



Escasos pretextos para la risa

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Recientemente sostuve una discusión más bien desganada con alguien que defendía la «comedia» mexicana *Nosotros los nobles* (2013), que me parece un producto cinematográfico mediocre (por decir lo menos). Ante la serie de carencias que a mi juicio son evidentes (propuesta de *sketch* televisivo, puesta en escena y situaciones telenoveleras, comportamiento y transformación de personajes inverosímiles, nulo trabajo de cámara), mi interlocutor alegaba el éxito de la cinta —que, efectivamente, es la película mexicana más taquillera de la historia— y el hecho de que no faltan testimonios de espectadores que aseguran haberse reído; añadió, además, que conseguía el objetivo que de acuerdo con sus parámetros se espera que cumpla una película ubicada en ese género (lo cual fue formulado en forma de pregunta y pretendía ser el argumento contundente que diera término a la discusión): «¿Cuál es el objetivo de la comedia?». Pero también aquí hubo un pretexto para el desencuentro: en la comedia, reviré, la risa es un medio, no un fin, el cual es hacer pensar (la risa no es el

parámetro de calidad de una comedia). No llegamos a ningún acuerdo, justo es apuntar, y la conclusión de este episodio no hizo reír a nadie. Sin embargo, me quedé pensando... en la pobreza que ofrece actualmente la comedia; no sólo en México (que tuvo momentos insuperables en la Época de Oro), sino en el resto del mundo. En Hollywood, proveedor de la mayor cantidad de producciones de este género, pero también en Francia o en Italia.

En la actualidad no es tan fácil hacer un listado de comedias plausibles. Es cierto que en todas las épocas han aparecido cintas que provocan carcajadas, pero si han dejado alguna huella es *sólo* por eso. Son pocas las que llevan a cabo una exploración aguda de los asuntos que abordan, las que exhiben las miserias de los comportamientos humanos o invitan a reflexionar sobre las contradicciones sociales. Si bien uno no puede dejar de pensar en las obras de autores como Woody Allen o Nanni Moretti —y en menor medida en las de Judd Apatow o Roberto Benigni—, no hay en el paisaje realizadores de la talla de Buster Keaton, Charles Chaplin, Jacques Tati o Billy Wilder. (Un dato apoya de cierta manera esta percepción: en el Internet Movie Database, nueve de los diez títulos que ocupan los primeros lugares del *screwball comedy* —una especie de subgénero norteamericano que es un coctel de farsa, comedia romántica y comedia de enredos— fueron producidos antes de 1960).

De la comedia actual se extraña el afán crítico que alguna vez la caracterizó y la definió para la posteridad. Chaplin exhibió las desigualdades sociales en una buena parte de su filmografía; Keaton puso bajo

su óptica la falsedad de las convenciones sociales; Tati mostró la impersonalidad de la modernidad, que tuvo —y sigue teniendo— su modelo en Estados Unidos; Wilder se ocupó de la fragilidad de la pareja, exploró comportamientos sexuales y matizó las bondades del amor como lo conciben los románticos. Todos ellos presentaron películas fundamentales en épocas de crisis (económica, bélica, moral), y, lejos de ofrecer perspectivas complacientes, subrayaron algunos rasgos sociales negativos, que se acentúan en esas circunstancias. Su afán es hacer ver, revelar. Y para conseguirlo apuestan por la acentuación, por la exageración de conductas establecidas o tendencias (la indiferencia ante la indigencia, la hipocresía, la mecanización del trabajo, la vida conyugal como un medio de control de las pulsiones, la modificación de las relaciones familiares al importar patrones de vida), al estilo de Molière, por ejemplo. La comedia así concebida se nutre de la realidad pero va más allá de ella. Además, Chaplin, Keaton y Tati no sólo escribieron y dirigieron comedias emblemáticas, sino que encarnaron a personajes cuyo comportamiento —aparentemente torpe, en permanente desfase con «la normalidad»— mostraba por contraste la ridiculez de los otros, los que llevan vidas productivas y han alcanzado una posición respetable en un esquema social cuestionable. En sus manos el humor es una ruta provechosa para hacer digerible aquello que duele.

En Estados Unidos, con excepción de Woody Allen —cuya filmografía alcanzaría para hacer un análisis de las relaciones de pareja en las últimas cuatro décadas y ofrece un diagnóstico lúcido y crítico de los

comportamientos amorosos en cada una de las edades por las que va pasando— y, con menos brillo, Judd Apatow —quien desde la producción ha inyectado dosis apreciables de incorrección al paisaje norteamericano—, la comedia se ha olvidado de la corrosión, de la exhibición: de vez en cuando aparecen propuestas que conservan el aliento crítico y revelador, pero escasean los autores que han hecho de la comedia una constante, una vocación. No faltan motivos —tampoco crisis— para lanzar dardos críticos, pero ya no se encuentra el ingenio para el subterfugio de un Wilder, la elegancia de Leo McCarey y la desfachatez inteligente de los Hermanos Marx (para ampliar el paisaje). Aventuro una hipótesis para explicar este fenómeno: la televisión, que ha hecho del chiste verbal una constante (y un fin) y que ha apostado por el *gag* como herramienta casi única (antes que aventurarse a desarrollar asuntos de aliento más largo, como el que precisa un largometraje), ha impuesto su forma de concebir la comedia. Así se explica que hagan carrera cinematográfica figuras que surgieron o afianzaron su trayectoria en *shows* de televisión (como Dan Akroyd, en cuya carrera fue fundamental el paso por *Saturday Night Live*, o Rowan Atkinson con *Mr. Bean*, que es una especie de hijo putativo de Mr. Hulot, el personaje icónico de Tati). Eso explica, al menos en parte, la buena recepción a *Nosotros los nobles*. Su éxito es tristemente un fracaso para la comedia... cinematográfica, que hoy ofrece escasos pretextos para la risa y aún menos para la reflexión ●



Sobre *El sendero frugal*, de Jacques Dupin

● VÍCTOR CABRERA

El video circuló en YouTube en 2011 y podría encontrarse fácilmente bajo las etiquetas de «poesía» e «incertidumbre». En él, un grupo de poetas de varios países de habla española trata de explicar su propia idea, personal y grupal, del término «poesía», al tiempo que esgrime una defensa un tanto atolondrada de eso que en España ha dado en nombrarse «poesía de la experiencia», una corriente definida por sus supuestas honestidad enunciativa, transparencia verbal y sintáctica y pureza emocional. Una poesía, se entiende, que pueda comprenderse y ser aprehendida, capaz de tocar y conmover al ciudadano de a pie. En algún momento de aquel documento audiovisual, uno de esos poetas de la claridad —español joven de marcado acento andaluz— trata de esbozar un argumento para desacreditar ciertas corrientes poéticas y a sus practicantes, insoportablemente afectos a la abstracción, el hermetismo y un excesivo enrarecimiento del sentido. A riesgo de resultar injusto y de tergiversar el sentido último de lo planteado por nuestro poeta de la experiencia, describiré brevemente, *mutatis mutandis*,

aquel denuesto del oscurecimiento del discurso poético: «Si uno va al cine y no entiende la película, uno llega rápidamente a la conclusión de que la película es mala. En cambio, si un lector común y corriente abre un libro de poemas y no entiende nada, cree que no tiene la capacidad intelectual para comprenderlo. Me parece obvio que cuando un poema no se entiende es porque el poeta ha hecho mal su trabajo».

Si la ingenuidad o la franca —por llamarla de algún modo— insensatez de tal arenga podría llamar a la risa o la ternura, lo que alarma es el resabio de incompreensión e intolerancia oculto tras esas palabras de poeta «diáfano» y «sincero». Lo que hay de fondo es la voluntad de anulación de la multiplicidad del discurso poético, de la heterogeneidad de voces y de sentidos, de la capacidad polisémica y multirreferencial del lenguaje, de su función connotativa, a cambio de un modo unívoco de enunciación y significación, una ruta única trazada de antemano para el decir poético. Lo que hay también es la ya gastada controversia —y falsa en realidad— entre poesía (o mejor, entre poetas) de la experiencia o la emoción y poetas de la inteligencia. Falsa, absurda en realidad, porque supone que la opción de una cancela la posibilidad de la otra, como si la inteligencia no fuese un producto decantado de la experiencia o como si ésta no se obtuviese mediante repetidos y arduos procesos intelectivos; como si, a fin de cuentas, no fuera el lenguaje mismo producto de la inteligencia.

