionamos sobre sus intenciones creativas. En este sentido, la reminiscencia de *El libro vacío* de Josefina Vicens se hace manifiesta si recordamos a José García —protagonista— y sus dos cuadernos: uno que siempre permanece en blanco y otro donde escribe lo que luego pasará al primero; paradójicamente, el libro va tomando forma en cada borrador suyo. Parece ser que en Olavarría la cuestión no es la imposibilidad de escribir, sino la imposibilidad de deslindarse por completo del estilo literario.

Olavarría zurce retales que son poesía unos y narrativa otros. Los escribe como le dicta el día a día y sin cambiar nada, afirma; mirándose a sí mismo como autor y personaje desde distintas personas según sea el caso. Un espíritu de la *Beat Generation* parece querer revivir a Ginsberg y sus comparsas en los excesos del protagonismo, aunque quizá lo más intrépido que éste hace es saltar por la ventana de la micro —como llaman en Chile al transporte público—. Poco que ver con Sal Paradise viajando en auto por las carreteras de Estados Unidos y México. Probablemente este guiño sea la clave del modo de escribir que empleó Olavarría. El asunto no es equiparar a un autor con el otro: en el mundillo de las letras, como en la física, un cuerpo no puede ocupar el espacio que otro ocupa; simplemente existen referentes con los que se pueden establecer paradigmas.

¿A dónde va el autor chileno con sus legajos?, ¿qué pretende conseguir con eso de “destruir de forma invisible”?; si “escribir nada tiene

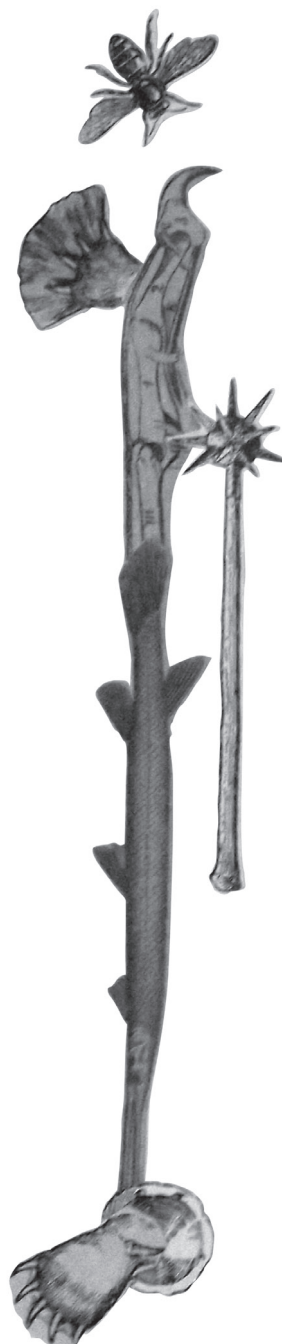
que ver con la imaginación”, ¿las *micruroides euryxantus* que fuman Philip Morris son meros tropos, artificios de la lengua? *Alameda tras las rejas* es una casa de citas; de citas textuales lanzadas como dardos de donde luego se cuelgan los hilos que urden las pequeñas tramas diarias. Da la impresión de que el autor de pronto se muestra con desparpajo; pero también resulta perceptible que se esconde detrás de las palabras de otros (citas), entonces la sinceridad se vuelve una excusa que justifica que para el 12 de febrero de 2005 —a medio año de iniciada la escritura de su diario— lo único que le queda es el aburrimiento, dedicarse a hojear las páginas amarillas de su “corazón de esclavo”.

No hay uniformidad en *Alameda tras las rejas*; alevosamente está armado con pedazos de una vida. Cuando se escribe un diario, la continuidad está determinada por la constancia con la que se acude a rellenar sus páginas. Abandonar de vez en cuando esta tarea da como resultado la fragmentariedad y la dislocación narrativa. ¿Es viable entonces indagar el objetivo, en términos literarios, de un libro que se deslinda de la literatura misma? Por principio de cuentas, las referencias a esta forma expresiva no son pocas, de hecho, a lo largo de toda la obra hay una pugna entre lo literario y lo que no lo es. Como si lo primero fuera una camisa de fuerza que impide el verdadero propósito creativo, entonces: “El libro que estoy escribiendo no es lo que quiero escribir, este libro solo existe en virtud de uno que no existirá nunca”. No existirá porque intentar alejarse del discurso literario por medio de poemas y términos propios de la literatura resulta tan complicado como querer

dejar de pensar dentro del marco de la lengua (o lenguas) que hablamos. El texto de Olavarria es un híbrido que debe leerse sin reglas metódicas, dado que él tampoco las usa.

Cuando se está en presencia de una cámara, la indiferencia a ella resulta difícil: de uno u otro modo terminamos posando, aun cuando no somos el objetivo primero de la toma. Asimismo, el escritor, a sabiendas de que será leído, difícilmente puede ignorar la finalidad comunicativa de su obra: "Yo mismo no sé si este yo, que os expongo en estas páginas, realmente existe o tan sólo es un concepto estético y falso que he formado de mí mismo". El yo que nos expone confirma un ejercicio dialéctico; lo contrario sería un soliloquio imposibilitado por la condición de que todo el engranaje social esta plagado de convenciones. Si uno busca alejarse de ciertos acuerdos, termina por convenir en otros. Incluso los literatos mamarrachos tienen un canon, una serie de elementos comunes que constituyen su fachada. Así, New Order, The Smiths, Ian Curtis y los circuitos punks bien pueden adecuarse a ciertos conceptos como el de la tan discutida Contracultura, por ejemplo. Tomando en cuenta que la palabra crea múltiples imágenes, cuando se dice: "A mí no me interesa la literatura, lo que yo estoy haciendo es escribir un libro", resulta que el agua de manzanilla que bebe el escritor durante su labor, así como los discos sobre la mesa, ya sean de Nick Cave o The Clash, también pueden hacer las veces del mueblecito Luis XVI que metafóricamente adorna su libro.

La dicotomía entre ser y no ser, entre convención y ruptura avanza por las líneas del



diario sin llegar a un punto verdaderamente esclarecedor. La crónica de los días queda abierta, posiblemente podrían adjuntarse más piezas y el cuento seguiría sin mayores cambios. Por supuesto que el lector tiene la libertad de disentir de las sentencias del autor, del mismo modo como Bryraak —el noruego avecinado en Chile— no comparte su gusto por Leonard Cohen.

El mérito de Olavarría está en “salir al libro a lo que venga”, aunque pone muchas trabas para que no se juzgue lo que escribe. Llamadas de atención que al principio incitan a reflexionar, pero que terminan asfixiando de hartazgo al receptor. Otro *beatnik*, William Burroughs, de pronto escribía para vivir por un rato con el dinero de la publicación. Para él no era necesario advertir que no le importaba la literatura o que lo que escribía no era lo que quería. Le bastaba escribir y ya; también era algo ensimismado, pues a su mujer apenas y la menciona en *Yonqui*. Recuerdo *Yonqui* particularmente porque al escribir estas líneas me hallo a una calle del barrio chino de la ciudad de México, escenario de más de un pasaje de la obra del estadounidense. Dos calles adelante, el Eje Central aún conserva algunas de las “marías” que Kerouac, en *Tristessa*, compara con agujeros en las paredes de los edificios.

El ejercicio literario debe ser amoral. Emplear demasiados argumentos para justificar o no lo que se escribe resulta una pérdida de tiempo. Al fin y al cabo, una vez que la idea encuentra forma en el texto, las reverberaciones de ésta se resignifican y dejan de pertenecer en exclusiva al autor. El atrevimiento de

Olavarría, su brinco por la ventana del canon hacia un estilo propio, no es del todo claro en cuanto a intencionalidad discursiva se refiere; mas, como ejercicio experimental, la impronta que deja tras de sí plantea las posibilidades de una estructura multifuncional y diversa. Los “pedazos” que componen *Alameda tras las rejas* otorgan la posibilidad de una lectura dispersa, en sintonía con el libro mismo.

► GAMALIEL VALENTÍN GONZÁLEZ (Ciudad de México, 1984). Combina el estudio de la lengua y las literaturas hispánicas con la labor de librero. Escribe cuentos y ensayos.

ALEJANDRO BETETA

LINA MERUANE



En 1999 Roberto Bolaño escribió “Fragmentos de un regreso al país natal”. En ese texto describe su regreso a Chile después de veinticinco años de exilio, pobreza y éxito. Asimismo, postula a Lina Meruane y a Alejandra Costamagna como promesas literarias de la literatura chilena. Ante el augurio de Bolaño, a Meruane no le quedaba más que triunfar. Pero una cosa es prometer y otra cumplir. En catorce años ha publicado cinco libros: *Las infantas* (1998), *Póstuma* (2000), *Cercada* (2000), *Fruta prohibida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2011), obra que en ese mismo año le valió el premio Anna Seghers, dedicado a escritores alemanes y latinoamericanos. Con *Sangre en el ojo*, el reconocimiento le dio la mano. Apareció en la literatura chilena como hada de la enfermedad y sus prerrogativas. Lo cierto es

que en la prosa de Meruane hay algo de neurosis y falsa enfermedad. Su preocupación primordial no es la debilidad sino la indiferencia (se ha obsesionado con el tema de la enfermedad y ha publicado un libro sobre el SIDA: *Virus virales*, en el 2012). Por el tono de su voz, los críticos vulgares de internet la han tachado de feminista, y a ello se suma un ensayo que publicará este año: *Contra los hijos*.

Devota de Susan Sontag, Meruane se ha creído la luminaria del dolor, y también ha incurrido en cuento, novela, periodismo y ensayo.

Este año la publicaron tres editoriales en diferentes países: Chile, Argentina y España. Su novela, como sucede hoy con todo libro *bueno* para la industria literaria y a merced del prejuicio, se abre a todas las perspectivas para llegar a manos del lector. *Sangre en el ojo* ha sido acl-

mada por dos de nuestros críticos más aventajados en la lectura: Álvaro Enrigue y Rafael Lemus la ponen en un pedestal. Los comentarios de ambos prometen mucho, y el lector no espera menos que un advenimiento de siglo en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, como hoy en día el lugar común de la crítica es decir si un libro es malo o bueno, ante el escepticismo vani-

doso de Enrigue y el parloteo desintegrador de ídolos de Lemus, el lector se queda con un libro que ha de poner debajo de su almohada.

El tema de la ceguera ya ha sido anunciado de manera magistral por Ernesto Sabato en *Informe sobre ciegos* (1961), *El disparo de argón* (1991) de Juan Villoro, y *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago, por anunciar algunos libros clave de las últimas décadas.

Sangre en el ojo es una novela que anuncia la ceguera. La relación de una pareja de jóvenes de clase media en Nueva York que se ve alterada por los problemas de salud visual que sufre Lina Meruane: personaje principal. Lina es una escritora chilena fría y cínica, que bajo su velo de enfermedad sufre una ligera humillación que transforma en tiranía. Su compañero es un hombre que vive condicionado a ella, que respeta sus arrebatos y sus groserías de niña. Un hombre que tiene miedo a vivir solo o con otra persona. Enfrentada a su ceguera, Lina se somete a operaciones, cuidados, sacrificios y renunciaciones. Recurre a su novio y familia, aun-

que no requiere de sus comprensiones para satisfacer su instinto de superación personal. Un instinto que repudia la lástima, pero que dentro de sí misma necesita. Los escenarios

Ante el augurio de Bolaño, a Meruane no le quedaba más que triunfar. Pero una cosa es prometer y otra cumplir.

que Meruane presenta (la novela transcurre en unos meses) son los pasos que su personaje transita a través de la memoria, del mundo del recuerdo y el juego de la imaginación. Un mundo que hermana al

lector con la vida cotidiana. El personaje sólo ve la sangre podrida que le arrebató el mundo; el lector, una historia. Los recorridos por el oftalmólogo, las ciudades, la playa (a su regreso a Chile) y el mundo que circula en la novela son apenas detalles que ella le puede robar a su vida y a la realidad. El lector podrá comprobar si su personaje es en verdad una ciega y no un personaje literario: un lenguaje literario dibujado con detalles cotidianos, absurdos, que prefiguran el dolor. Ante esta debacle, Lemus dice que “es ciega, pero no, por fortuna, profeta, ni presume de traspasar el velo de las apariencias. Antes que inscribirse en un fabuloso clan de ciegos, se obstina en afirmar su particularidad”. Esta particularidad, me parece, no tiene que ver con el mundo mitológico que se ha venido creando en la historia de la literatura. Pero el logro de la escritura es hacer ver lo interesante en lo más sencillo, lo falso en lo más grande. Y Lina sabe cómo arruinar la realidad exterior, que empieza a abandonarla: devota de un pesimismo frágil.



Lina es una escritora chilena fría y cínica, que bajo su velo de enfermedad sufre una ligera humillación que transforma en tiranía.

Meruane ha dicho que su propósito era mostrar la ira y el odio de su personaje ante la enfermedad, ante los acontecimientos que tiene que soportar. Sin embargo, en la novela sólo hay frases irónicas, soberbias y humorísticas, a veces cursis y tontas. ¿Son estos detalles los que hacen la vida más difícil? Su personaje tiene aciertos: pensar por los demás y juzgarlos. La voz de este personaje es una perfecta crónica. Tal vez esto sea propio de la enfermedad de Lina: no tiene profundidad del dolor y la enfermedad sino una manía de la queja, que también es una enfermedad. La comunicación del ciego con el mundo es lo más extraño, hay que tener un lenguaje de ciego para entenderlo. A veces el lector puede dejarse ir por sus páginas sin sufrir o gozar grandes cambios, pero camina con la esperanza de hallar algo; a veces las nimiedades pueden despertar grandes catástrofes: un recuerdo, un pensamiento, una chispa de imaginación nos abre el mundo. La voz que transcurre en las páginas de *Sangre en el ojo* encuentra algo de esto en sí misma: vive una vida estéril y acomplejada. El personaje secundario (Ignacio, novio de Lina) no es de gran importancia, funciona sólo como soporte y no se logra en la novela. Es uno de esos hombres que apoyan incondicionalmente a una mujer en desgracia, que no piensa en su futuro y es demasiado positivo. No sabe que le viene lo peor. Vive apegado a Lina.

En palabras de Meruane, su novela habla del amor incondicional del otro, del apoderarse del otro. Pero su novela no es de héroes o seres trágicos, es una comedia que sucede todos los días, en cada ciudad y en cada mundo. Y cualquier paseante del horror sabe que en el mundo

Son estos libros los que reciben premios de los más sabios, premios que Dostoievski hubiera querido tener para dejar de escribir. “El éxito en la vida de un artista, escribió Rilke, es un accidente”.

siempre suceden cosas peores de las que podríamos saber. Por experiencia propia, Meruane ha hecho de sus síntomas y de sus lamentaciones ejercicios literarios. Como sus personajes en *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo* (quizá la enfermedad sea diabetes, es algo que no queda claro) ha tenido que cargar con la debilidad del cuerpo por hospitales y remedios. Lo más importante que Meruane logró en su novela es la voz y el estilo. Su estructura hecha de fragmentos no es nada convencional. Desde mi lectura puedo asegurar que a Meruane le faltó tacto para poder conformar una historia en la cual los sentimientos y los hechos se contrasten, donde la realidad interior y la realidad exterior se vuelvan una oscuridad, como la ceguera de los no ciegos. No vemos a lo largo de esas páginas sino una invención *light* de la ceguera. Eso sí, la voz con un volumen encajado de principio a fin nos termina convenciendo y el final nos derrumba... *Sangre en el ojo* es una novela que se agota en sí misma. El lector se hará la pregunta de si supera una segunda lectura (también lugar común de la crítica).



A Meruane le sucede como a muchos de su generación (autores que no pasan de los cuarenta y cinco años): se queda anclada en el minimalismo. Los escritores se dedican a hacer libros asimilables, con pocos personajes, de una trama sencilla, de un lenguaje estilizado por carencia de profundidad y de invención: tecnicidad del lenguaje. Y su minimalismo nos deja siempre esperando algo más. Obsesionados por lograr miniaturas geniales, pintan una parte de la vida muy poco intensa y a la vez necesaria en la actualidad. La literatura de esta generación, comparada con los ideales de imaginación y denuncia del “*Boom latinoamericano*”, se queda muy corta. Algunos chilenos se han interesado por su pasado de represión, la que vivieron sus padres y ellos cuando fueron niños. Sin embargo, no vemos ese mundo en sus páginas. La tiranía y la mediocridad en la historia siempre ha sido el acicate para el arte, y esta generación ha pensado que con anunciar *represión política* ya son desertores anómalos. En cambio, su propio gobierno e instituciones les conceden premios y

exhortaciones que no pueden rechazar para no herir el sentimiento patriótico: una generación apolítica, anárquica sin anarquismo, egocéntrica y talentosa en el mundo de las universidades. En comparación con los conflictos del genocidio europeo y las tendencias filosóficas del siglo xx, esta literatura propone un antídoto ante el pesimismo occidental.

Ningún escritor está obligado a desentrañar el mundo que nos esclaviza. Los escritores se dedican a hacer libros asimilables en la conciencia colectiva del mundo intelectual. Son estos libros los que reciben premios de los más sabios, premios que Dostoievski hubiera querido tener para dejar de escribir. “El éxito en la vida de un artista, escribió Rilke, es un accidente”. Y un libro sólo es un fragmento de la literatura, y un autor, también.

► ALEJANDRO BETETA (Oaxaca, 1990). Estudia humanidades en el III de la UABJO.



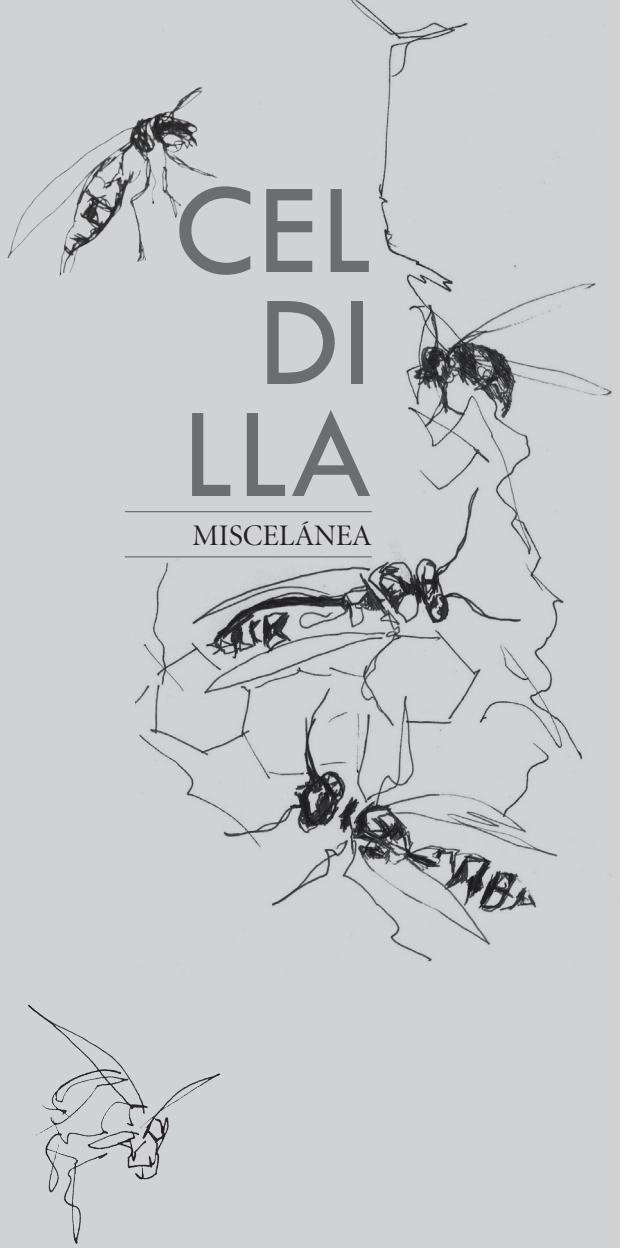
OPTICAS[®]
AMERICA

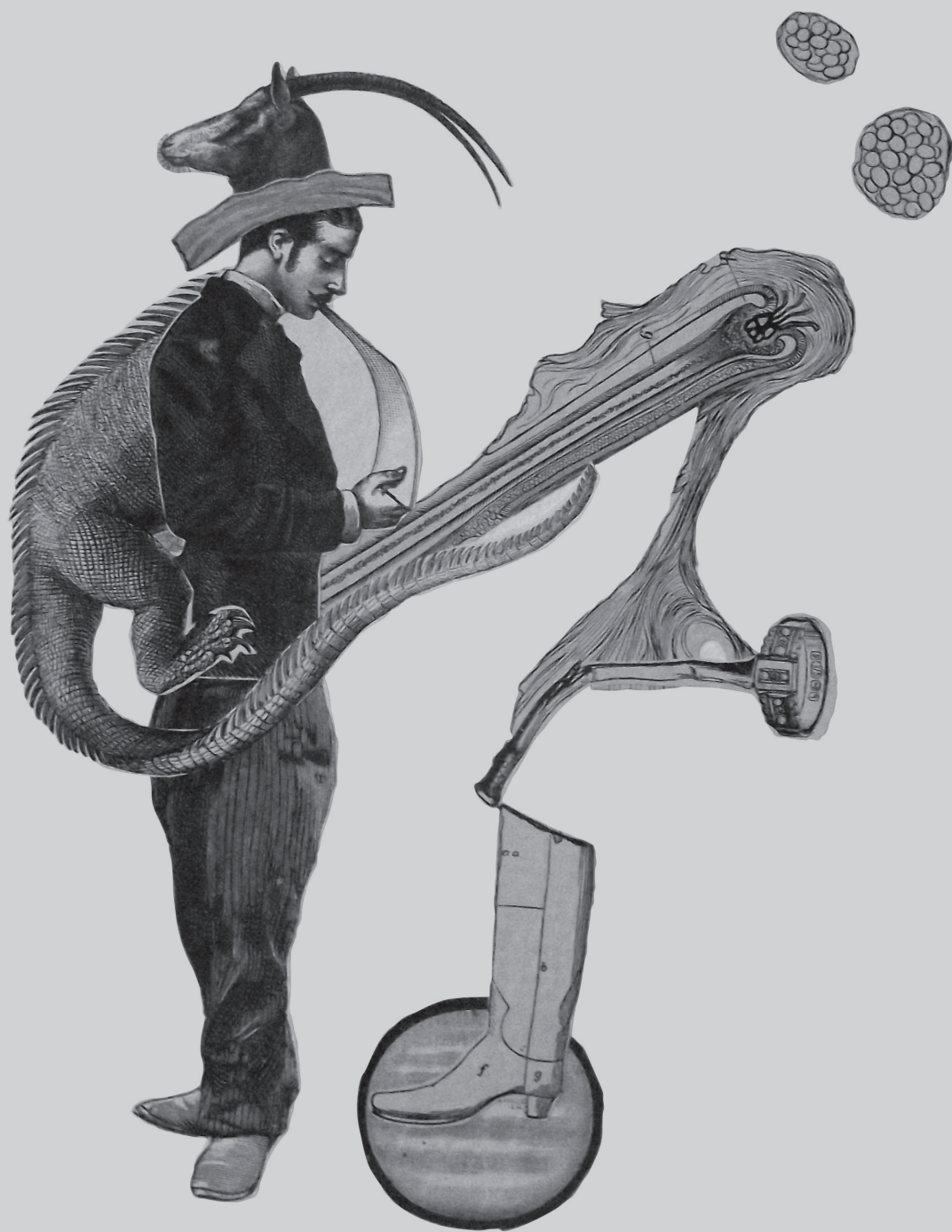
www.opticasamerica.com.mx



CEL DI LLA

MISCELÁNEA





LEONARDO DA JANDRA

PRINCIPIOS DE FILOSOFÍA CÓSMICA



[Segunda parte de
la introducción]

