



Pasado, presente y futuro del cine peruano

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

Como la mayor parte de las cinematografías latinoamericanas, la de Perú ha tenido la ambición de consolidarse como industria (desde el primer largometraje registrado, *Yo perdí mi corazón en Lima*, de Alberto Santana, filmado en 1933), pero ha vivido largas temporadas de precariedad. Si bien es cierto que el panorama ha cambiado en los últimos quince años —como se verá más adelante—, en las décadas previas el cine del país andino tuvo escasa presencia, tanto en el ámbito local como en el internacional. El recuento se concentra, para empezar, en un par de cineastas: Francisco J. Lombardi y Claudia Llosa.

Lombardi nació en Tacna en 1947 y a la fecha ha dirigido diecisiete largometrajes. Es el realizador más sólido en la historia de la cinematografía peruana y es un ejemplo de la feliz relación que la literatura puede tener con el cine. Sus visitas a Mario Vargas Llosa dan fe de un lector sensible, de un cineasta eficaz. *La ciudad y los perros* (1985) registra con rigor la vida dentro de un internado militar. Es una de las mejores cintas de Lombardi y del cine inspirado en el *Boom*: el premio en San Sebastián

a mejor director lo confirma. *Pantaleón y las visitadoras* (2000) «traduce» con gozo el epistolar original, y la comedia es tan hilarante como candente (mucho mejor, dicho sea de paso, que la única incursión del escritor ganador del Nobel, quien estuvo detrás de la cámara de la errática versión que vio la luz en 1976 y en la que compartió créditos por la realización con José María Gutiérrez Santos). Lombardi también se ha acercado, con fortuna, a Alberto Fuguet: *Tinta roja* (2000) exhibe el «mundo real» del periodismo a través de la educación que un joven provinciano recibe en la página roja de un periódico. En La Habana se embolsó los premios a mejor director y mejor actor. La inspiración de *Bajo la piel* (1996) nace de una de las obras maestras de Fiódor Dostoyevski, *Crimen y castigo*. *No se lo digas a nadie* (1998) surge de la novela homónima de Jaime Bayly —quien también escribió el guion— y exhibe la hipocresía local en lo relativo a la sexualidad.

La historia y la realidad peruanas son una fuente importante para su cine en general y para el de Lombardi en particular. *La boca del lobo* (1988) aborda los excesos para combatir el terrorismo; *Caidos del cielo* (1990) reúne el desánimo de tres generaciones en los ochenta; *Ojos que no ven* (2003) exhibe la corrupción durante la tiranía de Fujimori, que dejó como resultado un país enfermo.

En su *opera prima* *Madeinusa* (2005), Claudia Llosa —sobrina del ineludible Mario— se acerca con cámara de video y con poca gravedad a la cotidianidad de una comunidad indígena en Los Andes. La historia recoge la singular forma de vivir en Manayaycuna («pueblo al que no se puede entrar») la Semana Santa:

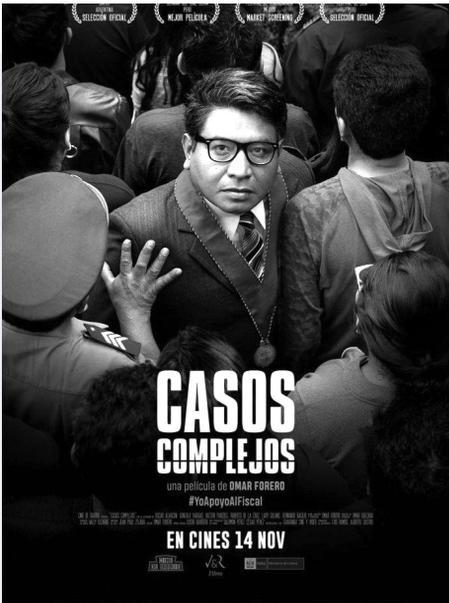
a partir del viernes santo a las tres de la tarde, hora en la que Cristo murió, se lleva la cuenta de cada segundo y la gente «aprovecha» para salir a la calle y gozar botella en mano; luego regresa a sus casas y no hay límites para el goce sexual. Como Cristo está muerto y no puede ver...

En su segundo largometraje, *La teta asustada* (2008), la cineasta y guionista sigue los pasos de una mujer que padece la «enfermedad» del título: mamó el miedo de su madre, quien fue víctima de los abusos cometidos durante la guerra contra el terrorismo. Llosa reflexiona sobre las consecuencias de una etapa negra en la historia peruana y muestra un presente que se mueve entre el *kitsch* y lo insólito (hay incluso un pasaje que por su majestuosidad recuerda a Werner Herzog). El resultado es positivo: en la cinta aparece un Perú contrastante, en el que conviven los excesos y las desigualdades, que aprende a curar las heridas, a mirar y tirar para adelante. No en vano Llosa salió del Festival de Berlín con el Oso de Oro y el premio de la crítica.