Hago esta acaso demasiado larga elucubración inicial porque, antes que una provocación o la inteligente premisa de un proyecto poético, parece más una

patochada, una «bravata de jactanciosos», abogar a estas alturas por una poesía cuya pretendida transparencia se oponga y venza a la oscura incertidumbre de la época (como si el mundo y todas sus épocas, la vida, la realidad, en fin, aportaran alguna certeza distinta del inexorable, inevitable tránsito final, también conocido como muerte o fin); pues ¿no es precisamente de la incertidumbre, de la imposibilidad de asir, de aprehender el mundo y sus cosas de donde nacen el lenguaje, el verbo y el nombre, la poesía? ¿No es la incomodidad de la incertidumbre, el malestar vital que ella genera, lo que lleva al humano ser a cuestionar su entorno físico y metafísico, su contexto vital, a dar orden y cauce a las ideas y conceptos que sobre éste se ha formado? ¿Y no es la poesía una de esas maneras de ordenar el caos, de explicarse el mundo, de atravesar —no combatir— la incertidumbre?

Densa, hermética y al mismo tiempo cargada de una fuerza emocional que la ilumina sin aclararla del todo, la poesía de Jacques Dupin pone todas estas preguntas sobre la mesa y al hacerlo, antes que brindarnos respuestas infalibles o incuestionables certezas, nos muestra las heridas, las marcas, las cicatrices que la duda inflige en la conciencia y el lenguaje. Opuesta a dicotomías manidas, antes que una de la oscuridad —o del claroscuro—, la de Dupin es una poética del enrarecimiento y, en últimas, de la demolición. Planteada desde la imposibilidad de su articulación, esta poesía hurga entre los escombros del ser, busca el «titilar de los signos en la profusión de las cenizas», y es capaz de erigirse en un solo verso, paradójico en su transparencia: «El canto que es en sí mismo

su hoz», la voz —esto es, la conciencia— que a sí misma se siega para (re)nacer, el lenguaje que, como la semilla evangélica, muere para dar frutos: «La escritura se atiborra de perfumes que la descomponen. La luz se abre, como un higo maduro...». A partir de este nacimiento, que es en realidad una resurrección, los poemas de Dupin responden a la doble intención observada por Iván Salinas:

Por una parte, buscan quebrar la lengua, y todas las estructuras que le dan orden, para instaurar un espacio en el que pueda aparecer el lenguaje. Por la otra, es necesario destruir el poema esperado, desde su interior mismo, para dar paso a la poesía y a través de ella intuir la experiencia del adentro y el afuera.

Hijo de una era y un espacio convulsionados por el horror de la guerra, Dupin parece ceñirse a la célebre sentencia de Adorno: No es posible escribir poesía después de Auschwitz. O lo será a cambio de renunciar a sus prestigiosos supuestos. A diferencia de lo postulado por aquellos poetas excesivamente afectos a la literalidad de sus emociones huérfanas, en Dupin, como observa Paul Auster, «el poema ya no es un registro de sentimientos, una canción o una meditación. Más bien es el campo en el espacio mental donde se permite que tenga una lucha: entre la destrucción del poema y la búsqueda del poema posible». Es sintomático en este sentido el conocimiento del poeta, como crítico, galerista y editor, del arte de su época: como la obra de Miró o de Tàpies, la poesía de Dupin exige interpretación más que percepción, intuición, más que para advertir, para reinventar (o reinvertir) las formas. Como la poesía visual de aquellos colegas plásticos,

la verbal de éste plantea, desde cierta animalidad, una vuelta a la palabra básica, a las formas esenciales.

Quizás, entre los múltiples datos de la minuciosa cronología que de Dupin nos ofrece Iván Salinas en este volumen, faltaría alguno que se refiriera a la experiencia psicoanalítica del poeta, más allá de la mención del padre psiquiatra y de la experiencia infantil «entre locos y religiosas», pues no me parece casual la no tan velada presencia de ciertos conceptos. Si para el Dr. Freud la poesía —como los sueños— representa una Vía Regia hacia lo inconsciente, para Dupin los

sonidos eruptivos imaginan que son el poema

pero el silencio
y el sinsentido conjugados
los asaltan, los absorben... el deseo

traza una línea soberana, levanta
inmaduramente lo que está prohibido
[escribir

Hace ya algunos años escribí, a propósito de otro libro de poemas, unas líneas que creo que ahora vienen nuevamente a cuento: «Hay, en psicoanálisis, un término que alude a la idea de desprendimiento, de corte, de separación: la hiancia, una grieta que permite atisbar aquel panorama emergente, la oquedad en la que el sujeto es plenamente: “Es en la antinomia”, dice Lacan, “en la hiancia, en la dificultad, donde encontramos la posibilidad de transparencia”». Estas palabras me parecen ahora aplicables a la poesía de Jacques Dupin, poblada de fallas, de fracturas, de escombros desde los cuales es posible atisbar la posibilidad de una re-constitución a partir no del lenguaje y de la escritura

(de su imposibilidad), sino de la poesía, del silencio que la engendra «y del vacío que la impulsa».

Sabemos bien que el traslado de una lengua a otra nos impide la justa valoración de una poesía, de sus matices sonoros; no obstante, la precisa, quirúrgica labor con que Iván Salinas ha acometido la interpretación (más que la traducción) de estos poemas ha logrado cuando menos el prodigio de que la deslumbrante inteligencia de Jacques Dupin y sus vibrantes destellos emocionales lleguen hasta nosotros como las imágenes de una película que, sin terminar de comprenderla, nos conmueve hasta las lágrimas ●

● *El sendero frugal. Antología poética 1963-2000*, de Jacques Dupin. Secretaría de Cultura de Puebla, Puebla, 2010.



Un pequeño resquicio

● ALFREDO NÚÑEZ LANZ

Los poetas del sueño, los magos y los videntes son tan raros en la literatura contemporánea que agradezco profundamente cuando me topo con uno. La obra de Tania Favela no exige al lector ningún poder de descubrimiento metafísico o de experiencia para gozar de ella, le resulta suficiente la obra misma y parece que todo su placer está en construir: «la palabra labra la lengua». Sin embargo, esta construcción de palabras, o esta maquinaria —en términos de William Carlos Williams—, pone a funcionar el sentido de una poética de los hechos, que sugerida por la naturaleza de las cosas, busca en el lenguaje un cauce para existir.

Estructuralmente, *Pequeños resquicios* se divide en cuatro partes. La primera, titulada «En la tierra están, estamos», es un recorrido anecdótico por la vida de músicos, filósofos y escritores como Thelonious Monk y Bill Evans, Charles Fourier u Ovidio. Aparecen Ezra Pound engañando a las ardillas con nueces en el hospital psiquiátrico Santa Isabel (historia que narra James Laughlin en su libro *Ez as wuz*, todavía inédito en

español), o Craso, quien fue acusado de locura por el senado romano, después de llorar por su mascota: una pequeña morena de estanque. Esta sección del libro recoge instantes aparentemente triviales que iluminan un «estar en el mundo» y dejan entrever la sensibilidad de la autora para retratar estos momentos de vida donde parece emerger la personalidad vibrante de estos personajes y autores. Se trata de explorar el lado humano, alejándonos de la leyenda o las estatuas de bronce que la historia construye, enlazando experiencias íntimas que conducen a la reflexión. El título de esta sección sugiere esa veta sensible que ha iluminado la experiencia lectora de Tania Favela. Ella parece compartirnos esos instantes de revelación y asombro ante sus lecturas. Esta parte contiene entonces una epifanía doble: el descubrimiento de un hecho pequeño, pero cargado de sentido, que ilumina la obra de estos autores y la amplitud de conciencia que, quizá sin proponérselo, logra la autora con su propio estilo, sutil y sensual.

Los silencios imperan en todo el libro. Son pausas o cortes en la verbalización que señalan la necesidad de un ritmo, y por contraste, la grafía del lenguaje adquiere una mayor preponderancia. Con la lectura en voz alta, estos silencios se convierten en la partitura que la autora configura: una continua dialéctica entre la expansión y el ascetismo o la concentración del lenguaje. Pero también en la lectura callada los silencios son ritmos visuales, marcas de tensión que detienen la mirada en lo que realmente importa.