Verdad y método es el título de una de las obras más vigentes de Gadamer, y es también el fundamento crítico de toda filosofía. La verdad es una búsqueda sin fin, y el método es la mejor manera de evitar que esa búsqueda se agote en un dudar estéril. La orfandad teórica que caracteriza a la filosofía actual es consecuencia insoslayable del desprecio hacia el método. Y cuando no hay método la duda asume un papel protagonista, imposibilitando la ampliación del horizonte de la verdad.

Los filósofos analíticos buscaron desde el inicio el amparo riguroso de la ciencia; los filósofos narrativos hicieron de la duda irónica

la morada del filosofar. De un lado la fría y rígida potestad de la lógica; del otro la fluida y entrópica duda irónica. Y en el centro mismo de la disyunción, como ejemplo de un modelo falsable, quedó el delirio historicista de la dialéctica hegeliano-marxiana. A estas alturas de la inconformidad esencial con el pensar de nuestro tiempo, sería un gesto deshonesto no reconocer lo mucho que estos dos necios geniales

*La verdad es una
búsqueda sin fin, y el
método es la mejor
manera de evitar que esa
búsqueda se agote en un
dudar estéril.*

hicieron a favor de la ampliación del horizonte de verdad. Pero la dialéctica confrontativa ya es teoría muerta, y cuando la teoría que nos sirve de guía está muerta, el horizonte de verdad se clausura irremisiblemente.

Y llegamos así a la cuestión metódica por excelencia: ¿cuál es la manera más eficiente de aproximarse a la verdad? En *Contingencia, ironía y solidaridad* Rorty habla de “filósofos vigorosos, como Hegel y Davidson, que están más interesados en disolver los problemas heredados que en resolverlos”. Sin embargo, esta metáfora agroquímica nos es ahora de la misma utilidad que el “recordar” platónico. ¿Cómo puedo recordar lo que nunca he vivido? En un exceso de platonismo, San Agustín llegaba al extremo de identificar la memoria con el alma; y la memoria, en efecto, concentra los problemas, no los disuelve. ¿Cómo se podrían explicar si no por las veleidades de la memoria las ne- cias pugnas entre la visión romántica y la visión ilustrada o entre la teoría de la contradicción y la filosofía de la ciencia? Al amparo de la memoria, en su condición de guardiana de nuestro pasado, han crecido las más grandes aberraciones sistemáticas, y ya dimos por sentado que las sistematizaciones, por su afán conclusivista, tienden a ser restrictivas y, por ende, defectivas.

Una objeción fácil a los que pugnan por la disolución de los problemas sería: si la existencia es conflictividad permanente, ¿por qué enton-

ces no disolvemos la vida? La respuesta a esta pregunta alcanzó su mayor grado de verosimilitud en la segunda mitad del tanatofílico siglo XX: se filosofó de cara a la muerte, no frente a la vida. En *Lecciones de los maestros* George Steiner ubica, con su peculiar agudeza talmúdica, el fundamento platónico del “conocimiento como recuerdo” en la inmortalidad del alma. Como es inmortal, el alma ha aprendido todo, por lo que el verdadero método de conocimiento no consistiría más que en la “recuperación por uno mismo del conocimiento latente dentro de uno mismo”. Y a continuación el

“Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.

genio patriarcal ensaya la ironía: ¿Hay en este modelo vestigios —en clave irónica— de las doctrinas órficas y pitagóricas?

Por supuesto que las hay. Todo el canon filosófico de Grecia vino de Mesopotamia y se transmitió de boca a oído de maestro a discípulo. En el momento en que los grandes relatos épicos y los mitos fundacionarios son registrados por escrito, la memoria y la oralidad ceden su determinación a lo narrativo. Y es a partir de esta discontinuidad cuando el conocimiento se *racionaliza* y aparece el culto a la interpretación. La obsesión de toda hermenéutica por la verdad —la única y verdadera verdad— es indisoluble del culto dogmático al gran libro sagrado. La metodología no puede ser más conclusiva: si el libro sagrado es un dictado divino, entonces la verdadera tarea metódica



consistirá en *cómo interpretarlo*. Dos de las más grandes aportaciones en el ámbito del conocimiento contemporáneo crecieron a la sombra de esta alquimia iniciática que permite traer a la superficie lo oculto: la fenomenología (hacer manifiesto lo nouménico en lo fenoménico) y el psicoanálisis (volver consciente lo inconsciente). Tampoco es azaroso que el libro paradigmático de la hermenéutica sea *La interpretación de los sueños*, ese gran tratado de charlatanería psicológica; ni que haya sido Marx, un hereje de la tradición talmúdica, el encargado de darle el golpe de gracia a la manía interpretacionista con una tesis antiplatónica: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mun-

do, pero de lo que se trata es de *transformarlo*”. La salida, una vez más, no puede residir en la confrontación sino en la complementación: ¿por qué no hacer de la interpretación y de la transformación una totalidad?

“No, no me opongo a las teorías, a lo que me opongo es a la interpretación platónica de las teorías, a considerarlas como descripciones de características permanentes del universo”. En esta frase de su *Diálogo sobre el método*, el antimetódico Paul K. Feyerabend pone el énfasis en la pretensión antiabsolutizadora que debe tener toda filosofía. De ahí que, por medio de un malabarismo silogístico, se llegue a la conclusión de que estar contra Platón es

estar *contra el método*. Y contra Platón han estado siempre los que veneran a la imaginación y desprecian a la razón, desde los románticos a Foucault, Feyerabend y Rorty.

Sin ánimo opositor, yo me atrevería a preguntar: ¿es la imaginación una facultad de la memoria? Al menos esa fue la pregunta que se hicieron los filósofos hasta tiempos tan recientes como los de Descartes y Locke, en que se creía que inventar no era más que actualizar un recuerdo. La gran literatura, más que la gran filosofía, parece darle sustento a esta tesis; por eso fueron narradores como Valle-Inclán y Proust, y no filósofos como Wittgenstein y Heidegger, los que lograron hacernos entender a través de sus obras geniales que “las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos”. No obstante, la filosofía no pretende ir más allá de la imaginación; lo que busca es precisar los límites de lo excesivo: la imaginación exagera, la filosofía clarifica. Los límites de la imaginación son los mismos que los del lenguaje y de la mente, y que nos condenan a un balbuceo no sólo defectivo sino, las más de las veces, demencial y arrogante.

La dialéctica negativa constituye, tal vez, la respuesta más radical a la imposibilidad de poseer la verdad. Marx tenía razón al reprocharle a Hegel que su sistema estuviera contaminado de teologismo; pero se equivocó románticamente cuando se apropió de la teoría hegeliana de la contradicción para aplicarla al mundo cotidiano. Historia y mito, individuo y sociedad, masculino y femenino, empleado y patrono, funcionario y ciudadano, ocio y trabajo, etc., no son —ni deben ser— contrarios sino comple-

mentarios. Lo positivo y lo negativo no son propiedades ópticas, es decir, de lo existente como objetividad, sino atribuciones —entiéndase: lenguaje— que el sujeto hace a las cosas.

El mundo dual y confrontativo es consecuencia de una visión maniquea que se niega a aceptar que para gozar a plenitud la luz es necesaria la cercanía de la oscuridad. Y ni el literato, ni el científico, ni el filósofo, ni el teólogo pueden dejar de lado la *complementariedad* so pena de ser presas de algún tipo de dogma o fundamentalismo. Aceptemos, pues, la proximidad y aun el posible contagio, pero no la confrontación violenta que se afirma negando. La teoría de la contradicción lleva inherente su acabamiento en su propia condición abstracta: al combatir a su contrario, la razón se autonulifica, es decir, lo que la razón combate es su propia imposibilidad; y este proceso negativo y aislador de la mente, negativiza y aísla al propio individuo.

La desconfianza que los románticos tenían ante la autosuficiencia de la razón los acercó al arte. La confianza en la posibilidad ilimitada de la razón convirtió a la filosofía en dogma. Los que lograron conjuntar la imaginación con la razón vieron desde el principio que *conllevar* era un concepto más preciso y fluido que *superar*. Durante siglos la filosofía, la ciencia y la religión se pervirtieron en la búsqueda arrogante de la *supremacía*. Cada especialista se autoasumía como el poseedor del método más preciso, y al final del delirio egocéntrico la descalificación era mutua. Las ‘verdades fácticas’ les han dado a los científicos un estamento de confiabilidad del que están lejos los literatos, los filósofos y

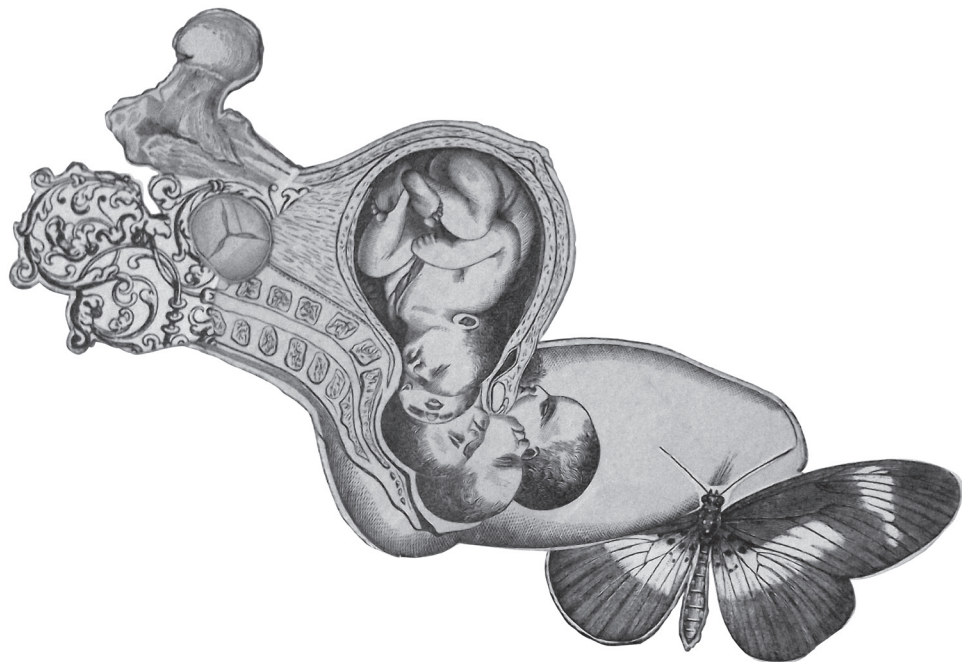
los teólogos. La ciencia es desacralizadora por naturaleza, y allí donde el científico más arrogante ve diversidad y confrontación, el místico más humilde ve unidad y complementación. La visión dual que canonizó Descartes no fue producto del azar ni de una temporalidad inconsciente; por el contrario, fue el resultado de un recuestionamiento históricamente necesario y filosóficamente confrontativo. Pero Descartes —que creía que las piedras eran producidas por los rayos que caían sobre la tierra— nunca pudo imaginar que la ciencia terminaría desplazando a la filosofía a la parte oscura del saber, la misma cárcel racional preventiva a la que condenó a la metafísica, la alquimia y la mística.

Ahora que los filósofos y los teósofos prefieren pensar en un horizonte más *evolucionario* que *revolucionario*, los científicos se engolosinan promiscuamente con el concepto de revolución. La evolución es lenta y gradual, la revolución es fulminante y desbordada. Y claro: los científicos quieren cambios fehacientes y radicales, la misma radicalidad confrontativa e intolerante que ha caracterizado a los más grandes revolucionarios: desde Lucifer a Fidel Castro.

En los ya *conlleados* dominios de la física teórica de principios del siglo pasado, el escenario de las disputas —sin que los grandes científicos lo supieran— retomó su origen filosófico-místico. Einstein, con la supercapacidad matemática que poseía para organizar los pensamientos, llevó la teoría de los complementarios a un nivel crítico de falsabilidad que parecía irrefutable: dos o más partículas que han interactuado en el pasado no tienen, a gran distancia, ninguna relación actual entre

sí. Mas no tardó Niels Bohr, su lúcido complementario, en refutar lo que miles de años atrás habían refutado ya los místicos y los iluminados: “...por más que las distintas partes estén separadas en el espacio y parezcan enfrentarse unas a otras, cada una depende de todas las demás”, sentenció Plotino. ¿Es la luz una partícula o una onda? La respuesta de Bohr fue categórica: puede ser las dos cosas a la vez. Retomo de Leonard Susskind, un cabal complementador de astrofísica y filosofía, esta resolución del dilema planteado en su obra referencial *El paisaje cósmico*: “Un haz de luz muy débil que incide en una placa fotográfica deja minúsculos puntos negros: evidencia discreta de la naturaleza de partícula indivisible del fotón. Por otra parte, dichos puntos se sumarán finalmente para dar una figura de interferencia ondulatoria, un fenómeno que sólo tiene sentido para ondas. Todo depende de cómo se observe la luz y qué experimentos se hagan. Las dos descripciones son complementarias, no contradictorias”.

A nivel celular se puede decir que, en su afán de dividirse y multiplicarse, las células son contradictorias, pero una vez que el ADN se duplica los filamentos de la hélice se separan para permitir que una enzima (la polimerasa) sintetice a su filamento complementario. Por lo tanto, podríamos decir, con la típica arrogancia del gremio, que está científicamente confirmado que las dos hélices de cada molécula son complementarias entre sí. Mas no quisiera que se confundiera aquí la fácil ironía con la falta de respeto al hecho científico; sin embargo, es justamente el científico egocéntrico, con su intolerante autosuficiencia, el que desprecia la



actitud complementadora de la filosofía (significados) y de la religión (valores) para limitarse a la frialdad de los hechos; y al hacerlo, se convierte en deudor de su “docta ignorancia” (que es como calificaba Ortega y Gasset a la ciencia).

De un estimulante diálogo filosófico-biológico que sostienen Luc Ferry y Jean-Didier Vincent en *¿Qué es el hombre?*, entresaco esta referencia sobre la “desigualdad natural innata” y la supuesta contradicción entre lo innato (genética) y lo adquirido (cultura): “Está claro, es un tópico de los bienpensantes de hoy día, que el problema de lo innato y lo adquirido ya no tiene sentido, que nuestras conductas dependen indisolublemente de lo uno y de lo otro, que no existe lo innato sin lo adquirido, ni lo adquirido sin lo innato”.

Ω

En filosofía hay una marcada disyunción entre los partidarios de la complementariedad y los de la contradicción. Los primeros tienen una clara raigambre mística y están a favor de la no dualidad (*conjunctio oppositorum* para Plotino, *coincidentia oppositorum* para Nicolás de Cusa). Los segundos escinden el mundo y lo convierten en una arena de confrontaciones duales: arriba y abajo, norte y sur, caliente y frío, seco y húmedo, materia y espíritu, consciente e inconsciente, ciencia y religión... todo lo que existe forma parte de una contradictoriedad permanente e irresoluble. El origen del extravío, por supuesto, está en los griegos; pero aquí nos conformaremos con desempolvar un chispazo iluminador

...es justamente en la ética egocéntrica donde reside el origen de todas las perversiones e intolerancias: el individuo que busca por encima de todo la autogratificación...

de uno de los románticos más racionales: “Fue un gran error de la filosofía de Wolff extender el principio de contradicción a lo cognoscible, pues en realidad sólo se aplica a lo concebible”. En este aforismo de Lichtenberg está la clave para salir del laberinto confrontacionario.

En las culturas belicosas, la teoría de la contradicción es un recurso filosófico providencial. No se puede entender la fascinación de la ideología alemana por la confrontación si no se tienen presentes los orígenes guerreros de esa cultura. Por eso, le tuvo que corresponder a un personaje tan racional y belicoso como Marx llevar al límite la dialéctica de la negatividad e historizarla en la desastrosa (a nivel económico-político) lucha de clases. Pero quedó asentado desde el principio que no íbamos a escatimarle honor a quien lo merecía, y Marx, sin el menor asomo de duda, lo mereció. Como lo merecen los contradictorios geniales como Adorno, coautor junto con Horkheimer de la más radical letanía negativista. Dice Adorno con intención escarnecedora en *Minima moralia*: “La búsqueda de unificación de los contrarios no es un esfuerzo siempre insatisfecho que al

final halle su compensación, sino una pretensión ingenua e inexperta”. Todos los filósofos de la Escuela de Frankfurt, debemos tenerlo presente, fueron creyentes dogmáticos de la lucha de clases. Tanto Adorno como sus colegas más renombrados creían —sin ser ciertamente una ‘pretensión ingenua e inexperta’— que el proletariado representaba (o más propiamente: simbolizaba) la búsqueda de la libertad. Y, como ya lo sentenció el más liberal de los pragmáticos: donde hay libertad, está la verdad.

Hoy día, abrumados por una *sindicocracia* que imposibilita todo asomo de libertad y de verdad entre las filas del proletariado, argumentar a favor de la lucha de clases y de la confrontación como motores de la Historia sólo provoca una sonrisa socarrona. Pero no debemos olvidar que apenas unas décadas atrás la teoría de la contradicción y la lucha de clases acaparaban la enseñanza humanística en las principales universidades públicas.

La teoría de los complementarios que aquí se esboza no busca la imposición de un nuevo dogma o de una nueva panacea metodológica, sino la posibilidad de una concordancia respe-

tuosa y justa. No se trata de que uno de los extremos de la confrontación triunfe sobre el otro, lo que aquí se busca y se ensaya es el intento de alcanzar un acuerdo armonizador de las diferencias, que evite la confrontación violenta que propicia siempre desenlaces autoritarios.