En los años noventa llama la atención el cine de Alberto Durant, quien se inclinó por propuestas de género y entregó obras atendibles. En *Alias «La Gringa»* (1991) transita por la ruta del cine policial, se inspira en la nota roja y da cuenta de las fugas del criminal del título. En *Coraje* (1999) echa mano del cine biográfico para registrar las vicisitudes de una feminista que fue asesinada por la organización terrorista Sendero Luminoso. En esa década también «hizo ruido» *Todos somos estrellas* (1994), de Felipe Degregori, cinta que sigue los infortunios de una familia obsesionada con los concursos televisivos; fue premiada en La Habana y en Bogotá.

Con el nuevo siglo han aparecido nuevos cineastas y nuevos hitos. En la historia reciente del cine andino es pertinente considerar una serie de *operas primas* que han tenido buena acogida en festivales internacionales. Es el caso de *El destino no tiene favoritos* (2002), de Álvaro Velarde, quien mezcla ficción y realidad a partir de la historia de una ama de casa que se involucra sin proponérselo en las grabaciones de una telenovela que tienen lugar... en su casa. Sus empleadas la chantajejan y se establece un juego de poder que tiene consecuencias inimaginables. *Paloma de papel* (2003), de Fabrizio Aguilar, quien además es guionista, productor y editor, sigue los pasos de un hombre que recuerda los aciagos días de su infancia, cuando fue secuestrado por gente de Sendero Luminoso. Los eventos sirven a Aguilar para reflexionar, con dolor, sobre el terrorismo, su ambigua relación con la población campesina y sus nefastas consecuencias. *Días de Santiago* (2004), de Josué Méndez, sigue la difícil cotidianidad del personaje del título, quien, a pesar de tener veintitantos años, es un veterano de la milicia y no encuentra su lugar en la sociedad; es conductor de un taxi, pero su extrema paranoia le impide llevar una vida «normal». Méndez, también guionista, exhibe una «generación perdida» marcada por el paso forzoso por la vida militar. La cinta (y el actor principal) han tenido una buena cosecha en festivales de América y Europa. *Contracorriente* (2009), escrita y dirigida por Javier Fuentes-León, da cuenta de las contrariedades que a un pescador le presentan su matrimonio y la rigidez moral para vivir una relación amorosa con otro hombre. En Sundance obtuvo el premio del público. *Octubre* (2010), de los

hermanos Diego y Daniel Vega, acompaña a un prestamista que encuentra rutas para la redención cuando aparece en su vida el bebé que procreó con una prostituta y su vecina se involucra en su cotidianidad. La cinta obtuvo numerosos premios en diversos festivales, entre ellos el Premio del Jurado de la sección Una Cierta Mirada en Cannes. En *Retablo* (2017) la cotidianidad de un joven de Ayacucho, aprendiz del oficio paterno —hace retablos—, se derrumba al conocer mejor a su padre. La cinta obtuvo una mención especial del jurado joven en Berlín. Y mención aparte, porque no es una *opera prima* pero sí es una buena aproximación al cine de época, merece *El bien esquivo* (2001), que se instala en el siglo XVII y revisa los sinsabores del mestizaje.



El panorama del cine peruano cambió radicalmente a lo largo de la década pasada, en la que se vio un repunte notable. Pasó de nueve películas estrenadas en la cartelera comercial en 2010 a treinta y cinco en 2019 (la cifra crece a cincuenta y nueve si se suman los estrenos en otros circuitos; en 2018 fueron veintitrés). El público peruano cada vez favorece más su cine, en particular el humorístico, gracias a comedias ligeras como *¡Asu mare!*, escrita y protagonizada por Carlos Alcántara, y que ya es una franquicia (el año anterior se estrenó el tercer rollo). La incipiente industria ha hecho que la actividad cinematográfica sea cada vez mayor; ha provocado que aparezcan y circulen películas de corte independiente. Es el caso de *Casos complejos* (2018), de Omar Forero, que enfrenta a un sicario y un fiscal y exhibe el clima de corrupción y violencia en el país. Fue considerada una de las mejores películas del año. Asimismo, ha permitido que la presencia de documentales en la cartelera sea cada vez mayor: en 2019 circularon catorce películas de no ficción (cinco en la cartelera comercial), es decir, casi una cuarta parte. El panorama luce halagador, pues treinta por ciento de las cintas estrenadas en 2019 fueron realizadas por jóvenes debutantes y seis fueron dirigidas por mujeres. El reto, como en el resto de América Latina, es la consolidación de una verdadera industria e incrementar el interés por el cine local, rubro en el que Argentina sigue llevando la batuta de América Latina. En ese país el cine nacional aporta casi cuarenta por ciento de los estrenos; le sigue Brasil con cerca de treinta por ciento y México con alrededor de veinte por ciento; Perú no llega a diez por ciento ●