La breve y sustancial sección titulada «Tres poemas» continúa enlazando, creando

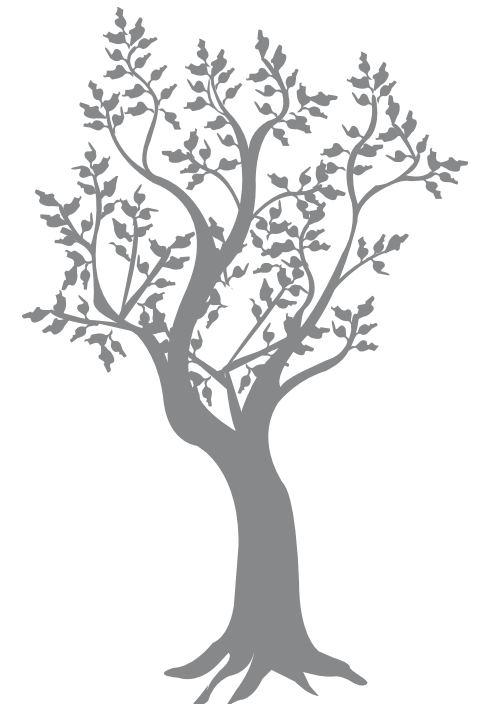
puentes entre la sabiduría de Homero, Aristóteles y los hallazgos de la vanguardia en poetas como H. D., William Carlos Williams o Pierre Reverdy. En este apartado se inserta el poema de largo aliento «Algo sobre las abejas», donde la voz de Favela adquiere fuerza y sustancia transformándose en una espiral polifónica, como el vuelo de las abejas que «oscilando / su abdomen / sobre la superficie / del panal / danza / formando ochos / 888/88/888 / que trazan la dirección del vuelo / la dirección del sol». Esa intuición de las abejas, sabiduría natural, vuelo imposible, es casi una metafísica zoológica, la pregunta por ese impulso vital que hace que la abeja sepa lo que es. «¿No es esto poesía?», se pregunta Favela, y en ese sentido es capaz de encontrar «círculos que revean / la vida / o la muerte / éxtasis / al fin». Este poema bien podría ser objeto de un largo ensayo sobre el ejercicio de la mística contemporánea y el cambio de perspectiva que se gesta en la propuesta de Tania Favela, mucho más fresca y que marca una estética válida y análoga a nuestro momento histórico.

Otros momentos, anécdotas, estampas, e historias que van más del lado personal o autobiográfico se encuentran en la sección «Poemas al margen». Sugiere, con ese título, la escritura que, al margen de sus lecturas enlazadas a la vida de los que aún están/estamos, la acompaña, como en una suerte de diario o apunte. Se trata de la sección más íntima. Allí se encuentra el poema «Cádiz adentro», que Tania dedica a su madre y donde existe una reflexión sobre el aparente destiempo, pues la mano de la autora acaricia la corteza de un árbol milenario y se confunde con el mismo gesto

que diez años atrás hiciera su madre. El tronco del árbol se estremece al contacto con ambas manos que se reencuentran en un mismo instante. Con esto parece decirnos que vida y obra convergen en un diálogo continuo y su engranaje está en el espacio del poema; diversos elementos culturales y afectivos que, transfigurados a partir de su imaginación, configuran un nuevo espacio, un resquicio.

La poesía es comparable a cualquier otro modo de descubrimiento, se confunde con el método del místico, los procedimientos del filósofo o las prácticas del mago. Sueño, locura, ebriedad, observación, filosofía, son todas puertas distintas que abren para la humanidad resquicios en las murallas que la encierran en el estado actual de bombardeo mediático. Para Favela, la poesía es capaz de abrir un espacio para lo genuino, un espacio de libertad, y lo logra en *Pequeños resquicios* ●

● *Pequeños resquicios*, de Tania Favela. Textofilia Ediciones, México, 2013.



Ulises Carrión: predicador del Arte Nuevo

● SERGIO TÉLLEZ-PON

La obra de Ulises Carrión (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1941-Ámsterdam, 1989) pasó por un proceso «natural» en la literatura: al principio aparecieron dos libros de cuentos, *La muerte de Miss O* y *De Alemania*, que llamaron la atención del mundo literario y lo convirtieron en una promesa de las letras mexicanas; después, sus demás libros fueron olvidados (no volvieron a publicarse en cuarenta años), a lo cual contribuyeron su autoexilio en Europa —donde, no obstante, continuó con su labor creativa— y su muerte prematura a causa de complicaciones del sida. Durante mucho tiempo, Carrión fue un enigma, un mito en la literatura mexicana; ahora ha empezado un ferviente rescate de sus obras y finalmente es reconocido, al grado de que un premio del Festival Mix de cine lleva su nombre, al igual que un «salón» de lecturas de un grupo de poetas.

Sin embargo, la literatura no lo complació lo suficiente. A pesar de heredar un poco de la euforia de las vanguardias literarias del siglo xx, Carrión se desmarcó pronto de ese entusiasmo, renunció a ser escritor y emprendió tareas culturales más cercanas

al arte conceptual: la galería Other Books and So (OBAS), donde publicó la revista *Ephemer*, y luego Other Books and So Archive (OBASA), e hizo libros de artista, *performance*, instalaciones —una de ellas ha quedado registrada en *El robo del año* (Alias, México, 2013). No fue sino hasta 2003 que en el Museo de Arte Carrillo Gil se montó la primera exposición retrospectiva de su obra, gracias a la cual muchos tuvimos el primer contacto con ella. Y, en 2007, Taller Ditoria publicó *Poesías* (1972), un tomo en el que Carrión toma como «modelo» diez poemas, algunos de ellos considerados clásicos de la poesía en lengua española (uno de Gonzalo de Berceo, otro de Jorge Manrique, uno más de Juan Boscán...), a cada uno de los cuales hizo seis variaciones. Dado que esas variaciones están más cercanas al arte que a la poesía visual, no sé si haya sido atinado el nombre general bajo el que fueron agrupadas, pues además, como asegura Luis Felipe Fabre, «más que poemas, los textos de Carrión son poemas dejando de serlo a medida que su autor va dejando de ser escritor para convertirse en otra cosa» (en *Leyendo agujeros*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005, p. 41).

Convengamos en que no son poemas, o «son poemas dejando de serlo»: ¿entonces qué son? ¿Simples «textos»? O, como el propio Carrión los llama, ¿«estructuras en movimiento»? En todo caso, sería más atinado «desconstrucciones poéticas», como las calificó Octavio Paz en una de las cartas que intercambió con Carrión en *Plural*. Y esa «otra cosa» en que se convirtió el autor fue un artista multidisciplinario, un creador, con todas las implicaciones que tiene el término.

Ahora se ha publicado *El arte nuevo de*

hacer libros, que reúne textos dispersos, conferencias y una especie de entrevista sobre el libro como objeto. En «el arte nuevo», el plagio es uno de los principales recursos para crearlo: es así como, en *Poesías*, un clásico soneto anónimo de la lengua española («No me mueve, mi Dios, para quererte...»), Carrión se lo adjudica a sí mismo, además de refranes, palabras del uso común ¡y hasta el abecedario!, que también firma. Con ese gesto, dice Fabre, Carrión «pone en entredicho la noción de autoría y el papel del poeta». Con respecto a los libros, su prédica no es muy distinta: mientras en «el arte viejo» los libros consisten en sucesiones de páginas idénticas, y por eso van a parar a las librerías y a las bibliotecas (a estas últimas las llama «cementeros de libros»), en «el arte nuevo» el libro es considerado una «realidad autónoma» que «puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos»; además, en el «arte viejo» el escritor «siguió, al escribir su texto, únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro»; en cambio, en «el arte nuevo» la escritura «del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero [de hacer libros]». Sin embargo, luego dice: «En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros». ¿No debería ser al contrario, dado que en el arte «nuevo» lo que importa es la aniquilación del libro? Esas contradicciones aparecerán más adelante, en el texto que tal vez sea el más polémico, «¡Hemos ganado! ¿No es cierto?». En él,

Carrión dice que los libros desaparecerán «como resultado de una catástrofe final o victimizados por la tecnología o por un proceso de auto-aniquilación», pues, en tanto entes vivos, «es natural que crezcan, se multipliquen, cambien de color, enfermen y, eventualmente, mueran». ¿En qué quedamos: en «el arte nuevo» el escritor hace libros o predica su muerte inminente?