Pocos autores han contrastado de manera tan sagaz como Freud la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Este racionalista antitalmúdico, al igual que Marx, puso en el centro del debate clarificador la pugna entre la ética pública y la ética privada. Para Freud no había una solución conciliadora, y la única acción con posibilidades liberadoras era, al contrario que en Marx, darle toda la determinación al individuo frente a la sociedad. Como veremos más adelante, es justamente en la ética egocéntrica donde reside el origen de todas las perversiones e intolerancias: el individuo que busca por encima de todo la autogratificación (egocentrismo) representa una constante histórica entre la bestezuela que exigía a dentelladas el mejor lugar en la cueva y el tirano que goza destruyendo lo que se propone salvar. Pero dejemos a Freud, obsesionado con la violenta génesis del patriarcalismo autoritario y con sicopatologizar todo lo que no sea racional, y permitámonos al más influyente e incluyente de sus continuadores que nos esboce, en la serena plenitud de los setenta años y en una carta a una de sus pacientes más conflictuadas, la posibilidad de conciliar la dualidad consciente-inconsciente en que se sustentaba la sicología freudiana: "...No hay solución, sólo cabe tener paciencia con los opuestos, que provienen al fin y al cabo de su propia naturaleza... Estamos crucificados entre

los opuestos y librados al tormento hasta que tome forma el 'tercero que concilia' ”.

Durante toda su vida profesional Jung concibió ese 'tercero que concilia' como un dinamismo integrador de lo consciente y lo inconsciente. Era, a semejanza de la búsqueda de la verdad, un intento más que un logro, y el modelo unificador no lo encontró en la lógica racional, sino en la alquimia. Siglos atrás, el neoplatónico Jámblico había planteado, como opción conciliadora de los contrarios, la existencia de un término medio que superaba-conllevando las determinaciones confrontativas: “dos términos disímiles deben estar unidos por otro intermedio que tenga algo en común con cada uno de ellos”.

El triunfo del racionalismo dual convirtió a la filosofía occidental en una entelequia soberbia e intolerante. Al recurso a la violencia como partera de la Historia se le encimó un desprecio arrogante hacia todas las visiones no duales y cosmocéntricas. En este sentido, nada más lejos de lo casual y azaroso que el hecho de que las principales aportaciones filosóficamente conciliadoras provengan de la cultura norteamericana, crisol ejemplar de diversidades conflictivas. Fue ante este pragmatismo complementador de diversidades característico de la cosmovisión norteamericana que D. T. Susuki, uno de los más notables filósofos no occidentales, se atrevió a aventurar que el empirismo radical de William James suponía la mayor aproximación del pensamiento de Occidente a una concepción no-dual. Otro japonés conocedor del legado filosófico occidental, Kitaro Nishida, plantea en su obra más reconocida,

Indagación del bien, una salida metarracional a la dinámica confrontativa a través de la acción unificadora del espíritu: “¿De dónde surgen los conflictos y contradicciones de un sistema? Proceden del carácter de la realidad misma. Como ya dije, mientras la realidad es infinito conflicto, es asimismo unidad infinita. El conflicto es un aspecto indispensable de la unidad pues sólo mediante el conflicto progresamos hacia una unidad aún mayor. Nuestro espíritu, la actividad unificadora de la realidad, tiene conciencia de sí mismo, no cuando esa unidad está obrando, sino cuando está en conflicto [...] Si concebimos nuestro espíritu como la actividad unificadora de la realidad, debemos decir que existe una unidad de todas las cosas de la realidad, a saber, que en ella hay espíritu”.

Un racionalista cabal (o un ironista liberal tipo Rorthy) no dudará en calificar de teosofía el intento unificador de Nishida. Y debemos conceder que para aquellas visiones contingentes y azarosas que sólo se interesan en la confrontación de lo privado (egocentrismo) con lo público (sociocentrismo), el poder unificador del espíritu (cosmocentrismo) no pasa de ser una ficción teológico-literaria.

Pero han sido justamente los gurús filosófico-teológicos los que nos han dejado los mapas más convincentes para evitar el extravío en el mundo confrontativo y dual. En medio de la ingenuidad característica de la Norteamérica de mediados del siglo pasado, el gurú contracultural Alan Watts acuñó el término *goeswithness* (agregacionismo) basándose en el *ji-ji-mu-ge zen*, que explica la interdependencia existente entre todas las cosas y todos los acontecimientos.

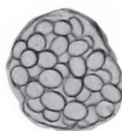
Tres décadas después aparece, en el corazón mismo del Estado planetario, un personaje talentoso que se lanza temerariamente a hacer complementaciones teóricas. Une, por ejemplo, a Freud con Einstein, a lo cósmico con lo terrenal, a Occidente con Oriente, a Buda con Cristo y a Nagarjuna con Plotino. No conozco en la sicología actual una visión más lúcida y sutil que la de Ken Wilber para unir la razón con el espíritu. Wilber es un convencido complementador de argumentos, y una sólida referencia para entender la evolución de la conciencia hacia el espíritu que aquí se plantea: conciencia egocéntrica, conciencia sociocéntrica y conciencia cosmocéntrica.

Por último, quisiera enfatizar que los planteamientos metodológicos que aquí se hacen no tienen la ilusoria y arrogante pretensión de poner el pensamiento de cabeza partiendo del azar y de la nada. Otros lo han intentado antes, y otros lo seguirán intentando. En medio de esta encrucijada de búsqueda incesante, el gesto primordial habrá de ser siempre el de agradecimiento a quienes nos permitieron ampliar el horizonte de comprensión al que estábamos condenados por el dogma y la ignorancia.

► LEONARDO DA JANDRA (Chiapas, 1951). Filósofo y escritor. Su más reciente libro es *La mexicanidad. Fiesta y rito* (Almadía, 2012). Reside en Oaxaca desde hace años.

FERNANDO LOBO

SENTIDO COMÚN, SIMULACIÓN Y PARANOIA



[Adelanto del libro del mismo título que será
publicado en breve por Sur Plus ediciones]

A Isabel

Suba, suba usted esa escalera que llaman
la Civilización, el Progreso;

Ascienda, sí, se lo aconsejo sinceramente.

¿Que a dónde sube?

Pues le digo la verdad: no tengo la menor idea.

Pero sólo porque existe esa escalera vale la pena vivir.

A. CHEJOV, 1891

I. SENSATEZ

Somos gente sensata. De ahí partimos. Conservamos nuestro lugar en la fila y respetamos el de los demás, miramos hacia ambos lados de la calle antes de cruzar,

pagamos la cuenta del restaurante, colocamos la basura en el cesto y apagamos la luz al salir de casa. Voluntariamente buscamos asegurarnos las condiciones que propicien nuestra supervivencia. Tomamos precauciones, observamos normas de higiene, nos alejamos de las situaciones peligrosas. Eso es lo que hacemos. Nuestra sensatez se hace aún más evidente en nuestras omisiones: no insultamos sin razón a los desconocidos en la calle, no manejamos de reversa en el Periférico ni brincamos sobre el toldo de los otros autos, no robamos latas de cangrejo si hay una cámara de seguridad en el pasillo del supermercado. Si lo haces, eres un insensato, por lo tanto eres una excepción, porque ser sensato es lo normal. He ahí un primer punto: distinguimos entre lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, lo correcto y lo es-

túpido. Finalmente, compartimos tales certezas con los vecinos.

Somos, por lo tanto, un conjunto de individuos sensatos. Hemos llegado a una serie de acuerdos para sobrevivir en colectividad de un modo civilizado. Así nos proveemos de conocimientos, seguridad, alimentos, riquezas. Somos Occidente, esta gran civilización sensata. Establecemos normas, fijamos gramáticas, emitimos leyes, aplicamos métodos, creamos organismos e instituciones, acuñamos moneda, somos, en fin, el producto de nuestros acuerdos. Hemos implementado toda clase de dispositivos (algunos sutiles, otros sádicos) para regular nuestras sensatas conductas.

Esos mecanismos harían suponer que, en cierto punto básico, compartimos modos equivalentes de entender el mundo. Nos hemos puesto de acuerdo para interpretar la realidad a partir de experiencias comunes.

De esa premisa partirá mi concepción del sentido común: dada una proposición, supongo que otros seres humanos cuentan con proposiciones correspondientes. Entre las certezas del cuerpo y de los objetos, en las realidades del espacio, hay un *nosotros*. No hay ninguna razón válida para suponer lo contrario.

¿O sí?



II. PANTALLAS

Cuando uno lo piensa, la realidad suele volverse sospechosa. Desde el Vedanta hasta Schopenhauer, se ha presentado como una construcción de los sentidos. Si el velo de Maya es aquel artificio que nos impide distinguir entre el

fantaseo y el mundo verdadero más allá de lo aparente, en el edificio de la metafísica alemana el mundo se entiende como una complejísima representación.

Específicamente sobre el sentido común, hay un antiguo debate filosófico al respecto: la noción aristotélico-tomista de *sensus communis*, basada en la apariencia de las cosas, la cual produce una fuerte sensación de realidad, opuesta al *sensus communis naturae* de la persignada escolástica, que parte de la facultad del hombre para formular juicios no escépticos, nociones, verdades o principios compartidos por todos en su evidencia (o lo que haga falta para que Dios y la razón lleguen a un acuerdo).

Adoptando formas diversas, el pleito se sostuvo hasta el siglo xx. El filósofo Moore nos dice: “Aquí hay una mano”. Imagínalo mostrando su mano izquierda en una sala de conferencias. “Nadie en este recinto encontrará una razón válida para dudarlo”. En su diatriba *Contra la certeza*, el filósofo Wittgenstein replica que afirmar aquello es pura petulancia. El pensador analítico no desconfía de Moore, ni de su mano, sino de la proposición *aquí hay una mano*. Hay algo sospechoso en las palabras.

Y luego llegaron las pantallas.

No resulta difícil invocarlas ahora que están por todas partes (casas, habitaciones, calles, comercios, oficinas, restaurantes, salas de espera, vehículos) y en todos los formatos (televisores, computadoras, pantallas gigantes para publicidad, monitores para cámaras de vigilancia, *gadgets* portátiles, pantallas integradas a las cámaras)...

Entre las certezas del cuerpo y de los objetos, en las realidades del espacio, hay un nosotros. No hay ninguna razón válida para suponer lo contrario.

Muchos teóricos sensatos se han rendido ante la fascinación de las pantallas. McLuhan las contempló como mensajes en sí mismas y después se retractó, pero nos dejó ese prurito: de algún modo somos lo que vemos. Debord, para expresar su perspectiva materialista recurrió al cine (intercalando, por ejemplo, escenas reales de la primera guerra mundial con épicas cargas de caballería *made in Hollywood*). Y Lipovetski... Lipovetski ha visto demasiadas películas.

Pero consideremos por un momento ese juego de reflejos. En *Gomorra*, una crónica testimonial sobre las mafias napolitanas, el periodista Roberto Saviano nos cuenta que el capo Walter Schiavone mandó construir su residencia en Caserta como una réplica de la que aparece en el filme *El precio del poder*, una blanca mansión estilo Virginia propiedad de Tony Montana, ficticio gánster cubano de Miami protagonizado por Al Pacino. Schiavone le entregó el video al arquitecto y le dijo:

La quiero igualita.

Saviano adereza su crónica con los jóvenes reclutas del Sistema de Secondigliano que comenzaron a adaptar usos de los mafiosos de película (gafas, chamarras, peinados, gestos,

modismos), de manera que los personajes ficticios le sirvieron de modelo a los auténticos. Una imitación de la realidad funcionando como estereotipo que a su vez es adoptado por los sujetos originales. Si las pantallas cambiaron nuestras concepciones sobre el realismo, Aristóteles tendría que reescribir su *Ars Poetica*: la técnica reproducía realidades. Ahora las sustituye. Pero no exageremos, sólo son pantallas.

Saviano, por cierto, vive escondido en algún lugar del planeta, pagando un alto precio por escribir un *best seller*: está sentenciado a muerte por la mafia.

Un juego de reflejos vertiginoso, porque ahora está también esa sed de autenticidad, esa exigencia de convencernos de que lo visto realmente ocurrió. Ya hay demasiado material para referenciar esto último (desde el proyecto *Live in public* hasta los grotescos *realitys* de Endemol), pero mi favorita es Pam. A mediados de los años noventa alguien subió al internet un video de sexo doméstico protagonizado por Pamela Anderson y su marido Tommy Lee. Pam y Tommy cogiendo en su yate, es la reproducción de una escena arquetípica: la diosa sexual y el ídolo del Heavy Metal. Eso ya no es realis-

mo, ni realidad: es una mitología pornográfica descendiendo a la dimensión de los mortales. Directo a tu misma dimensión en espacio y tiempo. Directo a tu cerebro.

Minutos después se desata la revuelta: horas de exhibicionistas grabándose con formatos de baja resolución, colocan sus flacideces en la red, encuentran público y abren un frente en el mercado de las imágenes. Las cámaras ocultas proliferan como parásitos en las habitaciones de los hoteles de paso. El material grabado se exhibe y se vende en las calles. Fue tal el impacto en la industria pornográfica, que muchas firmas productoras de *hardcore* segmentaron sus filmes rudimentariamente argumentales para comercializar en la red fragmentos de veintiún minutos, sin cortes, puro sexo y *pornstars* que simulan ser *amateurs* en su primera vez: porno gonzo. Una cámara errática y el audio directo proporcionan esa sensación de fisgoneo, ese efecto, esa ilusión: estamos en esa habitación. Estamos adentro.

Supongamos que hay altas dosis de narcisismo en el acto de Pam y Tommy. En cualquier caso el resultado es el mismo que anunció Debord: la imagen es mercancía. Durante el divorcio, los célebres cónyuges protagonizarán un tortuoso litigio para recuperar los derechos mercantiles de su dulce luna de miel.

Seguiríamos, pero no se trata de extraviarse entre reflejos. No queremos desquiciarnos. Iremos con Debord: nuestra sociedad se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. “Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación”. Tesis que plantea una distancia, la separación explicable entre los objetos y nuestra percepción del mundo. Y

agregaremos, con Bares: “Distinguimos perfectamente entre lo real y lo ficticio, eso no está a discusión, el punto es que esta diferencia ha dejado de interesarnos”.

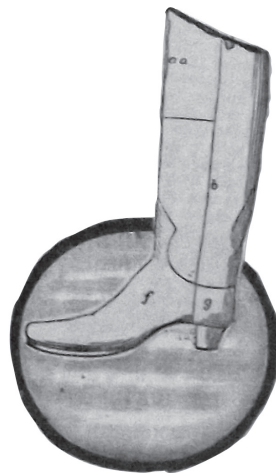
Y en este punto, francamente, mi intención es extrapolar los planteamientos anteriores hacia un asunto más peligroso que la Camorra napolitana, y más vulgar que la pornografía por internet: las telenovelas mexicanas.

Hace un par de noches cené en casa de unos tíos. Mi tío Mauricio y yo habíamos decidido añadir a la sobremesa unas cubas de Bacardí con Coca-Cola. A las diez de la noche, mi tía Engracia dijo con permiso y se retiró a la sala para mirar un capítulo más de su telenovela favorita. Mi tío cortaba unos limones cuando desvié mi atención hacia el televisor que relumbraba al fondo de la estancia. Desde el comedor podía ver a mi tía, de perfil, absorta frente a todo ese amor conflictivo. Su rostro brillaba al reflejo de las cambiantes luces catódicas. De sus dedos brotaba un blanco cigarro Benson & Hedges mentolado. Aquella escena evocaba las décadas que la televisión ha propinado a la gran familia mexicana, con sus bloques vespertinos de drama, intriga, suspense, resignación, prejuicios de clase y moralismo judeocristiano, produciendo un fenómeno similar al de los mafiosos que se comportan como lo vieron en la película de mafiosos: en algún punto, en las relaciones internas de ciertas familias mexicanas comenzaron a reproducirse los modales que se observan en sus ramplonas imitaciones a través de la pantalla. Luego pensé que esto no era un asunto específico de la modernidad, que, ya desde Eurípi-

des, escuchar detrás de las puertas, reaccionar exageradamente y cometer indiscreciones son acciones indispensables para el desarrollo de una buena tragedia griega.

He aquí mi hipótesis: no es que mi tía Engracia sea entrometida, indiscreta, exagerada e intrigante porque imite conductas televisadas. Mi tía Engracia es así porque le da la gana, y las telenovelas le otorgan la magnífica oportunidad de que su conducta sea la correcta. Mi tía se inmiscuye en nuestras vidas y dramatiza ante nimiedades a causa de una genuina preocupación por sus seres queridos, algo que surge desde sentimientos básicos de compasión y justicia, compartidos en colectividad. Es una cuestión de sentido común.

Estaba yo metido en esas cavilaciones inquietantes, cuando un comentario de mi tío condujo mi pensamiento al pantanoso terreno de la opinión pública. Él sólo hizo lo que suele hacer cada vez que comienza a beber: quejarse del tráfico. De verdad, se trata de algo infernal. Están construyendo un gigantesco distribuidor vial a dos cuadras de su casa. Las cuatro avenidas principales de la zona están bloqueadas. En los embotellamientos de la zona languidece Occidente. Mi tío había tardado dos horas en volver de su oficina, que está a unas veinte cuadras, una lenta agonía sobre el asfalto. Esa misma tarde se unió a un grupo de vecinos organizados en contra de las obras. Los vecinos argumentan que el distribuidor no debió construirse ahí, sino más al sur, a la altura de Barranca del Muerto, que la Secretaría de Obras planeó mal todo, que una veintena de compañías constructoras desvían los fondos para



campañas electorales, y que la asociación de vecinos tienen en su poder unos dictámenes elaborados por expertos que demuestran todas las anomalías. Esto me lo contó mi tío con la capacidad de indignación de un activista de derechos humanos. La verdadera razón para que él y sus vecinos se opongan al distribuidor vial, es el valor de sus casas (que se depreciarán considerablemente), pero sus cavilaciones nos llevaron a un asunto de administración pública.

—El jefe de gobierno es un inepto—, sentenció mi tío con el tono de obviedad que usa cuando hace afirmaciones categóricas, encogió los hombros, mostró sus palmas y movió la cabeza de modo que su tremenda papada se agitó como una gran gelatina peluda. Llevaba puesta una estupenda camisa hawaiana. Mauricio no es siquiera el personaje más reaccionario de mi familia, pero sin duda es el más divertido. Es proveedor de servicios del sector público. Nadie en la familia sabe con exactitud qué significa eso, lo que sí sabemos es que ha hecho del tráfico de influencias un doctorado *honoris*

Las pitonisas del materialismo histórico nos dejaron aguardando que se acumularan las contradicciones del capitalismo, para que éste se desplomara al paso de la gran maquinaria de la Historia.

causa. Pero ahí, en su mesa y frente a su cuba libre, mi tío era un vecino indignado, hablando con la autosuficiencia de un ingeniero en vialidades.

Así que todo aquello era una simple cuestión de aptitudes.

Lo que entonces pasó por mi mente fue perturbador.



III. PROGRESO

Cuando mi tío Mauricio dice “ya salió Matrix III”, o, “ya está a la venta el nuevo Mercedes convertible”, o “ahora ya puedes invertir en la bolsa con tus fondos de ahorro para el retiro”, ese ya me suena teleológico. Es como si lo tuviera programado. Hay un fin, por lo tanto hay una misión, y tenemos un plan. El paso siguiente, luego el otro. Es esa sensación de movimiento. Un efecto, una ilusión. Mi tío confunde transformaciones con progreso, un equívoco muy occidental.

Antes de pasar a formarse en la fila del McDonalds en la plaza roja de Moscú, los teóricos del socialismo real afirmaban la existencia de

un proceso segmentado en fases con un desenlace inminente. Las pitonisas del materialismo histórico nos dejaron aguardando que se acumularan las contradicciones del capitalismo, para que éste se desplomara al paso de la gran maquinaria de la Historia.

Y los teóricos del capitalismo, bueno, son como aquella hormiga que va corriendo detrás de una estampida de elefantes. Cuando los paquidermos se detienen para abreviar, la hormiga se recarga en una piedra, se pasa una patita por la frente y exclama:

—¡Qué desmadre hicimos!

La utopía del socialismo y la distopía del capitalismo son dos vectores impulsados por una misma intención moderna: el progreso, avanzando sin freno hacia un futuro posible: un mundo mejorado.

La modernidad es esa sensación de movimiento hacia adelante. Somos modernos sólo hasta el punto en que poseemos la certeza de que vamos hacia algún lado. Eso ha impulsado aventuras trascendentales como el renacimiento, el humanismo, la revolución industrial, el romanticismo, las vanguardias. Es como ir en el

carro de la montaña rusa. Alzamos los brazos al cielo y gritamos en los declives pronunciados, sedientos de vértigo.

Así, hay naciones “en vías de desarrollo” y naciones que ya lo han logrado. No hay otras opciones en el planisferio. En el escenario geopolítico global, desarrollarnos es nuestro destino inaplazable, las economías deben crecer, crecer, crecer... “Mira a Alemania, mira a Japón”, dice mi tío cuando habla de “lo que hay que tener”. Es igual si hablamos de fútbol, tecnología, estado de derecho o la puntualidad de los aviones.