Una autobiografía intelectual de Bárbara Jacobs

● JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ

Quiero describir este libro, pensarlo; poner en común una idea acerca de *Rumbo al exilio final*. Pero, sobre todo, decir que lo que me causó este libro la primera vez que lo leí fue emoción. Y sigo emocionado. De acuerdo con su autora, *Rumbo al exilio final* es una autobiografía intelectual. El término es, desde luego, adecuado, pues este libro narra la historia de una escritora privilegiando los momentos que la llevaron a ser primero una lectora, luego una escritora privada y, relativamente tarde, una escritora publicada, premiada, traducida. Al mismo tiempo, su manera traiciona la definición más seca de «autobiografía intelectual», pues Jacobs lee este éxito de currículo con un escepticismo elegante, con suave y agradecerable *wit*.

Cito el arranque de *Rumbo al exilio final*:

Encaramado encima de mi cabeza, con las manos debajo del chorro de agua, enjabonado, Papá me enseña a lavarme las manos. Trato de fijarme bien, parada de puntas para alcanzar a ver cada paso de la acción, la punta de los dedos y la barba sobre el borde frío del

lavabo de porcelana blanca. Más que la filosofía y la forma de la enseñanza, me llaman la atención las manos de Papá, grandes, dedos largos, uñas cortadas al ras, limadas, limpias. De pronto entre la espuma reluce en su dedo anular izquierdo la argolla sencilla de oro igual a la que tiene Mamá.

Además de la cualidad imitativa del ser humano que señalaba ya Aristóteles, aparecen aquí las agudas dotes de observación. La niña admira a su padre. Pero al mismo tiempo es la adulta que recuerda y evoca con tal precisión que vuelve a ser esa niña. Y entonces la autobiografía intelectual es también un recuento de los cuerpos que ha sido su cuerpo y de los cuerpos que han cobijado, acompañado y dejado a su cuerpo. De los cuerpos y sus atributos, sus movimientos e inmovilidades. Pero ya diré más de esto; por el momento, termino este pasaje del libro:

Al día de hoy, cada vez que me lavo las manos me viene a la mente este recuerdo de Papá, aunque con el tiempo le he ido dando otros sentidos, figurados, según los define el diccionario. Mientras Papá me enseñaba a lavarme las manos y yo aprendía, al mismo tiempo me enseñaba a desentenderme de lo que me estorbaba o de lo que no me hacía falta, aunque no, tal vez, de lo que me inquietaba. Quizás he aprendido a desentenderme de lo que me estorbaba o de lo que no me hace falta, pero, ciertamente, ciertamente no he aprendido a desentenderme de lo que me inquieta. Papá sí aprendió, supongo; yo no. Yo vivo de lo que me inquieta.

De este fragmento, quiero señalar cómo Bárbara Jacobs logra de manera muy sutil evocar los procesos de la rememoración, y cómo un recuerdo, una estampa, una viñeta, va con el tiempo revelando su potencia alegórica. Sin explicar mucho, Jacobs repite algunas palabras y nos hipnotiza. Crea, dentro de su prosa, la canción de la canción; recurre a las cifras mágicas del cuento de hadas. Sus repeticiones, además, me obligan a prestar más atención a las palabras: no es lo mismo lo que estorba o lo que no hace falta, que lo que inquieta. Y entonces, gracias a esa dicción, la palabra brilla en su diferencia, es singular e insustituible. Pero, además, personalísima. La compartimos, pero al mismo tiempo me obliga a pensar a qué imagen mía equivale esta ablución iniciática.

Desde todo esto, necesito repetir la oración: «Yo vivo de lo que me inquieta». Qué definición brillante de lo que es ser escritora y de su manera de estar en el mundo.

El libro está hecho de fragmentos más bien breves que prescinden por completo de títulos o de fechas, separados por un asterisco centrado. Muchos de los fragmentos iniciales forman la constelación familiar. Pero, además, en el recuerdo de abuelos, padres, hermanos, se entevera la historia. Dice sobre Norma, su madre:

Romántica como era, conservó celosamente un ejemplar de *Don Quijote* que le regaló el médico que la atendió en la Ciudad de México, cuando, recién regresada de estudiar en Montreal, Canadá, a finales de la década de 1930, volvió a casa enferma, tuberculosa, como corresponde. El ejemplar de *Don*

Quijote que su médico y enamorado, el doctor Solares, le regaló es de la Editoria Séneca, fundada por el poeta refugiado español José Bergamín, está encuadernado en piel color rojo y tiene la dedicatoria a mamá en tinta azul de otro refugiado español.