¿Cómo pasó Carrión de «la destrucción del texto y la literatura» (Paz) a prefigurar la destrucción del libro? El libro no morirá, como se ha augurado mil y una veces, de la misma manera que la pintura no murió con el surgimiento de la fotografía ni el cine con la aparición de los formatos caseros de video. El libro como lo conocemos ahora convivirá con sus variantes, el *e-book* y las tabletas, que hacen posible lecturas interactivas y lo que venga. No es que Carrión haya sido un visionario y haya previsto el surgimiento de los *e-books* o las tabletas, simplemente es que su radicalismo lo hizo lanzarse contra el objeto cultural por excelencia (el libro), como antes había taladrado los cimientos del llamado «género mayor» de la literatura (la poesía). Desde su visión, ya de artista (y no de escritor), Carrión predicaba: «Lo que es nuevo es la atención dada a los libros como una obra de arte autónoma». Es decir, lo que él llamaba las «obras-libro», concepto en el que «la forma del libro es intrínseca a la obra misma».

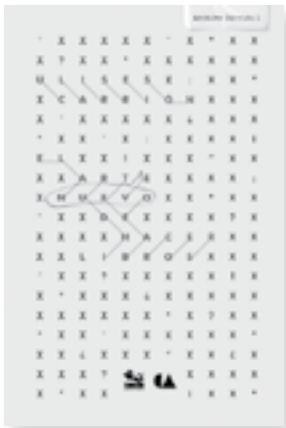
El arte nuevo de hacer libros es sólo el primer tomo de la que, dicen Juan J. Agius y Heriberto Yépez, quienes fungen como editores, será la edición completa de los trabajos de Carrión. Lo que no dicen es cómo estará organizada dicha edición, para la cual han creado la colección Archivo

Carrión, ni bajo qué criterio se editará, ni qué contendrán los demás tomos y cuántos serán en total (al final viene una bibliografía —mal estructurada, por cierto—, o «catálogo razonado», como le llaman ellos, pero sin precisar si se guiarán por ella para la edición de los demás tomos).

Con un pie en la literatura y otro en las artes visuales, Carrión fue el primer escritor interdisciplinario de la literatura mexicana. De allí que a varios artistas visuales jóvenes les llame la atención cómo utilizó sus recursos para transformar la escritura, y a no pocos escritores les interese por la deconstrucción (¿o destrucción?, o ¿«(des)construcción», como la llamó Paz?) que hizo de la literatura gracias a las artes visuales. De esa manera abrió la brecha para otros autores que han incursionado en el arte conceptual, como Mario Bellatin y Ana Clavel, quienes han hecho proyectos visuales alternos a sus libros, o Myriam Moscona, cuyos últimos libros de poesía pueden considerarse piezas artísticas.

El enigma de Carrión apenas empieza a desvelarse, de manera que con los tomos venideros del Archivo Carrión los lectores tendremos Carrión para un buen rato ●

● *El arte nuevo de hacer libros*, de Ulises Carrión. Ed. de Juan J. Agius y Heriberto Yépez, trad. y pról. de Heriberto Yépez, Tumbona / Conaculta, México, 2012.



Cinco postales de los muchos ríos desaparecidos

● LUIS ALBERTO ARELLANO

1. DAR PISO, TIRAR EL MUÑECO, ABRIRSE, DAR CANCHA.

La palabra fue tomada porque la realidad arisca así lo dispuso. Tenemos una ciudad que está dividida por un río y por una garita que señala el fin de uno y el inicio de otro. *Países* es la palabra para designar píxeles en las imágenes que compartimos en línea. En ese terreno y en ese río. Así, localizados como ciertos dolores en el pecho, que son ahí, en ningún otro sitio. Muñeco: el cadáver, el cuerpo sin aliento, el cuerpo sin hilos que denoten voluntad. Píxeles, países, imágenes, ciudades, ríos que se secan: partitura de una sinfonía sordísima que canta un canario ciego en un patio de tierra donde varios hombres juegan juegos de azar.

2. *TOUGH GUY, WISE GUY*. El mundo es sencillo cuando el mundo es infancia. El mundo es sencillo, y a veces es el final de la calle y el mundo se llama Padre volviendo de Detroit. Detroit es sencillo porque es el mundo y el pan sobre la mesa es el mundo y el mundo es madre y hermanos y la cercanía con Charles Manson (mil millas al este). El

mundo se vuelve complejo cuando se viene abajo el mundo en forma de torres. Primero una, luego otra. Torres que son píxeles en el televisor y barricadas en las calles. Torres que son imanes para aviones cargados de pasajeros. El mundo se complejiza, aturde en su liviandad efímera de pompa de jabón y entonces padre es alguien que pierde peso, Detroit es un asco y sigue lejos, como el mundo sigue lejos. Madre es el pan sobre la mesa y el mundo se empequeñece mientras se devoran millas y millas al encuentro postergado con Austin, Borges y la familia Manson.

3. *Diez mil gorriones*. Una ciudad dividida, una vida trazada en mil postales. Una biografía construida de epitafios. Una ciudad que es más que la suma de sus calles. Unos *shorts* blancos que organizan la memoria familiar, aunque sea un cadáver que simplemente no sangra por pura cortesía. El lenguaje se ha adelgazado como los personajes y, en vez de perder peso, lo gana. Esta lengua embravecida, seca, despojada, en vez de volverse liviana y girar dancísticamente sobre su propio eje, se adensa y se sintetiza en una nueva materia: la palabra desnuda hiere a la realidad con el impacto de sus trasiegos. A fuer de generar potencia y peso, como de plomo lanzado a gran velocidad, asegura un impacto singular. La palabra que fue tomada y llevada al otro registro, al registro simulado de la violencia ejercida, es desmembrada, exprimida, y entonces puede volver a cumplir su función. No ocultar la verdad bajo el eufemismo que permite el juego y aleja del contenido brutal de las afirmaciones. Sino todo lo contrario, entre más seca sea la

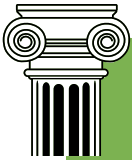
palabra mejor arde. Entre más singular sea su contenido más profundo cala. Palabra como estilete. Palabra como daga. Palabra como bala.

4. *Los caminos de la vida*. A manera de crónica, pero no crónica. Ficción que figura la verdad. Poemas como carteles de *Se busca*. Una lista de la barbarie. Sin gloria, sólo pérdidas. Sin lamentos. No hay río, no hay llanto. No hay razones. Es la vida una maraña donde todo choca, a veces rudamente, con todo. Por eso la acumulación de biografías, lugares, sucesos íntimos, sucesos públicos. Cronicidad. Registro del tiempo. Registro de la continuidad. Poemas como huella. Huella como indicio. Poema como evidencia. Poema policiaco.

5. *Éste fui yo, hice lo que pude, adiós*. Para que aprendan a respetar. Sigues tú, pinche Barbie. Los de negro nos la pelan. Basta de apoyar a los pinches zetas, señor presidente. Cartel del Golfo Nueva Generación presente. Uds saben de qué hablo. Decía la vecina que, al pisar la Luna, ésta cedería al peso de Armstrong y se hundiría en un colapso interplanetario. La imagen es buena. El terreno nunca está firme y todos debemos pesar algo para que esto se hunda. Armado de aparatos de localización, materiales para respirar fuera del agua, el hombre pesa. El piso no se hunde de golpe porque es poroso. Sucumbe a escala mínima con una sonrisa en nuestros labios. Y los pedazos de planeta estallado nos vienen a toda velocidad como una razón mínima para volver la vista hacia el otro, el que nos

acompaña. Las razones se incuban dentro nuestro por años y no importa que el plazo se alargue. Llenar la tumba de un poeta de vino recién comprado o tratar de que la mesera posible de otro poeta nos cuente algún detalle, son trazas de la memoria que se actualiza. La memoria no es un refugio antimisiles donde guardamos lo más preciado. La memoria es el nombre de nuestro amigo muerto vuelto a la vida en el texto. La memoria es el combate diario con nuestra condición efímera. Nuestras ganas de ganarle una partida de lotería al Diablo ●

● *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, de Jorge Humberto Chávez. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.