Esa misma sensación de avance la cultivamos entre individuos. No sólo debes avanzar, debes hacerlo más rápido que los demás: esfuerzo, entusiasmo, perseverancia, disciplina, todo lo que sea necesario para mantenerse en un estado permanente de competición, ¡ánimo! Hay una estación de destino para una vida competitiva: el ascenso, el éxito, la consagración, el estrellato, la gran promesa de Occidente, la perfección es un nirvana a crédito, un paquete *all inclusive*, una existencia con servicio al cuarto, una butaca en las primeras filas, el Mercedes convertible que mi tío no puede comprar, una existencia con risas grabadas. Los productos que consumimos exhiben en sus etiquetas esa misma voluntad de mejoría: nuevo *ultra*, *plus*, *extra*, *light*, *zero*, adicionado con minerales y vitaminas, ahora en un envase más práctico, sustentable y vistoso. Mientras tanto, nos movemos siempre hacia adelante.

Si la sensación de movimiento es intensa, el trayecto será estable. La modernidad nos proveerá de dispositivos para asegurarnos que

avanzamos sobre el carril correcto: seguro social, seguros de vida, seguros contra daños a terceros, seguros médicos de cobertura amplia, sistema de ahorro para el retiro, los padres pagan colegiaturas suponiendo que están comprando un futuro, el fideicomiso y la póliza de cobertura amplia suplen el feroz combate trágico contra el destino. Las contingencias personales están en el guión, igual que los grandes desastres: ¿tsunamis, terremotos, inundaciones, deslaves, epidemias? ¡Activen el Plan DN III y organicen una conferencia de prensa!

Los desastres, de hecho, resuelven problemas: un tsunami en Sri Lanka activa la industria hotelera y eleva los índices de Wall Street, una escalada en la guerra de Afganistán hace frotar las manos de miles de contratistas en Washington. Es buen tiempo para negocios. Lo funesto está previsto y, en caso de turbulencia, la tripulación sabrá qué hacer. Si los bancos quiebran los rescataremos con dinero de los impuestos. Si hay hambrunas se solicitarán créditos al Banco Mundial. Si hay genocidios haremos sessionar a la corte de La Haya, si el clima se jodió organizaremos una cumbre. Las autoridades competentes deben intervenir. Hay una avería y debe ser reparada. Exigimos una explicación. Que vengan los expertos. Ellos lubricarán las articulaciones, calibrarán las tensiones y ajustarán el balance de las contradicciones. Si la fatalidad está prevista, los desastres se normalizan. Viviremos civilizadamente en permanente estado de *shock*.

Y si no tienes dinero (requisito indispensable durante el trayecto) un tipo con corbata de rayitas te proporcionará una tarjeta de crédito

en la puerta del supermercado. Si el banco no tiene liquidez, venderá tu deuda a una compañía afianzadora, si la compañía afianzadora no tiene liquidez, invertirá fondos de pensiones en la bolsa. Y si la bolsa requiere liquidez invertirá en plazos cortos, hipotecas vencidas y mercados de riesgo. A esa escala, el dinero no es más que una abstracción. De los créditos bancarios a la especulación financiera, la riqueza descansa sobre modelos matemáticos, las deudas y los ahorros *flotan* en cierta dimensión inmaterial. Y si al final no puedes pagar, el banco que te dio esa tarjeta contratará a un oficinista sin escrúpulos para que te haga llamadas ofensivas a las seis de la mañana. ¿Lo ves? Todo está bajo control. Si un colapso financiero global produce 40 millones de desempleados y desaparece las pensiones de tus padres, el secretario de Hacienda nos aclarará el asunto con metáforas: “hay que encender los motores de la productividad”, “hemos tocado fondo, ahora viene la recuperación”, “estamos en el primer *ining*”. De hecho casi toda la jerga de los economistas descansa sobre términos metafóricos: volatilidad, liquidez, inflación, bolsa, flotación... Se requiere cierto grado de lirismo para aclararnos por dónde se ha ido nuestro dinero.

Y mi tío Mauricio replicará, tras largo sorbo de su vaso jaibolero:

—¿Qué espera este imbécil para hacer algo? ¡Si no puede, que renuncie!

Cuestión de aptitudes. El asunto es para expertos. Ellos saben cómo hacerlo. Bienvenidos al reino de la tecnocracia, porque la modernidad resuelve problemas: la vejez se contrarresta, la pobreza se combate, los delincuentes se

*Lo funesto está previsto
y, en caso de turbulencia,
la tripulación sabrá
qué hacer. Si los
bancos quiebran los
rescataremos con dinero
de los impuestos. Si hay
hambrunas se solicitarán
créditos al Banco
Mundial.*

readaptan, los adictos se rehabilitan, el estado de derecho se restablece. Llame ahora mismo a este teléfono o consulte nuestra página de internet, nuestros expertos se harán cargo de sus miedos, su dinero, su mierda, su educación, su fe, sus prácticas sexuales, su estabilidad emocional, sus traumas, sus vicios y, prioritariamente, su seguridad.

► FERNANDO LOBO (Ciudad de México, 1969). Es narrador, periodista y ensayista. Su más reciente novela es *Contacto en Cabo* (Random House, 2009).

CAFÉ CENTRAL. HIDALGO 302. CENTRO, OAXACA.



GUILLERMO FADANELLI

ELISA MILLER



[Fragmento de la novela inédita
Ojalá fueras un maniquí,
de Guillermo Fadanelli]

El piso de la cocina se conservaba frío como una plancha en la morgue y sobre él nos tendimos, cómodos e impacientes. Un espacio virgen donde nunca toqué el cuerpo de Elisa Miller, un resguardo para dos animales solitarios, ratas, la única porción de la casa donde el miedo no había llegado. Tuve la sensación de hacer un viaje muy largo hacia una ciudad ubicada en un norte imaginario. Yo había sido deportista quince años atrás y los deportistas poseen un sentido de la materia, de las cosas y el espacio que no es común; para ellos las piedras son conquistables, los paisajes inhóspitos son su casa verdadera, la extensión

del juego no los toma desprevenidos, dormidos toman el balón y lo lanzan y después corren sonámbulos por ese balón y se estrellan contra un muro para, en seguida, casi inconscientes, levantarse a tomar su desayuno. Yo no tenía miedo a lastimarme las vértebras, ni las rodillas y para mí el cuerpo no estaba formado por diversas piezas que llevaban a cabo distintas funciones, sino por una sola cosa, una ráfaga, un *todo* que tomaba un rumbo hasta desaparecer y morir. El dolor de las rodillas frotando contra la losa fría del piso no era dolor para mí, en ese momento mis manos tocaban la espalda de Mónica y mi cuerpo como el *todo* se concentraba en un punto de fuga, allí la verga, el movimiento centrípeto y fugaz al mismo tiempo. ¿Cuántas canastas anotadas en un solo partido? El deportista macho, el portador



de la lanza tirado en el piso como una sardina que no conoció jamás el mar, sólo una lata incómoda y el aceite. Por un momento imaginé que Elisa Miller estaba allí, a mi lado, tendida y encarnando en un cuerpo que no era el suyo. Para ahuyentarla me dirigí a Mónica, no a Elisa, y le dije:

—Anoche, mientras dormías, tenías en las manos unas pantaletas que no te pertenecían, ¿dónde están?, se me ha atravesado un mal presentimiento.

—En mi bolso, y no son calzones, es mi pañoleta.

—¿Una pañoleta?

—Estaba cansada y me zafé las botas y la pañoleta del cuello antes de dormir.

Cuando ingresé a la Facultad de Ingeniería me hallaba tan decepcionado de mí y del futuro que no podía atarme los zapatos. Tres perros me persiguieron desde mi casa hasta la parada del autobús que habría de llevarme a Ciudad Universitaria, tres perros fieros y completamente refractarios a la conversación. La conversación entre perros y humanos existe pese a las dudas filosóficas que un hecho así despierta, pero en aquella mañana extraviada en 1980 la charla con mis perseguidores fue imposible a tal extremo que uno de ellos arrancó la valenciana de mi pantalón e hizo que mi sangre brotara dispuesta en tres delgados riachuelos que empaparon los calcetines y humedecieron el cuero de mi zapato. No me importó y me presenté a clases en un estado lamentable. La primera clase que recibí en el primero de los siete largos años de estadía en la Facultad fue la correspondiente a una materia denominada

Yo había nacido para habitar la superficie y el aspecto exterior de las cosas, para rehusarme a echar siquiera una mirada a la cosa en sí o a los aspectos esenciales o profundos de la vida sensible...

Álgebra y Geometría Analítica. La mordida de perro en mi gemelo más una clase críptica y lejos de mi entendimiento no fueron las causas de mi espíritu decepcionado, sino que yo sabía, como estoy cierto desde el comienzo de la eternidad, que debería haberme inscrito a clases de arquitectura, no de ingeniería. En ese entonces, como ahora, prefería aprender más sobre las formas bellas que sobre las columnas sólidas, y además sabía por conocimiento de mí mismo que el lodo, las entrañas de hormigón y la obra negra me despertaban un miedo que sólo puede ser comparado con el miedo a morir o al haber nacido. Yo había nacido para habitar la superficie y el aspecto exterior de las cosas, para rehusarme a echar siquiera una mirada a la cosa en sí o a los aspectos esenciales o profundos de la vida sensible, esto último ridículo o innecesario porque yo sé lo que voy a encontrarme allí, es decir la nada, el absurdo, el vacío, la crueldad sin sentido, la absoluta desazón, ni siquiera unas pantaletas que a fin de cuentas son pañoletas, sólo la ausencia del todo. El temor expuesto ahora de manera tan brusca explica sin mayores sobresaltos por qué

insistía en charlar con Mónica Piperino sobre obras arquitectónicas haciendo uso de una impostura propia del profesor provinciano que muestra un respeto hacia el arte por encima de todos los establos que producen leche en el mundo. La leche se encuentra en un segundo orden cuando se le compara con la seducción, y más aún cuando se puede vivir sin procrear hijos ni albergar resentimiento por ello. Y es prudente hacer conciencia de que los perros, las clases de abrumadora rispidez sobre cálculo diferencial y la profesión equivocada no mermaron tanto mi ánimo como el hecho llano y simple de que en uno de los pasillos del edificio principal de la Facultad de Ingeniería a las puertas del salón ciento cuatro fue donde en una primavera de 1985 conocí a una mujer que ya desde entonces llevaba por nombre Elisa Miller.

► GUILLERMO FADANELLI (Ciudad de México, 1963). Novelista, cuentista y ensayista. Recientemente ganó el Premio Grijalbo por su novela *Mis mujeres muertas*.

FRIDA SOSA CASTAÑEDA

ETOLOGÍA FOTOGRAFICA

Era invierno cuando por alguna razón un poco desconocida, en la casa de un viejo amigo, me encontré con una fotografía de Carla Mc Kay. El descubrimiento de esa imagen me provocó inquietud. Era el único objeto que él conservaba de manera especial. Meses más tarde, mi amigo murió de pulmonía. Su muerte trajo a mi vida demasiadas lágrimas.

Mi amigo era un ser solitario, no conservaba objetos, lo único que conservaba de manera especial eran sus libros, sus insectos, tres hojas disecadas, y esa fotografía.

Días después de su sepelio coloqué la imagen sobre su tumba.

El blanco brillante del mármol hacía que la fotografía en blanco y negro contrastara perfectamente.

Después de cuatro años de su muerte, mientras visitaba su tumba, me encontré con la autora de esa imagen en el cementerio, parada justamente frente a la sepultura, observando la imagen. Traté de decirle algunas palabras pero era una mujer demasiado silenciosa. Los girasoles que ella traía entre sus manos parecían marchitarse en mis pupilas.

*En este mundo todo
se ha vuelto como un
rompecabezas, tal vez ésa
sea la tarea del creador:
volver a construir, crear
a partir del polvo, de los
derrumbes.*

Ahora sólo tengo un recuerdo para contar y es justo éste, el de un amigo muerto, el de un amor acabado, el de una mujer a la cual sólo podré conocer como un enigma, tal vez como una sombra.

Carla Mc Kay (Rancagua, Chile, 1979) ha decidido retratar a personajes con los que se pueden contar historias. Crear una historia es darle al otro una parte de tu vida, es un acto de compañía, de amor. La autora conversa consigo misma, construye un mundo donde todo parece caer lentamente, observa —como lo haría cualquier obsesivo por recordar los detalles, las formas, las superficies— lo último que puede estar viviendo en su paso por la tierra.

En este mundo todo se ha vuelto como un rompecabezas, tal vez ésa sea la tarea del creador: volver a construir, crear a partir del polvo, de los derrumbes.

En las fotografías de Carla Mc Kay podemos observar las personalidades de mujeres extraviadas que se encuentran allí, sentadas en una escalera, mirando fijamente a la cámara, utilizando pantalones con manchas que podrían semejar a la piel de un felino, abstraídas de su realidad, viviendo y recreando su propia historia.

La mayoría de los retratos están compuestos por rostros femeninos en blanco y negro, por gestos livianos, por miradas que reflejan algo, que presienten algo, pero, ¿qué se presiente? La compañía, lejana quizá, pero siempre certera. Carla Mc Kay no retrata a personajes solitarios, retrata a personajes que viven en soledad en medio de lo cotidiano.

1. Una mujer contempla un gato que camina por la calle, mira el movimiento de sus pa-

tas, el color de las manchas de su pelaje, observa los ojos del felino y le parecen tristes.

2. Un hombre sentado sobre una silla observa los detalles del encaje que adornan la mesa del comedor; los elefantes parecen desfilar por estaturas al rededor de la mesa, son elefantes blancos, de ojos rasgados, los que acompañan la mirada de este hombre.
3. Una anciana observa el estante en el que colocó figuras de porcelana, su mirada está allí, ausente, perdida entre la forma de los objetos.

Todas estas historias, al igual que las fotografías de Carla Mc Kay, son parte de la intimidad, de la angustia y extrañeza que habita lo cotidiano...

Carla Mc Kay es una paseante que a través de la fotografía ha logrado congelar un momento específico, ha traído a la memoria un nuevo suceso para ser contado. Carla Mc Kay construye, con la imagen, con la pintura, con el *collage*. Sin embargo, pienso que la esencia de su obra está en sus fotografías. Es allí donde puede instalarse la angustia, las lágrimas, el dolor que habita en la obra de Carla. Sus imágenes retratan a sus personajes de manera cristalina. Con su obra admiramos los rostros pintados por el maquillaje, el contraste de sus ojos claros con los colores oscuros de los párpados, su caminar por el largo de una calle donde parecieran fundirse con las pinturas que adornan las paredes.

Ellos son un *collage* en medio de la cotidianidad, pareciera que sus siluetas están recortadas y puestas en ese momento, en esa escena para hacer surgir a la imagen.

Las imágenes de la autora aún no tienen nombre; pienso en una posibilidad: “la mujer conejo”; así podría llamar a la fotografía donde una chica de labios negros aparece con una mueca y unas orejas de conejo. Esta mujer ha sido desplazada por la personalidad de un animal y parece sentirse muy a gusto. Recuerdo a Leonora Carrington y su cuento “La debutante”:

“En la época que fui debutante, solía ir a menudo al parque zoológico.

Iba tan a menudo que conocía más a los animales que a las chicas de mi edad.

Era porque quería huir del mundo, por lo que me hallaba a diario en el zoológico”.

Ella —“la mujer conejo”— y la debutante del cuento de Leonora Carrington son dos personajes que unen sus deseos de apartarse del mundo.

Es difícil adquirir una voz propia en el arte. Es como cuando un niño empieza a hablar, a decir unas cuantas palabras después de haber escuchado tantos sonidos, él dice lo que puede y trata de decirlo para satisfacer un deseo, una necesidad, bien podría decir: mamá, papá, o gruñir como un elefante enojado.

Carla Mc Kay a sus treinta y tres años intenta tener una voz con la que pueda construir algo en la fotografía; es parte de una generación chilena en la cual las condiciones de libertad han cambiado, en donde Chile ya no tiene las condiciones de opresión que sufrieron otros artistas lejanos a ella y es esto lo que le permite a Carla Mc Kay tomar su cámara y salir a caminar por las calles libremente.

Siempre he pensado que hay personas que de alguna manera dan cauce a nuestra vida, y que nosotros nos encontramos en el mundo

*Siempre he pensado que
hay personas que de
alguna manera dan cauce
a nuestra vida, y que
nosotros nos encontramos
en el mundo para
terminar de completar
las ideas que ellos ya no
pudieron concluir.*

para terminar de completar las ideas que ellos ya no pudieron concluir.

Paz Errázuriz, fotógrafa chilena, ha sido una de las fotografías que de alguna manera ha ayudado a Carla Mc Kay en su trabajo visual. Su influencia en la obra de Carla es clara: ambas retratan a personajes que viven al límite, pertenecientes a subculturas chilenas (unos jóvenes, otros mas viejos, pero ellos están allí retratados por estas dos mujeres chilenas que han empeñado su tiempo y su vida en mostrar algo al mundo).

Es la pupila de Carla Mc Kay la que necesita encontrar algo entre esas caras, es el corazón de ella el que no deja de palpar cuando retrata, cuando sueña y siente como sus personajes.

La fotografía es un oficio de viejos, se requiere de práctica, técnica, esfuerzo, cosas que el tiempo va enseñando. Carla Mc Kay es una fotógrafa joven, pero que retrata como una anciana que ha pasado siglos conversando con su cámara.

► FRIDA SOSA CASTAÑEDA (Oaxaca, 1992). Fotógrafa de tiempo completo y estudiante de comunicación visual.

CYNTIA TENORIO

RELÁJENSE: ES SÓLO ROCK



A veces al rock se le exige demasiado. Que si debe sonar de tal modo, que si debe lucir de cierta manera, que si debe hablar de tal cosa. De todos los géneros musicales es el que está bajo el más estricto escrutinio de sus seguidores y críticos, quienes a la primera de cambios, actúan con un fanatismo propio de cualquier secta religiosa al desvanecerse impotentes al suelo, levantar los puños mirando al cielo y proclamar que el rock ha muerto.

Cuando a la ecuación anterior se le suman las exigencias regionales, el asunto se pone peor, porque además de todo, debe ser “emblemático” del lugar donde se crea, lo que sea que eso quiera decir. El rock chileno no escapa a estas exigencias. Beto Cuevas y La Ley son apenas un asomo de lo que ese país aportó y sigue aportando al rock de habla hispana.

Personalmente Beto Cuevas no figura en mi lista de representantes de este género. Sin embargo, tampoco puedo negar su valiosa contribución al rock chileno durante su periodo como vocalista de La Ley, pues fue el modo en que adaptó a su quehacer musical la influencia anglosajona que traía, la que revolucionó el sonido del grupo y puso a su país en el mapa de la escena musical latinoamericana (aunque en ocasiones en su propio país eran percibidos como extranjeros, mexicanos, para ser precisos).

¿CÓMO DEBE SONAR?

Sea cual fuere su forma actual, el rock en todos lados tiene el mismo origen que el hombre: los ritmos africanos. Mismos que tiempo más tarde fueron evolucionando en los campos



algodoneros estadounidenses hasta posarse en las cuerdas (y las caderas) de un joven de Memphis que scandalizó, pero también revolucionó la historia musical. Cual epidemia, el nuevo sonido se propagó por todo el mundo y poco a poco fue tocando las fibras creativas de cada lugar al que llegaba. Este nuevo estilo musical, desordenado y eufórico, fue impregnándose en el gusto de los jóvenes acabando por ser digerido, mezclado y regurgitado con nuevos elementos como ritmos e instrumentos locales casi por necesidad: y aunque la música es algo universal, en ocasiones resulta más reconfortante cuando esa música, ese casi himno, toca notas que remiten al escucha a paisajes conocidos de primera mano. La llegada del rock a Chile dio origen al sonido de bandas como Los Jaivas, quienes, por ejemplo, se avocaron al rock progresivo mezclado con folk, cueca, entre otros. Un par de décadas después, Los Prisioneros se apoderan del *New Wave* y crean un sonido lleno de la nostalgia por la incertidumbre del porvenir. Sin embargo, el novel género nunca perdió su esencia scandalosa. Y es que lo regional debe complementar y enriquecerlo, casi camuflándose, sonando natural, no forzado. Se trata de regionalizar, no de tropicalizar.

¿CÓMO DEBE LUCIR?