Zona Intermedia

La risa en la obra de Vivian Blumenthal

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

«Cuando te veas en una situación embarazosa y no sepas qué hacer, ríe», me dijo Vivian Blumenthal cuando corrían los tiempos de la preparatoria. Ambas soñábamos con ser escritoras. La elocuencia y la facilidad con que hacía sus composiciones literarias eran asombrosas, pero lo más extraordinario era el humor que

contenían sus textos. Simpática y siempre sonriente, se convirtió en una de las chicas más populares del Instituto de Ciencias.

El teatro la cautivó de tal manera que desde esos tiempos inició su carrera de actriz en la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, dirigida por Rafael Sandoval, quien fue su mentor, después su marido y con quien procreó a Citlalli y Darío. A los veinte años Vivian era una actriz consumada: en Guadalajara y en diversas partes de México hizo época protagonizando las farsas de Darío Fo: *Si no puede pagar no pague, Pégame mátame pero no me ignores, Coco Camaleón alias el dos caras*. Y muchas otras obras.

La maternidad la decidió a dejar la actuación para dedicarse a sus hijos. Es cuando se entrega de tiempo completo a la escritura (actividad que siempre había realizado) y comienzan a aparecer sus adaptaciones (*Sueño de una noche de verano, Caperucita 2000, Noche de bodas*, entre otras) y sus obras tanto para niños como para adultos: *La Malinchuada, Fray Antonio Alcalde, Fe de erratas: Solohilaridad, Hoy juegan las Chivas, Viernes dramático, Esto no es sacramental, Esto no es cambio, es morralla, Mojitos amargos, Los Premios Nobel, El Rey Furibundo, El pincel mágico... Cristóbal Colón, El pepenador mágico, Los perritos danzarines del volcán de Colima, Los derechos de los niños, Los superhéroes arcoíris*. En su etapa final escribió para Petra Ediciones (en una edición de miles de ejemplares para la SEP) *Alarma: renunció el bufón y Las alas de la noche*. En 2004 escribe una de sus mejores farsas: *Pelucas. Abierto. Pase Ud.*, que obtuvo mención honorífica en el Sexto Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda.

Vivian veía en el teatro una ventana para analizar la realidad; su género fue la farsa, una de las artes más difíciles, pues su escritura ágil, graciosa y de franco humor, penetra la realidad con maestría. Sabía —como Cortázar— que el humor es una herramienta para distanciar en la obra literaria la vida misma, para poder hablar de sí alejándose del melodrama. En sus propias palabras, «la farsa propone que el hombre asuma sus bajezas conscientemente... utiliza la risa como una catarsis». Creía que el teatro es «la tribuna más efectiva para hacer una reflexión sobre los problemas que nos aquejan».

La farsa es un género basado en situaciones ridículas y con personajes extravagantes, es la comicidad vuelta caricatura pero siempre nacida de elementos reales, tan reales que dentro de su absurdo es creíble. En su origen etimológico significa rellenar; la farsa era empleada para entretener al público en el intermedio de las tragedias y hacerlo reír. Pero la risa es social y para que exista tiene que compartirse dentro de un grupo. Blumenthal lo trabajó como crítica al sistema, a los valores predominantes en el mundo neoliberal, a la negligencia del gobierno, e incluso, en *Pelucas. Abierto. Pase Ud.*, a la enfermedad.

Su teatro nace de situaciones completamente cotidianas, pues ella misma tenía una relación amable con la vida diaria, era práctica y veloz para las actividades que realizaba, incluida la escritura, así que podía preparar los manjares que cocinaba con frecuencia y al mismo tiempo asear su casa, ir de compras y escribir una pieza de teatro. Y siempre gozando las minucias que luego aparecían en sus obras para construir los

grandes temas. Afirmaba que el teatro no es literatura sino acción. Sin embargo, creo que el teatro de Vivian Blumenthal, además de su excelente manejo de los tiempos de escena y de la estructura dramática, rezuma poesía: en él están capturados instantes de gran intensidad donde el ritmo vital y humano se concentra.

Pelucas. Abierto. Pase Ud., fue escrita una vez que Vivian había (aparentemente) sanado del cáncer de pulmón contra el cual luchó durante varios años, hasta lograr que se le encapsulara. No obstante, en 2007 se salió de control, ocasionando su muerte el 17 de febrero. En esta pieza vierte sus ideas del mundo y de la vida —sus ideales y sus desencuentros— con una libertad que sólo se logra al ir de regreso de las cosas. No en vano los personajes son todos fracasados, en situaciones límite. Se encuentran en una tienda de pelucas dentro de la cual las mismas pelucas hablan y dan consejos a los clientes. Cada uno deja asomar su miseria: Maite —una enferma de cáncer terminal—, derrotada y sin ningún ideal; Flor —la dependienta que es medio psicóloga— es una bailarina sin trabajo que se ve forzada a vender pelucas; Amado —actor que trabaja de travesti para ganarse el sustento— es un artista que nadie reconoce; Octavio —un político que acaba de perder las elecciones (tramposo y miserable)—, derrotado por haber hablado con la verdad durante la campaña, se arrepiente de su honestidad y trata de incendiar la tienda para vengarse de las pelucas que le aconsejaron el camino honorable. Y Salvatore, empresario circense, el único personaje próspero (será porque a Vivian el circo le parecía extraordinario: «un circo es estar en los límites de la vida y de la

muerte... encierra muchos paradigmas, y el público sale de la carpa con un cosquilleo en su conciencia»).

Los ejes que transmiten el pensamiento de la autora son sobre todo Flor y las Cabezas. Así, Flor explica: «Imagínate, poco más de veinte años en este negocio, ¿cómo no voy a conocer a mi clientela? Con decirte que ya hasta les sé diagnosticar en qué parte del cuerpo traen la malignidad. Mira, por ejemplo: las de cáncer de mama, generalmente son mujeres que guardan resentimientos desde mucho tiempo atrás, así como las de matriz donde un secreto dolor las corroe y sienten que todo es inútil; las de huesos, cargan el peso de la vida propia y de quienes las rodean, luego se les nota su ira y frustración por la estructura de la vida, nunca se han sentido apoyadas; la de cáncer de tiroides es una mujer joven, que no se ha atrevido a darle rienda suelta a su personalidad, nunca ha podido hacer lo que quiere y se ha atorado en sus viejas limitaciones. Se niega a expresarse de una manera creativa».

Titiritera frustrada, por la cantidad de trabas que se le fueron poniendo y porque tenía que autofinanciarse, pasó de los títeres «a una colección de pelucas de una gran amiga... ahora tengo todas estas cabezas como mi compañía, con ellas platico, las arreglo, me alegran el día».

En esta ficción Blumenthal despliega sus quejas, sus deseos, sus sueños: las pelucas son «muchos rostros dispuestos a escuchar, muchas cabezas que no te juzgan». Además son la parte del inconsciente que ninguno de los personajes puede contener, son especie de ángeles que comienzan a hablarle a los clientes; son sabiduría interior: una especie

de espejo interno que las personas no logran ver: «Tu mente inconsciente te habla en intuiciones, corazonadas, insinuaciones, impulsos e ideas». Son la representación de las chacras (centros energéticos del cuerpo humano). Sin embargo, estas pelucas tienen defectos y carecen de la armonía total: «Te pido perdón, Maite, pero debes comprender que como sólo tenemos cabeza, nuestras chacras están incompletas... te hablaré desde lo mejor de mi circunstancia: la quinta chacra, la del entrecejo, desde donde podemos ver lo invisible, y conocer lo desconocido».

Si bien todo arte es de alguna manera autobiográfico, esta pieza lo es decidida y conscientemente. En un momento de la charla con las Cabezas, Maite las increpa: «Ustedes qué pueden hacer contra una enfermedad terminal», a lo que responden: «La vida es terminal. Ciertas enfermedades se llaman incurables porque no las puede curar la medicina, pero hay otros medios». Y Maite: «Me estoy muriendo». Cabeza 2: «Paso número uno: cuidado con lo que declaras, se te puede cumplir. El inconsciente toma nuestras afirmaciones como verdades, no tiene sentido del humor».