La fisonomía del roquerío es de lo más variada, aunque siempre ha tenido algo en común:

la provocación. A lo largo de su existencia se ha caracterizado por tener como emblema lo que sea que escandalice a la sociedad en ese momento. Mugrosos, greñudos, fachosos, drogadictos, maquillados, rapados, descalzos, etc. El caso es provocar. El primero de octubre de 1993, Los Prisioneros le gritaban al mundo qué y cómo era el rock sudamericano. Cuando MTV Latino inicia transmisiones, *We are sudamerican rockers* inaugura la señal y hace del rock el emblema del canal durante varios años, al igual que sucedió con la versión original del canal en Estados Unidos. Quizá las disqueras hayan sentido que era el género que menos tenía que perder en un proyecto televisivo al cual muy pocos le apostaban. El éxito de MTV USA sorprendió a propios y extraños, y fue como si unos niños curiosos hubiesen destapado un hormiguero el cual desbordó una marabunta de jóvenes ávidos de nuevos tipos de entretenimiento. No: el video no mató a la estrella de rock. La sobredimensionó envolviendo a aquellos mugrosos en un halo de divinidad que sólo la televisión puede lograr. Y cuando MTV Latino llegó a Chile, se topó con un país recién liberado del yugo militar, ansioso de todo aquello que se le había dicho que no debía tener. En pleno auge de la teoría globalizadora, MTV Latino entregaba a los recién emancipados jóvenes chilenos la ilusión de un continente sin fronteras envuelto en el oropel de videos, premios y “desenchufados” como el de Los Tres o el de La Ley. El espejismo duró poco: las disqueras y los ejecutivos sacaron las garras y poco a poco fueron relegando al patito feo de la industria para dar paso a los más rentables videos de pop

y *reality shows*. Por si fuera poco, Chile se vio atrapado en un vacío geográfico cuando la filial latina de la cadena regionalizó aún más su señal: estaba MTV México, MTV Argentina y MTV Suroeste (después Centro) cuyo contenido estaba dirigido al público chileno, aunque su señal se transmitía a varios países, pero tras cuatro años, Chile, junto con el resto de países que compartían esa señal, parecían carecer de identidad para los ejecutivos, quienes por “costos” cierran esa señal y dejan al país huérfano de contenido propio. Sin embargo estas fueron las patadas de ahogado en un mundo donde el poderío de las disqueras sobre los gustos musicales de la gente llegaba a su fin. La llegada de MySpace y YouTube (complementados con Facebook y Twitter) terminaron con el reinado del sanguinario intermediario y han dado pie a que intérprete y público se comuniquen directamente juzgando por el contenido y no exclusivamente por la apariencia.

¿DE QUÉ DEBE HABLAR?

Cuando Los Prisioneros irrumpen en la escena musical chilena, la dictadura militar creía ser dueña de todo, incluso de las conciencias de la juventud. Sin embargo, una cosa es ser inexperto y otra ignorante: los jóvenes vivían de primera mano los efectos de un régimen castrante que no les permitía hacer nada. Los Prisioneros no hicieron mas que hacer eco de ese sentir. Y de qué modo. Pese a estar en un principio relegados al ámbito de conciertos universitarios, el inconformismo de sus letras tocó a los jóvenes de todas las clases sociales, haciendo de su mú-

sica una avalancha que venció la censura. Para cuando cae el régimen militar, el entorno era otro, pero no por eso era mejor; había heridas que sanar y nuevos grupos como Los Tres llegaron a gozar de un nuevo entorno en el cual la censura no cabía más, sin embargo, no se permitieron olvidar. En años más recientes, la voz que emerge de las filas del rock puede no parecer tan contestataria como antes, y es normal: su entorno no lo justificaría. Sin embargo, grupos como Los Bunkers, que no vieron de primera mano lo que implicaba una dictadura, no lo pueden apartar del todo de su idiosincrasia, porque de lo contrario, se estarían negando a sí mismos como representantes de rock chileno. Pero no pueden centrarse en ello, el presente les exige otras cosas.

En general, Chile ha comenzado a retomar su lugar en el mapa del rock no sólo del ciudadano de a pie, sino de empresarios: el país austral ha retomado su tradición de eventos masivos de rock (que van desde el Festival de Piedra Roja, pasando por tres Cumbres de Rock Chileno y El Abrazo), y es desde hace un año sede de una versión del Lollapalooza. A algunos les parecerá un gran engaño, o que el país sigue siendo víctima de promotores. Lo cierto es que Chile continúa mostrando la cara de su rock, y le ha dado a sus intérpretes un renovado escenario que ojalá sepan aprovechar.

Al final de cuentas, lo que importa es que expresiones culturales como el rock, que va más allá de un simple género para ser un modo de vida que evoluciona con cada generación, sigan existiendo. No podemos limitarlo a seguir un par de reglas a rajatabla y descalificar

todo lo que se salga de la norma. Si fuéramos tan ortodoxos, el rock latino además de hacerse exclusivamente en español, debería, de acuerdo a estos supuestos cánones, utilizar forzosamente elementos musicales prehispánicos, y sus grupos deberían tocar canciones como “Muera el virrey” en cuyo coro predominara un solo de conchero soplando un caracol. El problema es que al hacer esto, el rock pierde su esencia: la libertad. El rock es libre de elegir si mentarle la madre a la Reina o decirle a la novia que no la satisface por completo, en español, inglés, francés, o incluso sin palabras. Afortunadamente, este género tiene la capacidad de burlarse de sus retractores y de todos los puristas recalcitrantes, y cada determinado tiempo resurge como ave fénix de entre sus cenizas, y hace *headbaguear* hasta al más obcecado.

► CYNTHIA TENORIO es una apasionada del rock y el cine. Es egresada de la escuela de escritores de SOGEM. Fue editora de *Newsweek* en español, *National Geographic* en español y de la revista *Warp* y colaboradora en la revista *OnderFilm*.

VIRIDIANA CHOY

LOS RESTOS DE UN CONFLICTO

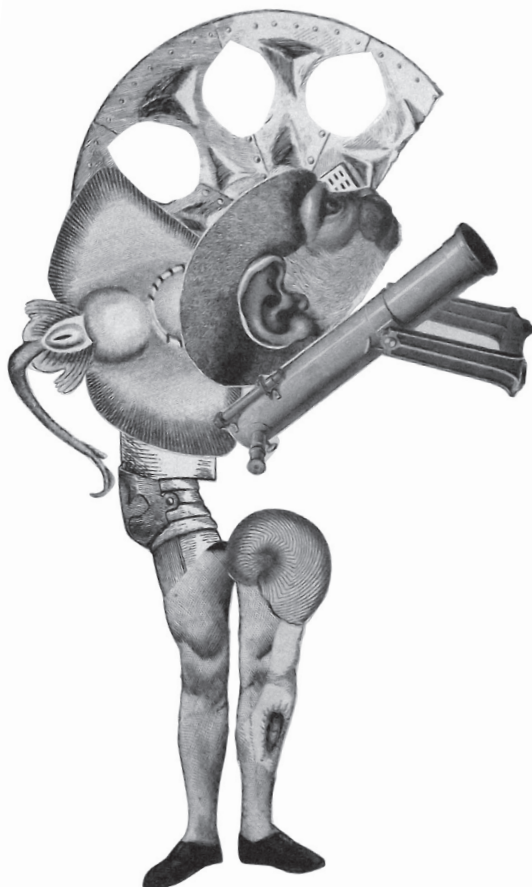


¿Cuáles son los elementos para que una película nos haga sentir empatía con la historia que narra? ¿Qué personajes podemos asumir como verdaderos y por qué podemos guardarlos en nuestra memoria? *Machuca* (Chile-España, 2004), es una de esas obras con las que vuelvo a sentir la piel chinita ante el recuerdo de un conflicto social.

La primera revuelta del siglo XXI en México, sucedió en Oaxaca. Todos los que la vivimos sabemos sus costos: la ingobernabilidad; la absoluta y tajante división de dos grupos antagónicos; el odio, la violencia y la insoportable indiferencia de ver como “normal” la quema de un vehículo o un edificio, el bloqueo de una calle u oficina, o transitar por una calle donde la gente corre porque a lo lejos el gas lacrimógeno se expande.

La película *Machuca*, es la historia de un grupo de niños que viven una época de crisis. La diferencia de clases es evidente cuando, en un colegio británico, un grupo de niños que viven en barrios marginales se integran a una escuela de hijos de familias adineradas. Pedro Machuca (Ariel Mateluna) es hijo de un padre que sólo aparece para robar el poco dinero de

*Ganar tres premios
otorgados por el público
habla de una empatía
genuina de la audiencia,
un valor que no se
compara con las mejores
reseñas de los críticos.*



su esposa. Gonzalo (Matías Quer) hijo de una familia chilena acomodada de los años 70, resulta cómplice involuntario de las infidelidades de su madre.

En *Machuca*, Silvana (Manuela Martelli) encarna a la rebeldía; vive con su padre y junto con Pedro, vende propaganda en las marchas de los adversarios de Allende, pero también en las de los populistas que están a su favor. Ella, a su corta edad, defiende a capa y espada su postura política sin necesidad de largos discursos.

En las imágenes más emotivas y políticas vemos a Silvana ser la directriz. En una marcha, ella salta y grita: “El que no salte es *momio*...”; Gonzalo le pregunta: “¿Qué es ser *momio*?”; ella responde: “Un rico ignorante como tú”.

No sé hasta qué punto podría ser sano o perjudicial vivir una revuelta civil. En Oaxaca, lo que comenzó como un movimiento magisterial llegó a enemistar lazos familiares por diferencias políticas. El registro histórico es amplio: se han publicado cientos de testimonios en periódicos.

Machuca es la voz que después de cuarenta años persiste en el recuerdo de un niño convertido en director de cine.

dicos, *blogs* y antologías. Los resultados de la revuelta no fueron distintos a los de cualquier conflicto en otra parte del mundo: líderes vendidos, presos, las marchas de la gente inconforme, las manifestaciones masivas... A seis años el tema ya es motivo de novelas de ficción, exposiciones fotográficas, pretexto para obras plásticas, *performance* y un notable desarrollo de las pintas con horrores ortográficos paredes con estenciles afortunados; no dudo que en unos años sea un tema que inspire un filme.

Andrés Wood, director de *Machuca*, plantea una película con una estructura hecha a la manera de la escuela norteamericana, con hilos dramáticos que atraparían a cualquier espectador, un guión preciso, un *soundtrack* emotivo y comercial, cualidad muy rara y cara para los recursos de las producciones independientes latinoamericanas. La película es hasta la fecha una de las más exitosas en Chile, fue seleccionada para el Festival de Cannes y Quinzaine des Réalisateurs; entre sus premios se encuentran los otorgados por el público como Mejor película en los festivales de Vancouver, Portland y Philadelphia.

Ganar tres premios otorgados por el público habla de una empatía genuina de la au-

diencia, un valor que no se compara con las mejores reseñas de los críticos.

El director, que es el primero de la generación en tocar el tema de la dictadura chilena, reflexiona: "Me parecía que hacer esta película era algo absolutamente necesario, por un lado, porque nadie ha tocado la pérdida de la democracia en Chile bajo esta perspectiva. Aquí son los niños quienes miran, no juzgan ni emiten juicios. Son testigos de los hechos que sucedieron. Eso le da mucha libertad y verdad al relato. Y en ese sentido, la narración no está centrada en la filiación política y ni siquiera social. Son todos seres humanos, con sus grandezas y sus miserias".

En Oaxaca, los restos más significativos del conflicto de 2006 no son los cambios en un gobierno; los más exitosos, sin duda, son los tratados en el arte donde la libertad es el mejor aliado. *Machuca* es la voz que después de cuarenta años persiste en el recuerdo de un niño convertido en director de cine.

► VIRIDIANA CHOY (Oaxaca, 1983). Estudió comunicación y teatro. Trabaja en editorial Almadía.

OAXACINE - OAX / MX

OAXACINE - OAX / MX

OAXACINE - OAX / MX

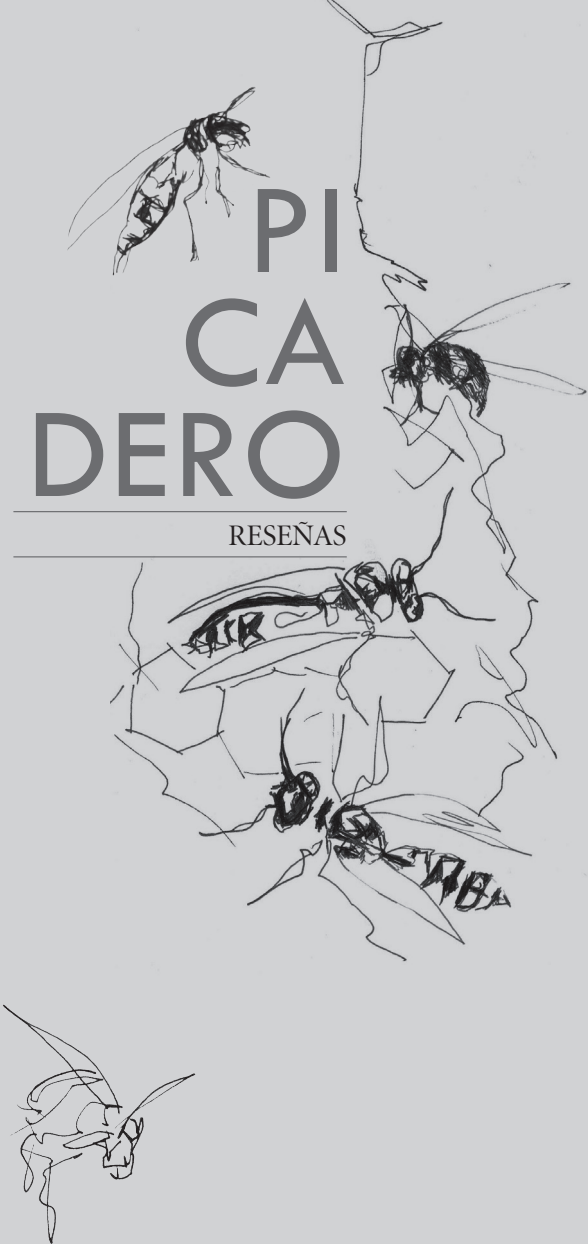


OAXACINE - OAX / MX

OAXACINE - OAX / MX



OAXACINE - OAX / MX



PI CA DERO

RESEÑAS



KARINA CASTAÑEDA

LUIGI AMARA Y EL TRAPECIO DE KAFKA

Luigi Amara, *La escuela del aburrimiento*
Sexto Piso, 2012

«Aburrimiento (ingl. *boredom*; franc. *ennui*; alem.

Langweile; ital. *noia*). Moralistas y filósofos han insistido a veces en el carácter cósmico o radical de este sentimiento. “Sin la diversión —decía Pascal— caeríamos en el aburrimiento y éste nos llevaría a buscar un medio más sólido para huir de él, pero la diversión nos deleita y así nos hace llegar inadvertidamente a la muerte” (*Pensées*, 171). Schopenhauer observaba que: “apenas la miseria y el dolor conceden al hombre una tregua, el aburrimiento se acerca tanto en seguida que por necesidad tiene deseos de un pasatiempo” y, por lo tanto, veía oscilar continuamente la vida entre el dolor y el aburrimiento (*Die Welt*, I, § 57) ... »

NICOLA ABBAGNANO, *Diccionario de Filosofía*

Fue Franz Kafka quien alguna vez dijo que sólo necesitaba un sótano, que una mano le acercara un poco de comida de cuando en cuando y claro, sus libros.

Kafka, en su cuento “Un artista del trapezio” cuenta una historia en donde parece que no pasa nada, pero que me ha hecho pensar en la propia vida de Kafka, en la vida de esos seres excepcionales que, abatidos por el mundo, intentan aniquilar al aburrimiento, huyen de esa horda salvaje de la vida. En “Un artista del trapezio” Kafka relata lo siguiente: “Un equilibrista decide no bajar más del trapezio. Vive en las alturas, pierde el apetito y todo contacto con la vida terrestre”. El artista del trapezio se empeña en mejorar su técnica a diario, llora y sufre. El dueño del circo en el que trabaja padece también.

*Decidimos nuestra
enfermedad. Tenemos
la fortuna de hacerlo,
fuimos lanzados al
mundo: desnudos,
hambrientos y
aburridos. Lloramos
desde el primer
momento, esa queja
insoportable aumenta
con los años.*

¡Cuánto sufrimiento puede arrojar al mundo nuestra vida! Un capricho, sin duda.

La fastidiosa vida humana.

Según yo, el artista del trapecio es Kafka, esperando envejecer. Mientras tanto, mientras envejece o llega la muerte, escribe algunos libros y se obstina en ser traducido por su dentista, por nadie más.

Quizá sea el aburrimiento una manera de esperar a la muerte.

Esperamos, viviendo vidas que son importantes para nosotros. Para nadie más.

La humanidad crea figuras míticas que se rompen y desquebrajan al pasar del tiempo.

En una entrevista con Charles Juliet, Samuel Beckett (hombre de pocas palabras) dice que sólo los seres aburridos hablan de literatura. Beckett, que escribió *Esperando a Godot* debía saber bien qué era el aburrimiento.

Compañía y *Esperando a Godot* son libros en los que parece que algo ocurrirá en algún momento. Libros extremos y brutalmente abu-

rridos. Una desolación permanente. Dos seres conversan. Dialogan, se responden y preguntan. Esperan a Dios. Godot... Y el aburrimiento crea el aire, árboles, sogas, intentos fallidos...

Vladimir: No se puede hacer nada.

Estragon: Es inútil esforzarse.

Vladimir : Uno sigue siendo lo que es.

Estragon: Por mucho que se retuerza.

Vladimir: El fondo no cambia.

Estragon: Nada que hacer...

En mi mesa de trabajo hay varios libros desperdigados. A un lado la ventana. Un segundo piso que me devuelve algunos bostezos de la calle: autos, niños que pasan gritando por la avenida, los domingos un tianguis, el vendedor de fierro viejo.

A las cinco de la tarde, sin televisor y con una habitación silenciosa, el aburrimiento se hace presente. Uno puede disponer de él, como de una droga, pagando cuotas, dejando a los amigos, prescindiendo de las reuniones familiares, en donde, según dicen, nadie se aburre nunca.

El aburrimiento nos conduce a vivir.

Luigi Amara (México, D.F., 1971) escribió un libro de doscientos ochenta y siete páginas. Desde un principio confiesa que es dueño de su tiempo: está seriamente aburrido. Por eso escribe un libro.

Recopila su vida, sus lecturas, sus subrayados, su música, su rutina.

Pasa por Montaigne, Pascal, Cioran, Dos-
toievski, Perec, Emily Dickinson, Saul Bellow,
Alberto Moravia, Charles Citrine, Baudelaire,

La Rochefoucauld, Séneca, Kenko Yoshida... Una lista que parece más bien un desparpajo de aburridos que gastaron sus vidas, casi todos, en esperar a la muerte, engañando y tropezando de frente con la abulia.

Se deprime en Las Vegas. Esa fiesta furiosa...

Intenta construir una habitación personal.

Su manera de habitar el mundo es ésa y no otra. Esperar y transfigurarse en el aburrimiento.

Abatido por su fantasma, se viste de él.

Los libros hoy día son el refugio de los exiliados, un remanso y una volcadura en el camino.

La escritura no pontifica, la escritura te revuelca, te eleva, te disminuye y exalta.

Presas del aburrimiento, casi todos volvemos a la pantalla, al televisor, a la computadora, al teléfono... Volvemos a los otros, husmeamos en las conversaciones ajenas, en las miradas de los pasajeros del metro, guardamos silencio.

La música acompaña estas perversiones, las viste, las cubre.

Decidimos nuestra enfermedad. Tenemos la fortuna de hacerlo, fuimos lanzados al mundo: desnudos, hambrientos y aburridos. Lloramos desde el primer momento, esa queja insoportable aumenta con los años.

Tenemos tiempo de pensamientos absurdos, de inventarnos historias, novelas, sinfonías. Escribimos correos, trabamos amistad con otros, no importa qué tan lejos estemos.

Registramos lo infraordinario.

Un semáforo, una flor, una piedra, cables, fachadas, piernas, zapatillas, sombreros, merolicos, analgésicos...



Hacemos listas y organizamos fiestas, reuniones solemnes. Construimos edificios, trazamos puentes.

En el *Manual del distraído* Alejandro Rossi: “Contamos con la existencia del mundo externo cuando nos sentamos en una silla, cuando reposamos sobre un colchón, cuando bebemos un vaso de agua [...] Cualquier acto —salvo quizá una permanente autocaricia— supone la presencia de objetos, cuerpos y rostros”.

Objetos, figuras, cuerpos y rostros... Libros, avenidas, continentes que nunca atravesaremos.

Amara recorre principalmente sus lecturas. Más allá de un libro que explique el aburrimiento, *La escuela del aburrimiento* reúne las obsesiones de su escritor.

Cumple con esa premisa que nadie escribió ni escribirá jamás y sin embargo parece presente en toda la literatura, ya sea novela, ensayo, poema, cuento, guión teatral: toda obra nos muestra, nos desnuda y nos guarda.

“No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho”.

Dice Montaigne, citado por Luigi : “No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho”.

Ese hastío inicial que el escritor manifiesta se deja llevar a través de cada página, nos conduce a ningún lugar. Como el desasosiego mismo. Esa sensación tan primitiva de querer comunicar nos pierde en túneles que si contamos con suerte encontraran su desemboque en la escritura.

Amara lo logra.

Por momentos renuncia y olvida su aburrimiento y se apasiona por contar... Relata un viaje a Las Vegas. Intenta un proyecto de escritura sobre: El aniversario sombrío. Renuncia y sigue compartiendo.