Vivian luchó contra el cáncer y de alguna manera logró vencerlo, de tres meses de vida que le diagnosticaron, vivió cuatro años de manera plena. Por eso, las Cabezas dicen que los médicos, psicólogos y curanderos lo que hacen es eliminar los bloqueos mentales del paciente para que el principio curativo se desencadene y restaure la salud del enfermo. El poder curativo es Naturaleza, Vida, Dios, Inteligencia Creadora, Poder Subconsciente. Para Vivian la enfermedad —lo dice Cabeza 1— es un alejamiento espiritual: «Es anormal

estar enfermo; significa sencillamente que estás yendo contra la corriente de la vida, de modo negativo».

En la obra, Blumenthal no se circunscribe a trabajar únicamente la cuestión del cáncer: en el político alcohólico critica a la clase política mexicana y a través de Amado, actor que tiene que dedicarse a travesti sin ser *gay*, pone de manifiesto el bajo nivel de política cultural de las instituciones dedicadas a promover la cultura: «Ése es el problema de todos nosotros... los de la Filarmónica denigrados, los actores mendigando una beca estatal de mil quinientos pesos... a los actores enfermos sin derecho ni al Seguro Social. Las glorias nacionales se llevan los presupuestos en puro relumbrón: *La muerte se va a la chingada* y mamadas por el estilo... nomás invitando al público a no volver. Uf, pero nadie se atreve a decir que el emperador desfila desnudo... pura cultura de cabrones millonarios que creen nutrir al mundo vendiendo vitaminas y ofrecer cultura idolatrando Broadway. Un arte totalmente desvinculado a la sociedad como lo están ellos».

Seguidora y discípula de Darío Fo, para Vivian Blumenthal —como para su maestro— la farsa es un modelo reducido de nuestro propio mundo, una forma de hablar acerca del presente, poniéndolo en perspectiva. Su disciplina es la risa, pues según lo consignó en algún artículo periodístico, la risa es el único poder que no corrompe.

En los últimos meses Vivian se dedicó a escribir un libro de poesía sobre los trasplantes de los órganos. Son poemas festivos, casi humorísticos. En ellos, no obstante, se siente el sedimento de

un sueño: haber sido trasplantada de pulmón. Todavía escucho su risa, todavía la veo menospreciar la fama y entregarse a sí misma en ese recrear su mundo más próximo. En su último cumpleaños, me dijo: «Estoy planchando, estoy feliz, estoy viva» ●



Visitaciones

Elías y Xavier

● JORGE ESQUINCA

Al cumplirse veinte años de la desaparición física de Elías Nandino, entrego este testimonio de la intensa amistad que lo unió con Xavier Villaurrutia; una relación en la que no dejaron de alternarse los papeles de maestro y discípulo.

1. Podría pensarse que Xavier Villaurrutia escogió morir una fría noche de diciembre —a solas, en su habitación— como un acto de íntima coherencia con su poesía. Casi todos los poemas publicados en vida por este hombre inteligente y discreto parecen conducir hacia aquel momento, el instante de hielo en que «la muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene». Recuerdo, ahora que escribo estas líneas, las manos delicadas, casi femeninas de Xavier Villaurrutia, cruzadas e inmóviles en sus fotografías, como las alas de una paloma que

anticipara el luto blanco, la silenciosa asepsia de la nieve que cae con mansedumbre o duerme un sueño sin tiempo en sus poemas... Y me veo leyéndolo absorto, primero en la breve selección que Octavio Paz preparó para la serie Material de Lectura a mediados de los años setenta, luego en las ediciones originales que conservaba Elías Nandino en su biblioteca y a las que sus alumnos teníamos acceso. Recuerdo las dedicatorias más bien lacónicas, inscritas con la pulcra caligrafía de Villaurrutia, que nada nos dicen de la profunda amistad ni del entendimiento cómplice que existió entre ellos desde que se conocieron en la Ciudad de México: Elías tenía entonces veintitrés años y Xavier acababa de cumplir veinte.

Esas lecturas tempranas dejaron una huella perceptible en mi primer libro, *La noche en blanco*, que comencé a escribir en 1980 y publiqué tres años después. Reflejo un tanto deslavado de sus modelos ejemplares, hay en mis versos de aquellos años ciertas atmósferas, un andamiaje y un tono que hacen pensar en *Nostalgia de la muerte*. Un libro en el que Villaurrutia ensaya los plenos poderes de su madurez como poeta y cuya luz nocturna y secreta pasión se me imponían, a mis veintitrés años, con una fuerza extraña. Nandino leía con atención mis borradores, hacía respetuosas y siempre atinadas observaciones y notaba con una mezcla de satisfacción y preocupación — que yo entendería tiempo después— el influjo palpable de su amigo desaparecido.

2. Hombre longevo, de una gran fuerza vital, Elías Nandino sobrevivió poco más de cuatro décadas a su amigo Xavier. De su relación dejó numerosos testimonios dispersos

en entrevistas, un puñado de cartas hoy perdidas (conservo, en fotocopia, una de ellas), un hermoso poema, «Si hubieras sido tú», y el relato escueto de su amistad que recogió en el libro titulado *Juntando mis pasos*, su autobiografía, de publicación póstuma. En este último puede leerse la siguiente descripción: «Xavier Villaurrutia era bajo de estatura, su rostro era cubista: una gran nariz y su risa lo partían en dos medios rostros, y tenía unos ojos grandes, con las pestañas muy largas. Era amable, educado y discreto, no hacía exhibición de su homosexualidad. Tenía excelente conversación; hábil para ofender sin hacer herida e inteligente para defenderse». Más adelante, contra lo que podrían indicar la mayoría de sus poemas, añade: «Xavier era alegre; le gustaban tanto los cabarets de lujo como los de baja clase. Lo cierto es que de todos los del grupo [se refiere a los Contemporáneos] era el más agradable, el más simpático y el que, hipócritamente, era el más sincero. En lo particular, yo lo admiraba». Elías refiere también el hondo interés (podría hablarse incluso de fascinación) que sentía Xavier por el ámbito de la enfermedad y el ejercicio de la medicina. En su calidad de médico cirujano (su reputación en este campo fue siempre intachable), Elías llevó a Xavier a presenciar numerosas intervenciones quirúrgicas. Éste lo acompañaba después a visitar a los enfermos y seguía con curiosidad la evolución de los pacientes, hacia los que mostraba, rasgo muy poco conocido de su personalidad, un ánimo caritativo. Cito a Nandino: «Me acompañaba a visitar a mis enfermos, y yo me daba cuenta cuando a los muy pobres les deslizaba algunas monedas

debajo de la almohada». No es difícil suponer que los climas de algunos poemas de Villaurrutia, en los que prevalecen las alusiones a la anestesia, el dolor, el sufrimiento y, por supuesto, la muerte, sean, en parte, resultado de aquellas visitas. Pienso por ejemplo en los primeros cuatro versos de su «Nocturno muerto», en los que se lee:

Primero un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo enfermo de un
[enfermo
y que me invada luego como el silencio
[frío
el cuerpo desvalido y muerto de algún
[muerto.

A invitación de Nandino y de sus colegas médicos, Xavier tradujo el célebre «Discurso a los cirujanos», de Paul Valéry, al que dio lectura, contaba Elías, en una reunión memorable.

3. Sueño, noche, silencio, nieve, alcoba; soledad, angustia, miedo, enigma, nostalgia, son, entre otros, vocablos que apuntan a su disolución en uno solo que los comprende y los resume. La muerte como tema capital en la temprana madurez de la poesía de Xavier Villaurrutia, vendría a serlo en la etapa medular de Elías. Influencia, sin duda, del primero —más culto, más refinado, más contagiado por la estética del romanticismo francés—, pero también un impulso genuino, una preocupación auténtica de Nandino, quien ya en su niñez había escrito sus primeros versos a raíz de la muerte de Beatriz, la más joven de sus hermanas. Xavier lo entendió así y, aunque veía con cierta reticencia la vocación poética de su amigo médico, no dejó de considerar legítimos sus esfuerzos. En 1934, al redactar el prólogo de

Eco, un libro de sonetos de Elías, anotó: «Este hombre que, en una palabra, vive y, sin tener una conciencia lúcida de su deseo, quiere verse vivir, se llama ahora Elías Nandino. Yo lo he visto sostener, alternativamente, el lápiz del escritor y el bisturí del cirujano; escribir y operar; escribir con fiebre y operar con frialdad. La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada de un cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible. Sólo el poeta corta en carne viva. Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos». Las líneas finales de este texto, una pequeña joya de la prosa villaurrutiana, son reveladoras en la medida que anticipan la poesía que su amigo habría de escribir muchos años después, cuando al «auscultar en su propio tronco ardiente» extrajo «los ligeros pájaros y los seres marinos que el hombre ha ido ocultando en el hombre». Certo, los libros de poemas publicados por Elías en la postrera etapa de su vida: *Cerca de lo lejos*, *Ciclos terrenales*, *Banquete íntimo* —particularmente este último— dan cuenta de una vuelta hacia sí mismo y hacia sus espacios más preciados: el pueblo natal, el mar y su nostalgia. Son libros poblados, efectivamente, de seres alados, terrestres y marinos.

4. Poco después de la muerte sorpresiva de Xavier, Elías —lo relató él mismo en diversas ocasiones— tuvo una experiencia de orden profundamente misterioso. Estaba a punto de quedarse dormido cuando oyó que tocaban a la puerta. Fue a abrir, era Xavier. Lo hizo pasar y conversaron largamente.

En cierto momento, Elías quiso apoyarse en su amigo para ponerse de pie. Su mano se hundió en el vacío. «Entonces», cuenta, «como quien sale de una profundidad llena de agua, salí a flote de mi sueño para recuperar la respiración». No dejo de relacionar este suceso con otro poema de Villaurrutia, el «Nocturno en que habla la muerte», en el que se relata la manifestación repentina de esta presencia incorpórea, que amonesta al poeta con versos memorables:

Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi
[busca:
estoy tan cerca que no puedes verme,
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.
Nada es el mar que como un dios quisiste
poner entre los dos...

Por su parte, a raíz de este suceso, Elías escribió el poema que mencioné líneas arriba. Es un fino homenaje al amigo y un recuento del «amoroso asedio» con que los arropó, convirtiéndose en el santo y seña de sus vidas, la amada inmaterial.

Si hubieras sido tú, lo que en las sombras,
[anoche,
bajó por la escalera del silencio
y se posó a mi lado... ●



Polifemo bifocal

La pimienta y la dinamita

● ERNESTO LUMBRERAS

Reírse, carcajearse, sonreírse o desternillarse. Graduaciones de una experiencia común, las cuatro conjugaciones verbales toman a la risa como un asunto de suma seriedad. No obstante sus pesadillas y desastres, aventuro que el siglo xx ha sido el periodo de la civilización donde se alcanzaron los mayores decibeles producto del humor y la ironía. ¿Reían los hombres de las cavernas? ¿Se carcajeaban los vikingos? ¿Se desternillaban los cruzados camino a Tierra Santa? Hay fundamentos para afirmar que la obra canónica de Henri Bergson, *La risa* (1899), inició —en un sentido eminentemente ritual y herético— a los movimientos artísticos de vanguardia que habrían de aparecer en las décadas posteriores a su publicación. ¿Se entendería a Dadá o al Surrealismo sin la pimienta y la dinamita de la *boutade* ingenua y cáustica?

Por supuesto, seguramente los lectores de *El asno de oro* y del *Satiricón* se daban tremendos banquetes de humor con esas dos piezas excepcionales donde la decadencia romana se recrea con liviandad y delicuescencia. ¿Se sonreían las señoritas

victorianas al toparse con los impúdicos dioses griegos del Museo Británico? En 1905 Sigmund Freud pone en circulación *El chiste y su relación con lo inconsciente*, otro referente de peso para situar y validar teóricamente «la osadía» de Marcel Duchamp a la hora de añadir bigotes y perilla a la *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, en uno de sus famosos *ready-made* de 1919; y, claro, semejante irreverencia vanguardista no era obra de la casualidad, puesto que atentaba —más allá del prestigio y de la historia del cuadro— contra la risa más emblemática y misteriosa del arte de todos los tiempos. Por si fuera poco, Duchamp escribió en la parte inferior de la reproducción intervenida estas siglas: LHOOG, nada crípticas, a decir verdad, ya que contenían en su esbozo escritural la siguiente frase: «Ella tiene el culo caliente», es decir que la graciosa y enigmática expresión de la dama italiana no era otra cosa que una sonrisa cachonda.

En uno de sus ensayos, Xavier Villaurrutia reflexiona sobre el tono menor e introspectivo de la poesía mexicana, herencia del espíritu adusto y meditabundo de las culturas prehispánicas. No comparto del todo esa visión del poeta a la hora de divertirme con los llamados versos de ocasión de Sor Juana Inés de la Cruz, ora graciosos y mordaces, ora bufos y de seductora jiribilla. Hay algunos romances de Guillermo Prieto, ágiles y punzantes, que se desmarcan del tono asordado y mustio y se resuelven en pregón y broma callejera. ¿Y qué decir de «La Duquesa Job», de Manuel Gutiérrez Nájera? ¿Y del humor cosmopolita de José Juan Tablada? ¿Y del instinto suspicaz y lúbrico de Ramón López Velarde? ¿Y de la autobiografía lírica de un siempre risueño

Alfonso Reyes? Y puesto a pelear del cajón de arena de la prosa mexicana al de la poesía —que en varias figuras es la misma materia incandescente—, arrojo a la picota de la ironía los nombres de Carlos Díaz Dufoo Jr. y de Julio Torri, fundadores del relato ensayístico en México, escrito con el cuidado y el rigor de un ebanista que aprendió el oficio gracias a su oído musical.

Después vendría una lista de autores que han otorgado al *Homo ridens* un lugar trascendente, sin importar sus dudosas aportaciones al orden y al progreso de la civilización. ¿Cómo tasar una risa maliciosa en la Bolsa de Valores? Reírse, incluso de uno mismo, es sano —opinión compartida por todas las instituciones de salud. ¿Entrará en este mismo apartado la risa nerviosa y la sonrisa hipócrita de la clase política? Personalmente conjugo los verbos de la risa al leer y releer los poemas de Salvador Novo y de Renato Leduc, los poemínimos de Efraín Huerta y los divertimentos de Gerardo Deniz, Eduardo Lizalde y Gabriel Zaid. Incluso, llegando a mis contemporáneos, el descrédito del *Homo sapiens* —ridiculizado en alianza con el *Homo ludens*— alcanza en mi ocio de lector *in fabula* momentos memorables en los poemas de Juan Carlos Bautista, José Eugenio Sánchez, Ángel Ortuño y Julián Herbert.

Decía al principio que la risa es tema serio. El riesgo de ahogo, de reventar un aneurisma o romper los cartílagos del esternón es real. Esa lista de inconvenientes también la encontramos en el orgasmo y la natación. ¿Se reirán los alienígenas en el año 3400 cuando descendan a la Tierra y se encuentren, entre las ruinas, con millones de calaveras muertas de la risa? ●



Nodos

Mis días en el Fondo de Cultura

● NAIEF YEHYA

Llevaba cuatro años trabajando en el Fondo de Cultura Automática. Lamentablemente las cosas en el FCA no andaban muy bien. Los años de gloria y triunfos comerciales habían quedado atrás. Las ventas estaban por los suelos, dominaba un ambiente de incertidumbre, pesimismo e incluso franco sabotaje. Decían que todo era culpa de la piratería. Yo creo que eso era sólo un pretexto, nunca he visto ninguno de nuestros títulos pirateados, francamente dudo que provoquen suficiente interés o furor entre los lectores como para que alguien se tome la molestia de piratearlos. Supongo que la verdadera causa de la decadencia eran las malas decisiones editoriales y el fregado hecho de que nadie, absolutamente nadie, lee.

La crisis es la madre de todos los despidos, dicen por ahí algunos, y yo sabía que mis días en la editorial estaban contados. Mi jefe, el licenciado Díaz de la Rosa, me insinuaba seguido que el trabajo de mis sueños estaba en otra parte, sin duda ahí afuera, al alcance de

mis manos. Me decía que me bastaba únicamente con saber buscarlo. Me repetía que me veía muy estresado y que quizás no estaba en el puesto que me convenía. Luego se quedaba callado, indiferente, casi hostil. Yo tenía mucho cuidado de no responder, ponía tan sólo una expresión ausente y solemne. Como si le agradeciera su preocupación pero no quisiera darle demasiada credibilidad para no traicionar mi compromiso con el FCA. Otras veces fingía una sonrisa y volvía a hundir la vista en lo que fuera que tuviera frente a mí, como si me encontrara muy ocupado, aunque no particularmente estresado.