Recurrer a las listas, a las enumeraciones, recurrir a sus palabras, su torre imaginaria, emula a Montaigne, apunta una frase de Burton : “*Perditio tua ex te*: Tú eres la causa de tu aniquilamiento”.

Desea ser un *flâneur*. Se convierte en uno.

En una ciudad no construida para los peatones, en una ciudad que es todo menos un remanso paseable y apasible, pero descubre que hasta las selvas de asfalto, como el DF, pueden ser transitables y ayudan de vez en vez a *matar el tiempo*...

Matar el tiempo, atraparlo en un reloj, u olvidarlo en un rincón.

Matar el tiempo y las moscas, que sobrevivirán más allá de nosotros.

Tenía razón Augusto Monterroso, en la literatura hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas...

En medio de todo eso, como principio y final: el aburrimiento llegó a nuestras vidas, llegó para quedarse y acompañarnos, a veces sin notar su presencia.

Ya escribió Robert Walser: “El mundo es una habitación de domingo”.

Y el domingo todos intentamos escapar del aburrimiento.

► KARINA CASTAÑEDA (Oaxaca, 1987). Cursa estudios de escritura creativa en el Claustro de Sor Juana.

GUILLERMO SANTOS

TENER SÓLO UN PENSAMIENTO

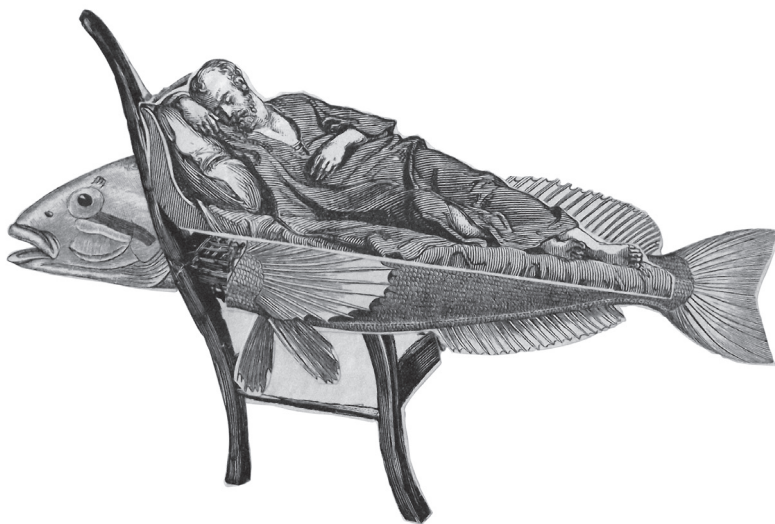


Leonardo da Jandra, *Distopía*
Almadía, 2011

En este libro se encuentran dos maneras de conocer el mundo: filosofía y literatura. Para decir que esta obra es anómala en el panorama actual de la escritura mexicana preguntaríamos cuántos, o más bien, quiénes hacen filosofía y a la vez escriben narrativa, o qué narradores tratan de hacer filosofía. Acaso son sólo unos cuantos y cada uno conoce a uno de ellos. Ahora bien, el encuentro entre estas dos disciplinas, la trabazón de ideas y narración, el transcurrir del pensar, puede ser denominado filosofía narrativa o novela de ideas.

En *Historia y Utopía*, Emile Michele Cioran afirma que una sociedad sin una utopía pro-

pia, esto es, sin una idea de la felicidad, está condenada a la ruina, y a la extinción. (Por su puesto, para Cioran toda sociedad humana está condenada, por ser humana). ¿Qué mitos hoy día afirman la voluntad de persistencia en el ser humano? ¿Qué ideas tenemos hoy para sobrevivir mañana? Quizá sólo los mitos apocalípticos que se hacen presentes en las pantallas den una respuesta clara sobre los mitos que comparten vida con nosotros. Cada poco tiempo, encontramos nuevas obras donde se ejemplifica cómo se acabará el mundo. Ha sido más sencillo hacer extinguir la vida, incluso de manera simulada, que crearla. No hallamos por parte alguna ningún reducto en donde sea posible hallar utopías. Es decir, las utopías, según me parece, están en lugares más inaccesibles que su contraparte histórica: el Apocalipsis.



El pensador del siglo, Ernst Jünger, quien también escribió una novela utópica, *Heliópolis*, y que vivió ciento tres años, afirmaba, en una de sus entrevistas con Franco Volpi (*Los titanes venideros*) que a principios del siglo xx el ánimo de las sociedades europeas no estaba regido por el pesimismo, y que en realidad este fenómeno intelectual fue un legado directo de las generaciones que fueron apresadas entre las dos guerras mundiales. Es evidente que estas generaciones vieron su mundo derrumbarse una y otra vez, y quizá esto diga algo sobre aquella circunstancia de nihilismo que tanto atrajo a Jünger y a Heidegger.

Cuando me pregunto qué aire se respira en nuestras sociedades me digo que en realidad no

se respira ninguno. No tenemos ni pesimismo ni optimismo. Sencillamente, la información se ha embotado y ha pasado a ocupar el lugar del conocimiento. Así que ya no hace falta aprender, porque tenemos todo a la mano. Como

sabemos, casi todo lo que tenemos a la mano, aquello que obtenemos de forma instantánea y sin esfuerzo alguno carece de valor. Incluso el tiempo mismo.

Condenamos a las generaciones siguientes a resolver lo que nosotros no pudimos. Condenamos a las generaciones

siguientes a resolver los problemas que nosotros inventamos.

El fracaso del pensamiento es que justamente se ha hecho tan especializado en dudar de todo, que se ha alejado de las respuestas.

*El fracaso del
pensamiento es que
justamente se ha hecho
tan especializado en
dudar de todo, que
se ha alejado de las
respuestas.*

Por su puesto, esto sólo es válido para algunos pensamientos. Digamos que la filosofía está escrita y es leída para unos cuantos. Quizá la labor del filósofo no sea dar respuestas. Algo que ocurre contrariamente a la literatura. Diremos algo al respecto: la literatura proporciona conocimiento moral; sólo sigamos un ejemplo elemental: se aprende más sobre las decisiones humanas leyendo a Dostoievski o a Camus, que toda una sarta de tratados morales. Por su puesto, no hay que dejar nada por leer.

Cuando filósofos como Alan Finkelkraut o Richard Rorty se acercan a las novelas para hallar explicaciones a problemas reales, a problemas que nos constriñen en la existencia diaria, no hacen otra cosa que intentar hallar la complementación entre historia (narración) y pensamiento. Cuando un filósofo como Sartre escribe la *Nausea* no hace otra cosa que decirnos que las ideas sí cambian la existencia de los hombres, que no son, en todo caso, teorías, sino que el pensar también es vivir.

¿A dónde quiero llegar, precisamente con esto?

El mundo está hecho para que nuestras ideas fracasen. O quizá debería decir: nuestras ideas no están hechas para estar en el mundo. Por ello, el pensador tiene que volver una y otra vez sobre ellas; no dejarlas nunca en paz, hacerlas hablar hasta que ya no puedan decir nada. Obstinar-se, ser necio. A veces, el ejercicio de escribir consiste en un hecho sencillo que lleva la vida entera: tener sólo un pensamiento y reiterarlo. Es a lo que en la escritura puede aspirar un pensador.

La novela de la que nos hemos propuesto hablar, *Distopía*, también está animada por un conjunto de dudas sobre la vida en la tierra, y sobre todo, la pregunta de *¿cómo es que debo vivir mi vida?*, pregunta que ha llevado al autor las últimas décadas de su propia existencia; digamos que es una de sus obsesiones fundamentales. También nosotros nos preguntamos qué significa o por qué esta pregunta postula, de alguna manera, la estructura de esta novela. Digámoslo así, para no divagar demasiado: el motor de la novela está concentrado en un conjunto de diálogos en los que los personajes tratan de indagar en la filosofía, la religión y la ciencia, intentando que sus respuestas ayuden a otros a poder existir, poniendo como telón de fondo una suma de dudas sobre la idea de *¿cómo existir en la civilización?*

Creo que la novela apunta, en todo caso, a pensar si es posible vivir de forma tan autoconsciente de nosotros y de la vida que nos circunda como para que no existan más regímenes políticos, ni religiosos; salvo la propia ética.

► GUILLERMO SANTOS (San Francisco Tutla, 1989). Estudia Humanidades en el IIH de la UABJO.

PAUL MEIXUEIRO

UN DIÁLOGO CON EL MUNDO INTERIOR

Pergentino José, *Hormigas rojas*
Almadía, 2012

Tanta fe se tiene en la vida,
en la vida en su aspecto más precario,
en la vida real, naturalmente,
que la fe acaba por desaparecer

ANDRÉ BRETON

Al nombrar las cosas nos llenamos de cierta tranquilidad, creamos una familiaridad con los objetos, se domestican; pero creer domesticar los significados, su presencia, es un error, las palabras no logran ocultar y acallar lo que la imaginación dinamita y expande. La vida aporta gracia y un soplo distinto a lo que el lenguaje da forma y sentido.

La invención de la escritura —vehículo habitual de conservación de la memoria histórica— es el punto de quiebre que los historiadores marcan entre la prehistoria e historia; empero, sabemos que la escritura en gran parte de nuestra historia no existía, y en otra era producida por una pequeña minoría culta y privilegiada. Un contrapeso de las —hegemónicas— formas escritas fue la tradición oral, la cual se encargó de transmitir información y conocimiento a través de cantos, leyendas, cuentos o relatos históricos. De padres a hijos, de maestros a discípulos, de generación en generación.

La mayor parte de la literatura en lenguas indígenas entabló primero un diálogo con la tradición oral, para después escriturar y depositar los resultados sobre un papel, una computadora o cualquier medio escrito. Pergentino

José (Buena Vista Loxicha, 1982) que escribe narrativa desde el zapoteco, opina que “la oralidad en zapoteco es el cofre de la memoria colectiva donde queda todavía una reserva básica de la memoria de la humanidad”. Una maquinaria inmensa que dejamos de aceitar y poco a poco fuimos relegando a un estado crítico de resistencia cultural.

En *Hormigas rojas*, primer libro de relatos de Pergentino José, la oralidad juega un papel importante; el autor se asume como un heredero del mito y la magia de nuestros pueblos indígenas y lo extiende a terrenos como el fantástico o el metafórico. Los personajes llevan el mundo caótico y confuso que entrega nuestros sentidos al límite, viven en un *delirio onírico* en el cual su mayor preocupación es encontrar algo o alguien; personas a la deriva que se encuentran en medio de la nada pero dialogan todo el tiempo, los persiguen una urgencia de comunicarse, de buscar ayuda. Los protagonistas de *Hormigas rojas* enfrentan la violencia y el amor, las dos manifestaciones juegan un papel fundamental; la violencia como catalizadora de los delirios de los personajes, el amor como búsqueda fundamental y única esperanza de bienestar.



Los personajes llevan el mundo caótico y confuso que entrega nuestros sentidos al límite, viven en un delirio onírico en el cual su mayor preocupación es encontrar algo...

Pergentino en este sentido apuesta por una voz interiorizada, donde sus personajes (sin darse cuenta) dialogan consigo mismos; recorren el mundo cuestionando lo ya pactado, dialogando con lo irracional.

En algunos relatos Pergentino trastabillea —aunque no podría juzgarlos de irreales o inconexos—, pero no decae, logra mantenerse en pie y entregarnos dos cuentos formidables: “La huida” y “Rastros de bambú”, donde es prioridad el lenguaje interior, la profundidad humana. George Steiner ha escrito que la voz interior pierde terreno día con día frente a un concepción de una realidad externa, un lenguaje superficial. En su ensayo titulado “La distribución del discurso”, Steiner intuye la ruptura de un equilibrio, entre lo interno y lo externo: “[...] un desplazamiento de una convención de personalidad y expresión interiorizada a una sonora”. Para el teórico francés el lenguaje (incluyendo esta ruptura) es importante y pudiera ser la respuesta de la alienación, la anomia y la anarquía de sensibilidad de nuestra época. El lenguaje es algo tan sensible que puede cambiar el rumbo de la humanidad.

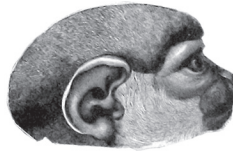
Pergentino en este sentido apuesta por una voz interiorizada, donde sus personajes (sin darse cuenta) dialogan consigo mismos; re-

corren el mundo cuestionando lo ya pactado, dialogando con lo irracional. La experiencia del mundo es nebulosa y confusa, el caos que nos ofrece la realidad resulta siempre inaprensible, en todo caso la palabra —con sus pliegues, su estructura— es una herramienta indispensable para descifrar lo encriptado; aunque Pergentino José en *Hormigas rojas* nos recuerda lo indómito que resulta el lenguaje y con ello nos ofrece la originalidad de su voz.

► PAUL MEIXUEIRO: (Natividad, Oaxaca, 1989). Es bibliotecario en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

VÍCTOR VÁSQUEZ QUINTAS

LA PALABRA JUSTA



Yuri Herrera, *Trabajos del reino*
Tierra Adentro, 2003

A casi una década de su primera edición y ante la normalización de la guerra contra el narco, ¿qué ha pasado con esa novela que fue elogiada por escritores y críticos como una fábula sobre el papel del artista y el poder, novela que se tildó de ser una “novedosa” manera de narrar el mundo del norte de México? La anécdota del cantautor de corridos que empieza a trabajar para un jefe del narco y que sirve como motor argumental en *Trabajos del reino*, parece ahora una caricatura comparada con las cumbres de bestialidad que han alcanzado los combates entre los narcos y frente al éxito —bien logrado— de novelas más apegadas al género de aventuras como lo es,

por ejemplo, *La Reina del Sur*. En ese campo, *Trabajos del reino* no está destinada —a pesar de sus ya tres ediciones— a ser un *best seller*.

Sin embargo, la manera de narrar un tema del mundo del narco y lo que subyace en ella vuelve a *Trabajos del reino* menos una extraña isla del archipiélago de la narco-literatura y más un libro-imán que se carga de otros matices según pasa el tiempo. En primer lugar, Yuri Herrera ha escrito una novela donde las palabras son los personajes. Me refiero a la desconcertante sensación de que pasadas las primeras noventa de sus ciento un páginas, empecemos a sospechar que lo que realmente hemos estado leyendo es una novela sobre las palabras y la relación que los seres humanos mantenemos con ellas: nunca tersa y siempre impuesta. Así, la primera novela de Yuri Herrera resulta más

...la mayor grandeza a la que puede aspirar un hombre es a ser dueño de sus palabras.

interesante y actual por las lecturas que suscita que por su ejercicio de estilo para construir una texto donde los personajes, apenas delineados, están más bien hechos por la mente del lector siguiendo los prejuicios de la vida en sociedad: no eres tu nombre sino lo que haces.

Para quien lo lee en el estertor de la primera alternancia democrática de México, *Trabajos del reino* tiene que ver igualmente con un periodo histórico del país pero más con una alegoría política que intenta desatarse de cualquier reducción nacional: liberar al ser humano del sometimiento. Si decir novela es decir alegoría, estamos ante una breve novela que engendra muchos temas para seguir explorando en la narrativa mexicana. Entre esos temas, creo que hay en *Trabajos del reino* un llamado que resulta más interesante pero imposible de llegar a entender sin un salto poético (el cual temo predestine al lector a que lo siguiente que diré sea inútil de intentar explicar): lo que sobrevive en *Trabajos del reino* es un llamado ético, accesible a la mayoría pero que al final es muy difícil de lograr: que la mayor grandeza a la que puede aspirar un hombre es a ser dueño de sus palabras.

No obstante, vale preguntarse, como bien ha estudiado Yuri los alcances de la política, si

ese objetivo llevado a la práctica no conduce finalmente a la derrota y al silencio y al único lugar donde un hombre es libre: dentro de sí. Si las cosas que definen a un hombre aparte de su circunstancia histórica son también sus objetos personales, algo más definitorio de su condición son las palabras con las que convive y a partir de las cuales establece su relación con el mundo. Sí, ese mismo mundo que sólo quiere jugar en la lógica del poder: ganar o perder.

En una época donde la compra y venta está en todas partes y llega hasta las más profundas ideas y sentimientos, conviene recordar el llamado de Yuri Herrera para buscar en las palabras la forma que realmente deseamos ser. “Buscar la palabra justa”, como dice Herrera en una entrevista, recordando a Flaubert, que resulte más justa para uno mismo. Por ello, tal vez el sentido más profundo de *Trabajos del reino* apele a una pregunta: ¿qué palabra es la que mejor nos define? Tal vez, también, sólo sea ésa que cada uno se atreva a vivir.

► VÍCTOR VÁSQUEZ QUINTAS (Oaxaca, 1984). Narrador. Su más reciente libro es *Últimas anotaciones* (Tierra Adentro, 2009).

MARIANA ORANTES

APUNTES PARA EL LIBRO *IMÁGENES EN EL OJO LLAMEANTE* DE LUDWIG ZELLER

La mitad de nuestra vida está en los sueños

LUDWIG ZELLER, *Mirages*

El poeta debe mostrar en su poesía un particular punto de vista de las cosas que le rodean o que, a lo largo de los años, lo han obsesionado. Dos poetas que miren el mismo paisaje, no escribirán un poema igual. Así, en la poesía de Ludwig Zeller podemos encontrar motivos a los que regresa y que él trata de forma única y precisa, en la cual refleja un trabajo desde el inconsciente, un viaje largo como el desierto.

Antes que nada, me gustaría nombrar algunos temas sobre los que trabaja Zeller. Tal vez al nombrarlos puedan arrojar luz, cuando los toque de manera más particular para hablar del libro. Primero, el amor. La construcción del

amor recreado en el cuerpo de la mujer. Segundo, la otredad. El desdoblamiento del poeta y su proyección sobre objetos y personajes que son él mismo y a la vez, un otro que se aleja. Tercero, el error y lo que está mal en el mundo. Aquello que viene a perseguirnos desde la humanidad y en nuestra propia humanidad. Con estas breves menciones, podemos entrar en el libro.

*Dos poetas que miren
el mismo paisaje, no
escribirán un poema
igual.*

En el libro hay momentos donde lo sensual no puede desprenderse de lo violento, porque lo violento tiene algo de sensual y la carga erótica siempre tiene una carga violenta...

A LA MITAD DE LA VIDA

El poeta polaco Tadeusz Rósewicz en su poema "A la mitad de la vida", habla sobre el momento en que debe detenerse y comenzar a recrear su pasado; lo que ve, lo que ahora le parece importante rescatar. De la misma forma, en el libro *Imágenes del ojo llameante*, el poeta se detiene en medio de su vida para ver de qué manera ha sido el viaje y cómo puede continuarlo: "Juntando mis pedazos a mitad del camino/ Me interrogo ¿qué fue de nuestra vida?" Conforme pasan los poemas, las preguntas se abren sin obtener una respuesta en la justa medida, porque cada pregunta trae otra y sólo hay cosas inciertas a las cuales aferrarse. Habla entonces del amor; cuestiona también el tiempo, el sufrimiento, lo que ha encontrado, lo que ha perdido. A veces desde él y a veces desde la otredad. Al leer con detenimiento los poemas, se entiende que no sólo cuestiona su vida, sino que cuestiona y realiza una constante búsqueda de Dios en las cosas cotidianas: el ojo llameante, la zarza que arde, Moisés en el desierto, el árbol de la vida. El poeta se convierte en profeta de un mundo visto y recreado por los sueños.

El recorrido comienza a ser más profundo y las inquietudes también. En el libro hay mo-

mentos donde lo sensual no puede desprenderse de lo violento, porque lo violento tiene algo de sensual y la carga erótica siempre tiene una carga violenta; el acto sexual es violento. Para mantener el tono, Zeller equilibra lo violento y lo sensual, y también el deseo pleno y el deseo oculto, la perversidad: "El filo amante te irá partiendo/ En dos. ¡Suplicarás en vano! Me detendré para escuchar/ El fósforo que recorre tu espalda, esos viejos papiros del insulto". Después entra en el terreno de lo sagrado para terminar con la imagen de lo que no podemos asir con las manos.

EL ERROR DEL MUNDO

En las obras de Shakespeare se habla de que el mundo es como una rueda que gira perfecta hasta que un elemento caótico altera su curso. Entonces la rueda aplasta a quienes han caído en el caos. Sólo cuando el caos sea eliminado, la rueda seguirá su curso natural de nuevo. En el poema *Extracción de la piedra de la locura*, Ludwig Zeller recrea el cuadro con un recurso literario (*ekphrasis*) que consiste en describir una pintura y mostrar elementos novedosos que sugieran la interpretación del tema, per-

sonaje o motivos mediante una reflexión literaria. En este caso, retoma la locura, la forma en que trastoca el mundo y lo hace trizas. Apunta: “Puede Bosch decir ¡así va el mundo!” Lo que el poeta afirma entonces es que los elementos caóticos no son extraños; la locura no es algo ajeno al cerebro, como una piedra que se pueda extraer. La locura es algo inaprensible. Mediante el error, se conduce el mundo. Tratará el mismo tema en otros poemas, de los cuales resalto “Hay un error al fondo de ese vaso” donde todos los motivos que mencioné anteriormente se tocan: el amor, el revés, el desdoblamiento, lo sagrado, la maldad. Y la idea de que, en los sueños (esa otra mitad), la crueldad no existe.

LA CIUDAD ENCANTADA

Se ha dicho que los pacientes con algún trastorno mental severo tienden a utilizar en sus dibujos de manera predominante el color azul, el rojo y el morado. Dicen que esto se debe a que identifican una parte de sí mismos con el azul y otra parte con el rojo, partes divididas, siempre separadas, pero que de alguna forma se combinan: el morado. No recuerdo en dónde lo leí, pero me pareció interesante y creo que esa manera de desdoblarse y re-unirse es posible en la literatura. Algunos se proyectan sobre personajes duales o crean dos personajes que en realidad son uno mismo. Por ejemplo, Alejandra Pizarnik tiene un texto donde el narrador se identifica con una niña, quien al mismo tiempo es la reina y ambos personajes sostienen una conversación. Los críticos literarios han propuesto que el lado escindido del

mismo Macbeth es Lady Macbeth. Y podemos encontrar esta forma de desdoblamiento en los poemas del libro de Ludwig Zeller. Por ejemplo, en el poema de *Hay un error en el fondo de ese vaso* la voz que se escucha y el fondo del vaso son de quien escucha la voz. Pertenecen a uno mismo. Imagen propia del inconsciente al que se puede acceder mediante los sueños, la mitad de nuestra vida. A veces el otro se queda en los sueños, como sucede en el poema *Conté mi sueño riendo* donde la voz lírica se encuentra dividida en dos lugares. En el poema *Yo, el niño anciano que llegó al fondo* con sólo leer el título apreciamos el desdoblamiento: un personaje (yo) que es un niño y a la vez un anciano que tocan el fondo, el abismo entero de sí mismo.

Y es a través del desdoblamiento que el poeta entra en el territorio de los sueños y lo recrea; lo convierte en el lugar que habitan los deseos, los anhelos, las cosas olvidadas. También están ahí los amigos muertos y sólo ahí es posible platicar con ellos. En el espacio onírico se abandona el mundo real y los ojos pueden abrirse sin miedo. También ahí está la infancia: “Esa ciudad encantada que recorrí en los sueños/ La que busco en los mapas y no existe, la que arrugó el olvido”.

Si dos poetas miran un mismo paisaje, no escribirán un poema igual. Si un poeta mira dos paisajes dentro de sí mismo, escribirá poemas sobre los sueños. Por eso, la última pregunta de *Imágenes en el ojo llameante* es la más necesaria: “La muñeca que escondes, ¿habla en sueños?”

► MARIANA ORANTES (Ciudad de México, 1987). Poeta, becaria del FONCA.

ALEJANDRO GUZMÁN G.

TODOS SOMOS LOS MUERTOS, TODOS SOMOS LOS TORTURADOS



Tryno Maldonado, *Teoría de las catástrofes*
Alfaguara, 2012

En la primera crónica publicada del movimiento social del 2006, *Oaxaca sitiada*, el autor, Diego Enrique Osorno, transcribe el diálogo que sostuvo Natividad González Parás, mandatario neoleonés con su par oaxaqueño, Ulises Ruíz Ortiz: “¿Gobernador, no ha pensado pedir una licencia de treinta días, en lo que se distiende el problema? Tendríamos todo nuestro apoyo”.

Se encontraban a bordo de un automóvil que los conducía por la Ciudad de México rumbo a una reunión en la que estaría Enrique Peña Nieto, gobernador del Estado de México, y el secretario de Gobernación, Carlos Abascal, buscando negociar la salida del mandatario priista. “Y tanto

Peña Nieto como González Parás tenían la encomienda del presidente Vicente Fox de plantear el escenario a Ruíz Ortiz.” Éste responde:

Mire gobernador... yo puedo resolver esto en quince minutos.

González Parás devolvió la sonrisa, manteniéndose a la expectativa.

—¿Cómo? Imagine que le hablo a Andrés Manuel (López Obrador) y le digo... lo reconozco como presidente legítimo de México, (le digo también) sé que le hicieron fraude —porque vaya si yo sé de elecciones— y que quizá también Madrazo tiene dudas sobre la elección. ¿Sabe usted en cuanto tiempo me desocupa la APPO el zócalo?

—No es para que se moleste, gobernador —replicó González Parás.

—No es que me enoje... pero me defiendo, yo no quiero el camino fácil. Con una llamada que le haga yo a Andrés Manuel, reconociéndolo como presidente, y diciéndole que ahí está el Palacio de Gobierno de Oaxaca, a sus órdenes, con sólo éso él me levanta el plantón de la APPO. Pero yo no quiero esto, yo quiero el camino de respeto a las instituciones, de respeto a la legalidad, el camino que queremos todos. Por eso empezó este problema, porque yo empecé a defender a las instituciones en Oaxaca y al PRD no le gustó. Eso es todo, usted lo sabe.

¿Fue la única ocasión en que el gobierno de Vicente Fox pidió a Ruíz Ortiz dejar el gobierno de Oaxaca? ¿Cómo fue incoada la insurrección? ¿Es cierta —tal como sucedió en la dictadura argentina— la desaparición de cuerpos arrojados al mar? ¿Permitió el gobierno local tomar la plaza al terrible cártel de los zetas a cambio de participar activamente con aventajados pistoleros en los escuadrones de la muerte y en los grupos paramilitares, o fue sólo un rumor? Y, sobre todo, después de la ejecución en años posteriores de los principales mandos policíacos en aquel fatídico año, ¿habrá alguna vez castigo a los funcionarios públicos de “alto nivel” responsables de aplicar el terrorismo de estado y el saqueo de las arcas públicas? Es posible, aunque poco probable, que algún día tengamos las respuestas, tal es el México que vivimos hoy. En cambio, para aproximarse a una verdad, han sido publicados al menos cinco libros de no ficción (incluidos los informes de Derechos Humanos, nacionales e inter-

nacionales, muchos en detalles de las torturas aplicadas a civiles) con resultados más o menos satisfactorios. Sé de dos manuscritos más —una novela y una crónica— que se quedaron en el tintero, de escritores avecindados en Oaxaca. *Nieve sobre Oaxaca* (Random House, 2010), de Gerardo de la Torre apenas lo menciona de pasada. Inclusive en una anterior feria del libro local el público pidió a Paco Ignacio Taibo II (prolífico escritor de narraciones históricas, principalmente) poner por escrito la historia del conflicto. Su respuesta fue más o menos la siguiente: “Ustedes lo vivieron como nadie, ustedes deberían escribirlo”.

La mejor y más ambiciosa de las novelas de Tryno Maldonado (Zacatecas, 1977) es la primera obra de ficción importante que evoca esos convulsos acontecimientos de una olvidada provincia mexicana, cuna de hombres influyentes en la historia del país. Los héroes (o más bien, las víctimas) son los hermosos Anselmo y Mariana —una pareja veinteañera en la etapa en que el amor-pasión amenaza con extinguirse— sin ningún talento digno de envidia, carentes de convicciones o valores fijos y que al final de su involuntaria odisea conocerán lo que de verdad es el desencanto. Anselmo es un profesor de matemáticas desempleado que conoce al italiano Roberto, ex guerrillero convertido en chef de su propio restaurante en el municipio conurbado de San Agustín Etla que regentea con su mujer, también extranjera y cuyo hijo, a pesar de ser un genio matemático, tiene problemas de aprendizaje. Mariana es especialista en esos métodos de educación y empieza a asistir al pequeño Devendra. Surge

la amistad entre ambas parejas, amistad que resultará, precisamente catastrófica. Con todo el tedio y el tiempo por delante el protagonista principal conoce a su vez a Julia, jovencita y enérgica feminista junto con su palomilla anarquista e insurrecta que involucrarán en la aún naciente revuelta al parco y manualmente inútil Anselmo. Esta es la trama ambientada en la insurrección pacífica que puso de rodillas al gobierno y que terminó siendo sangrientamente reprimida.

En relación a su contenido, no es un testimonio, memoria, o crónica del movimiento pues

el método narrativo utilizado por Maldonado le exige no sólo alterar los hechos históricos novelados —totalmente comprensible en una escritura que avanza y retrocede en el tiempo, o de cualquier ficción— sino los hechos mismos, mezclando a mi parecer acontecimientos del 27 y 29 de octubre, y del 25 de noviembre en una única jornada de espeluzno: profesores que, tras la traición de su líder sindical, abandonan las barricadas sin más; patrullas y helicópteros persiguiendo furgonetas de los rebeldes por el cerro del fortín; un presunto miembro del EPR adiestrando —¿dentro de un camión-barricada!, cercano al centro histórico— a la imberbe brigada de Julia en el uso de explosivos e incluso enviándolos a saquear farmacias o ferreterías y así obtener materia prima para las bombas C4 que hacen estallar tanque-

tas de la Policía Federal Preventiva, cuando se sabe que una intervención directa de la guerrilla hubiese pretextado una más inmediata y atroz represión por parte del Estado, y quizás una revolución en toda forma; pistoleros que llegan en camioneta a esa misma céntrica barricada —en el punto álgido del conflicto se

contabilizaron alrededor de novecientos— para exterminarla... Y, lo más importante, la premura de Anselmo y Mariana (cuyos nombres homenajean a dos conocidos personajes de Juan García Ponce) por regresar de San Agustín Etla, a su departa-

*...la violencia de
las revoluciones se
halla generalmente
en proporción directa
con el grado de mala
administración que las
origina.*

mento situado donde empieza la zona norte de la ciudad con el fin de evitar un saqueo del mismo —cuando no tenían nada que atesorar en él. Porque el instinto de supervivencia hacia que los perseguidos buscaran refugio en cualquier lugar que les abriera las puertas para esconderse, como efectivamente sucedió en muchos hogares que incluso estaban en contra de los maestros pero que al ver en sus narices el estado lamentable de sus conciudadanos no dudaron en ayudarlos. Añado un hubiera desde el punto de vista sociológico: si en lugar de replegarse hacia el norte del centro histórico, como efectivamente lo orquestaron las fuerzas federales, lo hubiesen hecho hacia el sur, con seguridad la resistencia en esas calles habría sido más tenaz. Tanta era la confusión y desorganización de los rebeldes.

Ahora bien, sin ese viaje de regreso a casa de los protagonistas —tema clásico en la literatura— nos perderíamos el último centenar de trepidantes páginas que nos muestran el uso desproporcionado de la fuerza contra toda la población, el trato vejatorio y la violencia física y psíquica para con las personas detenidas masiva e indiscriminadamente. Aquí hallamos verosimilitud y pasajes explícitos y acertados en las ideas desarrolladas en los capítulos precedentes, realidad cercana a lo que escribió V. S. Pritchett: “[...] el realismo concierne no tanto a la verdad fundamental cuanto al método técnico de una obra de arte. Se puede ser tan ideal y abstracto como se quiera sin dejar de ser veraz”.

A mi juicio, las ingenuidades históricas menores señaladas —perceptibles sobre todo para los lectores oaxaqueños— fueron conscientes en el autor y tomó el riesgo en aras de una mayor fluidez en las acciones narradas, episodios por momentos dramáticos. Maldonado sabe que la manera de interesar al lector medio no ha cambiado mucho, en resumidas cuentas, y que una buena técnica tradicional es condición suficiente para mantener su atención. Su estilo ha dado un giro brusco a partir de su anterior *nouvelle*, *Temporada de caza para el león negro* (Anagrama, 2010), cuyo protagonista suele ser de aquellos que no admiten medias tintas en su empatía con el lector. El buen inicio de *Teoría de las catástrofes* recuerda al de la segunda parte de la exitosa saga *Millenium*, situándonos de inmediato al tono del narrador: una prosa natural de frases bien hiladas y de párrafos bien acabados. Cierta avidez del autor por apoderar-



se de todo lo visible mediante ágiles metáforas y analogías —un par memorables, otras cumplidoras— me hicieron pensar en Richard Yates y Raymond Carver, por la observación morosa en los gestos y actitudes físicas de los personajes y en John Banville, por la atención prestada a los objetos inanimados y los fenómenos y habitantes de la naturaleza. Esta persistencia por lo visual va a la par con el riesgo de ser tedioso y, en ocasiones, ceder a la tentación de la abundancia fácil, como en los episodios del niño y su padre jugando con un cometa o en los detalles de un taxi foráneo. Decía Stevenson que si un hecho determinado es puramente ornamental o debilita el diseño original es algo que concierne exclusivamente al escritor: qué incluir y qué desechar, es condición indispensable en la labor del artista. Esta labor de exclusión, de asentamiento y lima hicieron sacrificar a Maldonado docenas de páginas para entregarnos al final una buena novela y consolidarse como una joven promesa en las letras nacionales.

*...las ingenuidades
históricas menores
señaladas —perceptibles
sobre todo para los
lectores oaxaqueños—
fueron conscientes en el
autor y tomó el riesgo
en aras de una mayor
fluidéz en las acciones
narradas...*

Cualquier aspirante a ejercer una disciplina artística profesionalmente debería afrontar que la vocación sin talento no es el único obstáculo en su labor: saber hacerse a un lado cuando no se posee la disciplina diaria requerida para realizar su trabajo con un mínimo de decoro es primordial; caso contrario sería más prudente volverse aficionado exigente, que tanta falta hacen. Se dice que la música es la menos parasitaria de entre la artes porque su universo se sostiene por sí mismo, pocas veces es deudora del sentido de la vista. Maldonado es un músico frustrado, según ha dicho. En *Viena Roja* (Planeta, 2005), su primera novela, encontramos su predilección por la música y su relación con el orden del mundo; en *Temporada* un cierto modelo geométrico fue explicado brevemente en otra reseña ya publicada. Los “modelos matemáticos para la insurgencia” y demás devaneos científicos de Anselmo son asuntos meticulosos en los que preferí no adentrarme y especular de más pero que enaltecen la labor del novelista como un divulgador accesible de los devenires y asuntos humanos.

Tras la experiencia vivida en el 2006, pienso —siguiendo a un historiador inglés— que la violencia de las revoluciones se halla generalmente en proporción directa con el grado de mala administración que las origina.

► ALEJANDRO GUZMÁN G. (México, D.F., 1979). Es pasante en Derecho por la UABJO. Escribe ensayo y reseña literaria en medios locales. Vive desde los diez años en Oaxaca.





PERGENTINO JOSÉ RUIZ

ACERCA DE(L) *RUIDO* Y LA MEMORIA



La realidad es la única película
que nos quita el sueño

ENRIQUE LINH

Alvaro Bisama (Valparaíso, Chile, 1975) es autor de las novelas *Caja negra*, *Música Marciana*, *Estrellas muertas* y *Ruido*; considerado uno de los mayores representantes de su generación. Con una prosa ágil, fragmentaria, que busca explorar distintas formas de acercamiento a la memoria, la escritura de Bisama tiene mucho de crónica y ficción. Habló con *Avispero* sobre su más reciente novela.

PERGENTINO JOSÉ: ¿Qué diferencias literarias o de estructura existen entre *Estrellas muertas* y *Ruido*?

ÁLVARO BISAMA: No lo sé, yo creo que los dos se parecen en cuanto a forma. Capítulos cortos que se refieren a un marco particular. A una época específica. Lo que sí diferencia es el origen. *Estrellas muertas* siempre estuvo escrita como ficción. Nunca jugó con un terreno intermedio, acaso híbrido. *Ruido*, en cambio, tuvo como esqueleto a la crónica. Textos de no ficción que funcionaron como la línea del libro. Pero que después fueron mutando en la novela, pues la ficción podía resolver el relato que me interesaba abordar mejor que el periodismo.

P. J.: Pinochet ha sido una figura recurrente en ambas novelas. En *Ruido* se menciona lo siguiente: "Nos prohibieron hablar del tema. Están matando gente, esto debe ser falso, dijeron. Al lado de la paranoia y el miedo, la Virgen y el

“La memoria es peligrosa, fragmentaria, horrorosa, es epifánica”.

vidente parecían un divertimento, un problema menor”. ¿Cómo ha incidido la dictadura en tu escritura?

Á. B.: Eso es raro. Nunca fueron pensadas para hablar de Pinochet o trabajar una lectura política, pero eso apareció determinando el cuadro. Creo que aquello tiene que ver con el hecho de haber crecido en una dictadura. Pinochet y lo que significa define el aire del relato, aparece como un color que tiñe las cosas. Eso es quizás lo más inquietante de escribir sobre determinados hechos; que terminas narrando una época o ficcionando sobre el país.

P. J.: Lo que se narra en *Ruido* tiene su referente en la cultura popular chilena, las apariciones de la Virgen en la Villa Alemana a las afueras de Valparaíso de 1983 a 1988. Un muchacho cambia su condición de inhalador de pegamento a ser un vidente que habla con la Virgen. “María hablaba del fin del mundo, se declaraba anti-comunista, y volvía —una y otra vez— sobre una posible invasión extranjera”. ¿*Ruido* puede entenderse como un relato de histeria religiosa o cómo una crónica de la memoria?

Á. B.: Puede ser, puede que no también. La memoria es peligrosa, fragmentaria, horrorosa, es epifánica. Escribir sobre sus procesos siempre es

algo más o menos inestable, volátil. Por eso, no me interesaba una lectura religiosa de los hechos que sucedieron. La histeria religiosa es un asunto civil, una reacción humana, al fin y al cabo.

P. J.: ¿Por qué llamar *Ruido* a una novela?

Á. B.: La novela tenía otro nombre, muy largo. Me di cuenta que no servía y que *Ruido* era más preciso, más acotado, pensé en las voces como fragmentos, en la idea de que la verdad se construye de puros rumores, en la idea de que recordar es trabajar con una especie de estática, de *white noise* como se dice en inglés, algo que enturbia y perturba el contorno de las cosas. *Ruido* alude a eso y también a la música de las bandas del pueblo, a ese sonido que tiene que ver con inventar un lazo, con generar una especie de comunidad.

P. J.: ¿Cuáles han sido tus principales influencias literarias?

Á. B.: A estas alturas se me confunden las cosas: Ballard, Lihn, Naoki Urasawa, Chris Ware, Fogwill, Janet Malcolm, González Vera, Manuel Rojas. Es demasiado o demasiado poco a estas alturas, son ecos, sombras de lecturas, fragmentos de cosas con las que me he estrechado.



P. J.: Háblanos un poco, en especial de la influencia de Naoiki Urasawa.

Á. B.: Leo a Urasawa hace años y hay un par de cosas de él que me interesan mucho. *Monster* me parece, por ejemplo, una reflexión sobre la *mitteleuropa* que habría que leer al lado de *Magris*. Pero en relación a *Ruido*, me acordé de Pluto, por cómo procesar de modo adulto los materiales de la infancia; y sobre todo pensé en *XX Century boys*, porque esa manga en especial es un relato sobre cómo la memoria es frágil

y falsa, se organiza sobre la base de agujeros, debe ser reescrita y ajustada una y otra vez.

P. J.: ¿El cine ha permeado de cierta forma tus textos?

Á. B.: Respecto al cine, cada vez me siento menos un narrador cinematográfico. Cada vez pienso menos en que se trata de artes intercambiables, por el contrario, escribo para ser leído y no pensando en una posible adaptación. Me gusta eso, que no hago novelas que parecen

*Me gusta eso, que
no hago novelas que
parecen storyboards si
no que están llenas de
espacios en blanco.*

storyboards si no que están llenas de espacios en blanco.

P. J.: ¿Qué representa para tu trabajo narrativo haber sido considerado en el 2007 en el Hay festival de Bogotá uno de los narradores jóvenes más relevantes de América Latina?

Á. B.: Lo de Bogotá fue raro, no le doy ninguna vuelta. Era una selección interesante. Yo no sé qué hacía ahí en el sentido que había publicado una novela rarísima (*Caja negra*, Bruguera, 2006) y media desquiciada, muy saturada y pop. Por supuesto, es un honor. Pero yo nunca he visto esto como una carrera. Escribo los libros que quiero escribir y nunca he pensado en esos otros términos. Me parece que en Bogotá había un mapa posible. Un mapa del futuro, extraño, o de este presente de media década atrás que tenía sentido. Yo lo leo así, me gusta la idea de que estuvieran ahí Zambra, Mairal, Alemán, Mejía Madrid, Nettel y Enrigue.

P. J.: ¿Cuál es tu opinión sobre la nueva generación de escritores latinoamericanos?

Á. B.: No lo sé. Trato de leerlos y pensar en cruces o conexiones, como una especie de señales

de una confusión común, de una lengua rara y retorcida. De hecho me gusta que ese valor de novedad no exista.