El contador Herminio Galván-Saucedo era el encargado de entregar las cartas de despido. A menudo lo veía espiarme, sentía cómo sus pequeños ojos de rata me seguían con discreción mientras se dirigía a cumplir su sórdida tarea de repartir sobres. Nadie en la editorial, o por lo menos en mi departamento, podía cargar más papeles y libros que yo. Ésa era mi ventaja. Creo. Varias veces durante la jornada me encerraba en el baño a rascarme la urticaria que me produce el estrés.

Originalmente me contrataron como jefe de ventas de la colección De Bolsillo. Pero luego me asignaron la coordinación de la serie Grandes Obras Neopostclásicas, en la que se incluyen relatos edificantes y singulares de autores como Paulo Coelho, Batistán Ferrer, el tipo que escribió *Juan Salvador Gaviota* y muchos otros de ese estilo que se consideran infalibles a la hora de las ventas. «Libros eficientes y sublimes, convincentes y morales, fácilmente digeribles e intensamente sentimentales; libros que, sin ser de autoayuda, ayudan

al lector», me explicó Díaz de la Rosa. «El tipo de libros con los que queremos que el FCA se identifique de ahora en adelante», añadió, aunque ni él ni yo ni nadie en esta oficina los había leído. Mi jefe insistía en que nuestra supervivencia dependía de que encontráramos los formatos más eficientes, veloces y directos para comunicar el mensaje: libros electrónicos, redes sociales, mensajes de Twitter, *reality-shows*, libros proyectables, programables, implantables, telepáticos o intravenosos. Nos tocaba a nosotros encontrar cuál era la mejor opción, elaborar programas de adaptación «formática», distribución globalizada, promoción multivectorial y estímulo a los nuevos comportamientos tecnoliterarios.

Un lunes temprano se apareció Galván-Saucedo en el cubículo de Díaz de la Rosa y lo puso en la calle. Mi jefe gritó y estuvo llorando sin ningún pudor por varias horas hasta que llegó seguridad a retirarlo. Nadie lo sustituyó en su cargo. No es que hiciera mucha falta su dirección ni que extrañara que me repitiera que debía buscarme un empleo en otra parte, pero quedé aún más confundido que antes. A partir de entonces, el propio director del FCA, Juan de Dios Cortado, asistía a las reuniones, donde siempre nos recordaba: «El acto de leer palabras en una página puede ser considerado como superfluo si logramos impregnar el medio con las ideas». Nos exigía emplear la imaginación, ser creativos y «domar a la fiera de la monotonía». Galván-Saucedo nos observaba en silencio, como escogiendo a su próxima víctima. Yo buscaba todo el día ideas en internet para presentarlas como si fueran mías, pero en

realidad ni siquiera sabía lo que buscaba. Cuando comenzaban a darme ataques de pánico y ansiedad cargaba pilas de libros de un lado de la oficina a otro, tratando de evitar cruzarme con Galván-Saucedo.

En algunas reuniones, Juan de Dios Cortado tomaba un libro de Quevedo, de Fuentes o de Isabel Allende y, en un gesto teatral, lo lanzaba al aire diciendo: «Tenemos que poner las palabras en la mediósfera, basta ya de imaginar que los dispositivos son destino». Todos mirábamos con congoja el libro hecho acordeón en el suelo, pero aplaudíamos con frenesí, especialmente cuando sentíamos la mirada amenazante de Galván-Saucedo. En ocasiones teníamos sesiones de lluvias de ideas en las que intercambiábamos palabras de estímulo e inspiración, como: «Debemos comernos la realidad a mordidas», «Hagamos de las zanjas montañas», «Si no te recuerdan vuelve a presentarte», «Los sueños son propuestas sin realizar», y otras cosas así que no tenían nada que ver con formatos, distribución en el éter o con el sincretismo tele-oblicuo-perimetral que debíamos instrumentar. Salíamos de esas juntas con la cabeza en alto y una sonrisa tiesa, como si aquellas frases nos llenaran de ilusiones y nuevas posibilidades. Al llegar a nuestros cubículos nos sentábamos desorientados a contemplar montañas de papeles, esperando a ver quién tendría la desdicha de que Galván-Saucedo lo visitara para entregarle su carta de despido.

Los meses pasaban y los que quedábamos en nuestros puestos no lográbamos ponernos de acuerdo en nada, a quién publicar, cómo, en qué medio

o por qué hacerlo. Yo compulsivamente amontonaba papeles y me pasaba el día llevándolos de un lado para otro en la oficina, que poco a poco se veía más vacía. La situación era cada día más tensa, ya que no teníamos nada que mostrar aparte de frases optimistas que recolectábamos en nuestros informes semanales. Y una vez que quedaba en evidencia que no habíamos hecho nada, intercambiábamos acusaciones e insultos en las Sesiones de Logros de los viernes, en las que las intervenciones se daban en diferentes tono de histeria. El tres de julio pasado, la señorita Milanda Gutiérrez, quien usualmente era muy silenciosa y siempre se limpiaba las lágrimas de la emoción con una servilleta que guardaba en el sostén, explotó en sollozos y gritó: «No hemos hecho nada porque aquí nadie tiene cerebro ni iniciativa». «Tú eres la primera que deberías sacudirte las moscas que viven entre tus orejas», le contestó el secretario interno de distribución. «Es que aquí no se puede pensar», dijo Laureano Flores, quien nunca supe qué hacía. «A lo mejor se podría si algunos no se pasaran el día viéndome las nalgas», respondió Griselda Torres, quien sí tenía buenas nalgas, pero no era para tanto. No sé por qué, el licenciado Ramos le trató de dar un puñetazo en la cara a la señorita Fuentes, pero falló y ella le rompió un florero en la cabeza. El hombre quedó conmocionado. Lo sacaron de la sala de juntas arrastrando, supongo que lo llevaron a un hospital o a su casa, no pregunté. Ramos era bastante mayor, pensé que era una buena oportunidad para que se retirara. Era mejor salir así, inconsciente y con los pies por

delante que agachado y humillado.

El licenciado Juan de Dios Cortado levantó los brazos en un gesto solemne y de esa forma cesaron los empujones, manotazos y pellizcos. Mirándonos firmemente uno a uno, dijo: «Lo que tienen que saber es dónde termina el bistec y dónde empieza el carnicero». Nadie peleó más. Olvidamos nuestras diferencias, nuestros temores y frustraciones, y al pobre Ramos, a quien nunca volveríamos a ver. Nos sentimos cargados de energía y confianza de que podríamos encontrar el camino.

¿Qué tan difícil podía ser organizar una colección de obras neopostclásicas en formatos novedosos y atractivos que pudiera invitar a la lectura y competir por la atención de las masas de jóvenes obsesionados con *Call of Duty* o *Angry Birds*? Casi corrí a mi escritorio y escribí varios párrafos. Luego de releerlos dejé caer la cabeza sobre el escritorio. No tenía la menor idea de lo que esperaban de mí. Hice una enorme pila de libros, la más alta que había erigido, la levanté trabajosamente y comencé a recorrer la oficina, semidesierta de un lado a otro, tratando de mantener mi carga en equilibrio. De reojo pude ver que Galván-Saucedo me seguía con un sobre en las manos. Apreté el paso ●



UNA TRADICION 100% TAPATIA

Clemente Orozco #333 Santa Teresita
Guadalupe, Jal.

Contamos con
estacionamiento propio

Dossier 54 Mercado laboral:
Iberoamérica

Encuétrala en
librerías Educal, librerías Gandhi,
teatros, cafeterías
y en las oficinas de PasodeGato,
en Eleuterio Méndez #11,
col. Churubusco-Coyocán.

5688-9232, 5601-3699,
difusion@pasodegato.com,
www.pasodegato.com

Teatro

Vivian Blumenthal



Más pequeños que el Guggenheim

Miércoles 20:30 hrs.

Hasta el 11 de Diciembre



La inocencia de los condenados

Jueves y viernes 20:30 hrs.

Del 12 de septiembre al 13 de diciembre



Un tranvía llamado deseo

Sábados 20:30 hrs y

domingos 18 hrs.

Del 7 de septiembre al 15 de diciembre