P. J.: ¿Quiénes son los escritores con los que existe mayor acercamiento narrativo con respecto a tu obra?

Á. B.: Wilson, Jara, Zambra, Mairal, Casas, Colanzi, Tryno, Paz Soldan, Maxi Barrientos, Dany Salvatierra, Capelli.

P. J.: ¿Te sientes parte de una nueva generación de escritores latinoamericanos?, ¿o simplemente valoras las obras por sus méritos literarios?

Á. B.: No sé, yo leo las obras. Nada más aburrido que una generación. Pienso en cruces, choques, callejones sin salida. Una lengua mutante, más preguntas que respuestas.

► PERGENTINO JOSÉ RUIZ (Buena Vista Loxicha, Oaxaca, 1981). Estudiante de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Austral de Chile, su último libro publicado es *Hormigas rojas* (Almadía, 2012).

ENNA OSORIO

LUDWIG ZELLER: BARCOS EN EL DESIERTO

Ludwig Zeller Ocampo nació en Río Loa, Calama, Chile, en 1927. Poeta, artista visual, editor, Zeller se adhirió enteramente al surrealismo afirmando la libertad como fundamento de la vida y del arte. Su vasta obra explora las vías abiertas por el surrealismo bretoniano: la experiencia onírica, el poder del azar, las posibilidades del lenguaje irracional (locura), el amor-erotismo como principio de vida y muerte en el universo. El suyo es un caso peculiar, no porque José Miguel Oviedo haya afirmado que Zeller es el último surrealista; sentencia poco justa con los principios del surrealismo, cuyos larguísimos alcances el tiempo ha ido confirmando. De todos los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, el surrealismo se mantiene como precursor del arte hasta nuestros días. En este

sentido, de acuerdo con J. L. Giménez Frontín, el espíritu surrealista está, con toda su fecundidad y carga explosiva, perfectamente vivo. Ludwig Zeller es especial por imprimir su sello en los pronunciamientos bretonianos, recreando el surrealismo desde otros cielos. Así, en sus imágenes poéticas mezcla y transforma elementos de su infancia con visiones del futuro, bajo formas, que a su vez fusiona, del romanticismo alemán, literaturas hispanoamericanas y el surrealismo. En sus *collages*, las imágenes flotan en un fondo blanco, son visiones, símbolos. Zeller renovó el *collage* de viejos grabados, ideado inicialmente por Max Ernst, al eliminar la ambientación y los decorados sobre los que descansaban los personajes del *collage*. La obra visual y verbal de Zeller es poesía, es signo.

Actualmente, Ludwig Zeller despierta y sueña en el Callejón de la Luna al lado de su compañera, la artista visual y traductora literaria Susana Wald. Ambos procuran, como lo han hecho siempre, el territorio libre para la poesía. En San Andrés Huayápam, Oaxaca, está su casa custodiada por dos perros amigables, árboles nobles y muchos pájaros. Llegué hasta su puerta para llevar a cabo esta entrevista. Zeller me recibió sonriente y fuimos a su estudio. Un laberinto de libros, imágenes, *collages* y pinturas se levanta en todas direcciones dentro de una habitación no mayor a los treinta metros cuadrados. Del techo cuelgan dos papalotes: una mariposa y un barco. La entrevista fluyó bajo un tono generoso y cálido. Al día siguiente regresé invitada por Susana “porque es necesario platicar más, conocernos mejor”, argumentó la artista. Entre el bosque de Wald y los espejismos de Zeller almorcé y bebí café. Ella me cubrió con un suéter cuando empezó a llover, “la casa es muy fresca”, dijo. También compartió conmigo parte de su historia.

Antes de empezar con las preguntas, le comenté a Zeller del gran reto que representaba para mí esta entrevista, pues pareciera que todo lo que es necesario saber sobre él, su obra literaria y sus *collages* está contenido ya en el libro *Ludwig Zeller. Arquitectura del escritor*, donde Hernán Ortega Parada conversa ampliamente con el poeta sobre su vida, obra, vocación, oficio y temas diversos. Zeller sonrió y me dijo:

—Bueno, estando en el camino siempre hay novedades, vamos a ver en qué cosa te puedo ayudar.

Agradecí el gesto y le tomé la palabra.

ENNA OSORIO: Comencemos por la geografía de tu primera vida, ésa que enriqueció tus ojos con elementos fluctuantes entre la realidad y los espejismos. Plátame de Río Loa, de sus escenarios.

LUDWIG ZELLER: Nací en un lugar muy cercano a Atacama que se llamaba Río Loa, siguiendo el mismo nombre del río. En la práctica era una fábrica de dinamita que mi padre, Guillermo Zeller, hizo para la firma Du Pont. La población sumaba unas quinientas personas en el momento en que más gente había. Mi padre era ingeniero y era el encargado del lugar. La gente venía a la casa a conversar y entonces las cosas eran muy curiosas. Como niño escuchaba todo, hacía de oreja. En ocasiones hablaban de las explosiones en la fábrica, de los muertos; otras veces hablaban del teatro, pues había un teatro en el pueblo. En el desierto el clima es extremo. Durante el día hace mucho calor y por la noche el frío es intenso. Andar por la pampa cuando el sol corona el cielo es exponerse a los espejismos que se dan por el calor. Uno, de niño, puede quedar “empampado” e irse tras un barco que pasa o mariposas enormes que se alejan, y se corre el riesgo de perderse en el desierto.

Hace cuarenta años, antes de dejar Chile para emigrar a Canadá, visité por última vez Río Loa. El lugar estaba vacío. Por el comercio, las minas, por distintas razones, sólo quedaron las fábricas de explosivos para aportar material a Chuquicamata, que es una mina de cobre y oro a cielo abierto. Del pueblo de mi infancia aún estaban en pie el teatro, la plaza central, la casa donde crecí. El último en ir a Río Loa fue

mi hijo Harald y me dijo que volaron todo, que arrasaron con el pueblo.

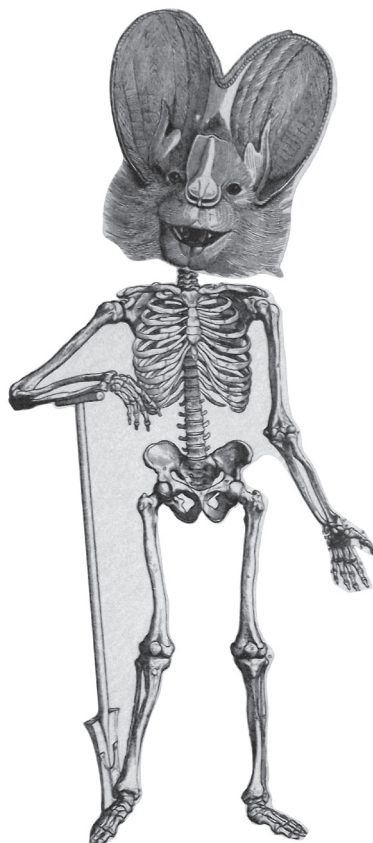
E. O.: ¿Qué piensas sobre la destrucción de Río Loa?

L. Z.: Mira, en la práctica creo que habría sido más fácil conservarlo, pero muchas veces llega gente a ocupar las casas y surgen problemas, terminan destruyendo. Allí inició mi vida. Pienso que yo conservo a Río Loa en el recuerdo.

E. O.: ¿Consideras que la región de Atacama es tierra de artistas?

L. Z.: Las personas se encuentran en una situación complicada en ese lugar. El trabajo es duro allí y, por su naturaleza, hay que luchar mucho para vivir. Sin embargo, el desierto florea, tiene oasis; pienso que provee constantemente de una serie de cosas creativas muy peculiares. Allá, hay gente cuyo origen está en la tierra sin importar las fronteras. Algunos, por ejemplo, de origen peruano, cruzan la línea fronteriza porque van tras una cabra en el pastoreo y no hay problema. Atacama tiene pueblos muy antiguos, lugares muy importantes. Es una zona llena de leyendas y antiguas tradiciones, es increíble. Para mí hay magia en los orígenes. En Oaxaca también percibo esa parte mágica, pues está muy cerca de los misterios evolutivos.

Me ha tocado conversar con Gabriela Mistral sobre el Norte de Chile. Ella conocía muy bien el país, desde el Norte hasta el Extremo Sur, había sido profesora. Siempre me decía: “Lo que pasa es que uno trata de conservar algunas cosas, de tener otra visión de los pueblos, de la gente, para que el tiempo no los



desgaste y los deje en el olvido”. Ella también recordaba continuamente el pueblito donde había nacido, Vicuña, donde hizo los primeros quince años de vida. Era una persona muy agradable. Yo trabajaba entonces para el Ministerio de Educación de Chile y me fue posible tener muy buen trato con ella.

E. O.: Cuando regresó a Chile, tras recibir el Nobel de Literatura en 1945, ella te pidió que la llevaras a una escuela para estar en una clase con los niños...



Nuestra relación es intensa. Juntos creamos los Mirages (espejismos) y nos entendimos con una precisión única.

L. Z.: Me acuerdo de ese hecho porque la Mistral llegó a Chile después de haber estado muchos años lejos y la gente quería verla, conversar con ella, tomarle fotografías. En esas circunstancias tuve que hablar con Radomiro Tomic, quien quería estar todo el tiempo con ella. Le dije: “Mire, por qué no la deja un rato sola, conmigo. Yo la llevo a una escuela para que esté con los niños. Pero necesito una forma que sea discreta. Ella no quiere periodistas, ni una gran comitiva, ni brindis. En la escuela no le harán un festejo; sencillamente, ella tendrá la oportunidad de volver a lo que conoce muy bien y disfruta: una clase con niños. Será muy grato”. Radomiro no estuvo muy contento, pero Gabriela Mistral sí. Ella quedó encantada de reunirse con los niños.

E. O.: Los niños, su ingenuidad y gran capacidad para maravillarse ante el mundo. ¿Qué piensas de la infancia?

L. Z.: En los niños hay mucha creatividad. A ellos se les ocurren cosas muy distintas gracias a que son espontáneos, auténticos. Mi idea del Paraíso es volver a la infancia. Los niños tienen un afecto al mundo sin dolo.

E. O.: Si tu geografía hubiese sido otra, ¿serías surrealista?

L. Z.: Me es difícil concebir una infancia distinta para mí. Pero mi hijo Harald, quien vive en Alemania, o mi hijo Javier, radicado en Toronto, también tienen un amplio espíritu y crecieron en lugares diferentes. Lo que pasa es que uno vive fijado para siempre en la infancia.

De niño me entretenía viendo espejismos por la ventana con mi hermana Kunigunde. Uno de los juegos que más me gustaban era escribir, pintar cosas en el desierto. Separaba las piedrecillas en pequeñas, medianas, grandes y trazaba caminos en esa aridez. Para la parte creativa esto fue muy rico. Las personas que examinan los poemas que he escrito, mi novela *Río Loa, estación de los sueños*, mis *collages*, encuentran piedrecillas, magia, material de ese tiempo.

E. O.: Sé que desde hace muchos años llevas el registro de tus sueños...

L. Z.: Sí, llevo haciéndolo muchos años ya.

E. O.: ¿Cómo trabajas con los sueños?

L. Z.: Los sueños son un punto de referencia. Durante mucho tiempo los mantuve bloqueados. Es un modo de defensa que contiene al espíritu y resta libertad al pensamiento; lo que es una cultura general. Por suerte, cuando trabajé en la Clínica de Psiquiatría de la Universidad de Chile, conocí a la Dra. Helena Hoffman (también se le conoce como Lola Hoffmann). En una reunión, después de vivir una experiencia onírica, ella me comentó sobre su interés por que yo aprendiera lo que se conoce como “sueño-vigil-dirigido”. Es una técnica muy precisa. Cuando uno sueña se encuentra puertas cerradas, barreras a través de las cuales es imposible pasar. No obstante, con esta técnica y la guía de una persona instruida y experimentada (no puede ser cualquier persona), es posible cruzar la puerta y seguir el sueño. ¡Esto es fenomenal! Trabajé con Lola Hoffmann durante tres años. Me relajaba y, en apariencia, descansaba desconectado,

como en hipnosis, pero sentía el dominio en el sueño. De esta forma se logra elucubrar cosas increíbles, se iluminan muchos rincones y se pueden ordenar y resolver muchas situaciones de la vida. Gracias a esta técnica aprendí cómo desarrollar al máximo mis posibilidades. Esto ha influido mucho en mi poesía. Desde entonces anoto mis sueños y sé cómo recordarlos. La vida onírica es muy rica, pero también es muy difícil; por eso la gente suele olvidar o desacreditar sus sueños, los evaden.

E. O.: En el ensayo *La óptica surrealista de Ludwig Zeller*, Anna Balakian señala el sueño exaltado de Breton como "...productor de placer idílico, inocente, alcanzando niveles sagrados de la magra realidad de la conciencia rutinaria". Zeller, me has dicho que la vida onírica es complicada, ¿soñar duele?

L. Z.: En ocasiones soñar es muy arriesgado. El lenguaje no es racional. Es como en la locura, hay desesperación. No se trata sólo de contemplar un problema y luego hablar de él desde afuera. Es necesario meterse en él, conocerlo, desentrañarlo para resolverlo. No hay que dejarlo en el aire. En esto de la poesía yo insisto mucho en profundizar y desarrollar todas las partes para hacer una poesía explosiva.

E. O.: ¿La poesía es un destino de la palabra o sólo un majestuoso *lapsus* de ésta?

L. Z.: La poesía abre posibilidades, su futuro está en ellas. La voz poética bien puede ser una aproximación, y cuando se desarrolla adquiere un cuerpo. Es como en los sueños, allí se puede decidir qué curso tomar en base al orden propuesto por ese cuerpo y se abren puertas. Con la poesía la palabra encuentra otros destinos. Una cosa aquí es muy importante: la palabra puede alcanzar todo lo que se proponga con la poesía. Cuando una imagen surge de los contrarios que se tocan, provoca visiones nuevas. Esto se usa mucho en el surrealismo. Con imágenes así, es posible acercarse a eventos extremos.

El amor no sólo salva de forma individual, eso es secundario. Lo importante es que abre las posibilidades enteras para la trascendencia.

E. O.: En tu libro *Un camello perfumado jamás baila tango* escribiste la siguiente greguería: "Tanto pelean los surrealistas que quiebran los fantasmas". Esto me remite al grupo de poetas surrealistas La Mandrágora, con

el cual tuviste tratos en Chile.

L. Z.: Verás, se juntan doscientas personas en torno a una eventualidad, pero los más interesados en el suceso son cuarenta. Cada quien propone soluciones distintas, como es natural. Sin embargo, a la intención de lograr algo mejor le siguen otros problemas. Esto no es negativo porque también surgen novedades, que siempre son buenas. Es como abrir las ventanas para arear la casa.

E. O.: ¿Qué piensa Ludwig Zeller sobre el poder del azar?

L. Z.: Para la poesía el azar es muy importante. Es por él que se experimentan encuentros y desencuentros que abren posibilidades maravillosas de exploración. Frente al mundo, bajo los influjos del azar, se tiene otra lengua. Durante el proceso creativo se presenta lo inesperado para ofrecer otros caminos a la creación y no por ello se instaura el caos. Con los *collages* me suceden cosas increíbles, ya que un *collage* para mí es la unión de dos contrarios que resultará en una visión nueva, para alumbrar lo que a simple vista está velado. Busco imágenes en libros, especialmente en los antiguos, y lo que encuentro responde a una intención, pero no deja de ser producto del azar.

E. O.: De manera continua has trabajado en colaboración con otros artistas. Susana Wald te ha acompañado en este proceso. Juntos crearon los *Mirages*. ¿Cómo trabajas con el otro?

L. Z.: Me gusta trabajar en colaboración con otros artistas, me renueva. La colaboración promueve el crecimiento propio y el de los otros, el arte se enriquece. También me ha tocado trabajar con gente interesada en la poesía. Aquí, en Oaxaca, saqué doce números de la revista “Vaso comunicante” con un grupo de escritores entusiastas. Juntos cuidamos cada artículo, cada poema, cada imagen que se publicaba. Encuentro mucho sentido en ayudar a los demás. Alguna vez conversé con Olga Orozco sobre la importancia de apoyar a otros artistas siendo absolutamente sinceros; ya que el arte se debe entregar a otro, no es para el artista. Por cierto, Olga era una mujer extraordinaria, me entendí muy bien con ella.

Con Susana me rodeó la buena suerte. Ella es una persona que me ha ayudado mucho a abrir caminos. Nuestra relación es intensa. Juntos creamos los *Mirages* (espejismos) y nos entendimos con una precisión única. Si los observas, no sabes dónde acaba el recorte y empieza el dibujo. Para descubrir esto, es necesario pasar el dedo sobre el espejismo y aún queda la duda.

E. O.: ¿Cuál es el proceso creativo que sigues cuando trabajas en colaboración?

L. Z.: Es un diálogo el que se establece. Una cosa continúa en otra para abrir nuevas posibilidades. Algunas piezas son simples, otras requieren de más elementos para fluir. Es como en una relación de pareja, de amigos.

E. O.: Un tema recurrente a lo largo de tu poesía y de tus *collages* es el amor. En *Mujer en sueño* escribiste el siguiente verso: “Para encontrar a Dios en tus ventanas miro”. ¿El amor salva?

L. Z.: El amor no sólo salva de forma individual, eso es secundario. Lo importante es que abre las posibilidades enteras para la trascendencia.

E. O.: En torno a tu exilio a Canadá...

L. Z.: Autoexilio (Sonríe).

E. O.: Cierto. Partiste con tu familia a Toronto, Ontario, Canadá en 1971, antes del golpe de Estado y de la instauración de la dictadura militar de Augusto Pinochet. En torno a este evento complicado hay mucha historia. También hay un suceso acerca de un mascarón de

proa y Pablo Neruda. Algunos piensan que es una leyenda entre poetas.

L. Z.: Bueno, lo del mascarón de proa me ayudó a salir de Chile. Pablo Neruda tenía tiempo queriéndome comprar ese mascarón. Susana y yo encontramos un barco alemán antiguo que naufragó en las costas de Perú. El mascarón era una mujer tallada en madera, muy bello. Neruda coleccionaba estos objetos y un día llegó hasta mi casa con una botella de vino bajo el brazo. Me dijo: “Ludwig, ambos somos poetas y no debemos de estar distanciados, véndeme tu mascarón de proa. Ponle precio, tú sabes cuánto necesitas y vete de Chile”. Neruda pertenecía al Partido Comunista Chileno y yo, sencillamente, rechazaba la política misma, cargada de engaños, intereses personales y sed de venganza. Para mí el principio de la acción social debía desarrollarse desde una acción artística.

Al día siguiente de la entrevista, Susana Wald mientras almorzábamos en su casa me compartió lo siguiente:

SUSANA WALD: Eran tiempos difíciles. En 1968 fundamos el café, galería, editorial, revista, “Casa de la Luna”. Fueron nueve meses los que funcionó, todo un embarazo. En Santiago no existían muchos espacios libres para que los artistas se reunieran y expusieran su trabajo. Pienso que el arte en Chile le debe mucho a “Casa de la Luna”. Llegamos a reunir trescientas personas en el lugar en torno a un evento de arte. Esto seguramente llamó la atención tanto de los conservadores como de los comunistas,

y fuimos allanados, destruyeron el lugar. En una semana Ludwig y yo perdimos nuestros trabajos. Después vimos como fusilaron a un grupo de personas frente a nuestra casa. Nos estaban escribiendo en el muro lo que iba a suceder. Entonces, viajamos a Antofagasta. Íbamos sólo Zeller y yo en un carrito que no superaba los setenta kilómetros por hora y era peor de subida. Hicimos tres días desde Santiago hasta Antofagasta. En esa burbuja libre de orejas, valoramos nuestras posibilidades y decidimos partir a Canadá. Sin embargo, teníamos deudas económicas en Chile y en la embajada canadiense nos recibieron muy bien, pero era necesario saldar las cuentas. La venta del mascarón de proa nos ayudó con estos detalles.

E. O.: Ludwig Zeller, has sido un defensor incansable de la vigencia y la necesidad del surrealismo y, en general, de la visión del arte vanguardista. ¿Qué decir a las nuevas generaciones de poetas?

L. Z.: Es necesario *Salvar la poesía: quemar las naves*. Álvaro Mutis comentó atinadamente sobre este poemario que mi apuesta creativa es la de “preservar el territorio libre de la poesía, esencialmente incontenible y en constante cambio”. Sí, hay que salvar el espíritu: la libertad, el amor, la poesía. Todo lo demás puede quemarse. Y hay que tener mucho cuidado. La poesía no debe perder su capacidad de encantamiento.

► ENNA OSORIO (Ciudad de México, 1977). Poeta. Estudió la Licenciatura en Humanidades en la Universidad de las Américas, Puebla. Becada por el FONCA en el Programa Jóvenes Creadores 2011-2012. Reside desde hace años en Oaxaca.



 **AVISPERO**