Así, aparece el tema del exilio español, como un fondo, en medio del tema de la migración libanesa; aparece aquí el ir y venir que incluye a Estados Unidos y a Canadá, y que al final también la explica a ella. Pero además ha aparecido una cosa: que al ser tocada por la narración y por el recuerdo, ha dejado de ser un mero producto de la industria. Del ejemplar del *Quijote* cuenta que:

A pesar del apego, de la devoción con que en la mesilla de noche, de dos repisas y con puerta, Mamá guardaba entre atados de cartas y misales precisamente ese ejemplar de *Don Quijote*, de niña logré entresacarlo para escribir, con letra infantil y con lápiz, la palabra Mamá en su canto, travesura que con los años y con la identidad de escritora que había alcanzado me valió, por fortuna, que Mamá me lo heredara a mí. De las dos ediciones que tengo del *Quijote* en español, ésta que heredé de Mamá es la que más aprecio.

Esto la lleva a los otros ejemplares del *Quijote* que posee y que le resultan significativos; uno en inglés que le regalaron sus empleados a su padre y éste heredó a su madre, quien se lo dejó a ella; otro en ruso que su hermano Lorenz le regaló. Y esto la lleva a recordar finalmente que:

La edición que leí de *Don Quijote*, en 1973, en circunstancias en que tuve que guardar cama durante dos o tres meses, debido a una cirugía de la columna vertebral, fue la de Aguilar, en papel biblia y con múltiples notas a pie de página, introducción, índices, con ilustraciones.

Jacobs dice que deseaba ser bailarina. Pero que no lo fue. Más adelante habremos de enterarnos de que precisamente estos meses en cama son lo que marca el final de ese intento. A pesar de todo, yo digo que es bailarina. La manera en que lleva a cabo su recorrido está más cerca de la danza —con su ir que siempre es presagio de un regreso— que de la aséptica línea recta de la cronología.

Un ejemplo: el tema del *Quijote* no se cierra en las líneas que acabo de citar, sino que reaparece más adelante, cuando llega a Augusto Monterroso, otro exiliado en este libro lleno de nómadas. Dice Jacobs que «el autor que más amó, entre absolutamente todos, fue Cervantes, y la obra que más amó, entre absolutamente todas, fue *Don Quijote*. Releía ese libro constantemente, lo conocía a fondo, lo citaba desde adentro, lo soñaba, escribió sobre él, dio un curso sobre él». Dice que entre los papeles de Monterroso que ahora están en Princeton existe una entrevista a Cervantes que no se coleccionó en ninguno de sus libros.

Pero lo que busqué con más acuciosidad —dice Jacobs—, y que no encontré, fue un ensayo que Monterroso quería escribir sobre un tema en el *Quijote* que se refería a lo que se hace por primera vez, creo recordar. Con frecuencia me hablaba de él, lo llamaba «El primo»,

pero creo que finalmente no dejó escrito ni siquiera el título en los cuadernos que revisé, casi todos, por otra parte, prácticamente en blanco.

Se une al del *Quijote* el tema de lo no llevado a cabo. ¡Qué ganas de leer ese ensayo que el gran Monterroso planeó tanto como el personaje de «Obras completas», su cuento sobre el perro y el puercoespín!

Pero como señalé arriba respecto a la danza, éste es un libro donde lo deseado se realiza en secreto o de una manera diferente a la que se pensaba. ¿Qué mejor libro sobre las cosas que se hacen por primera vez que éste? ¿Qué mejor definición de *Hacia el último exilio*, que un libro donde se hacen las cosas por primera vez?

Aparecen en el libro entrañables escenas de lectura, la primera muy hermosa, en un momento en que la niña no sabe leer pero imita el gesto lector de su padre... con el libro cabezabajo. Escenas inaugurales de escritura, incluyendo el primer intento de publicar en una editorial que la lleva a su primer taller, absolutamente horroroso, hasta traumático. Quiero compartir uno de estos pasajes. Cuando conoce en Acapulco a otro jovencísimo aspirante a escritor, dice:

Igual que yo, para los momentos de nuestro primer encuentro, Philip escribía y leía continuamente, igual que yo, bilingüemente, y, asimismo igual que yo, lo hacía de esa manera, apenas tanteadora, de todos modos impulsada por una evidente ilusión, desmedida y descabellada como sólo surge y se presenta a esa edad en la que un escritor que empieza a serlo puede reconocer



y sentir que lo es, y que, por lo tanto, puede y debe atenderla y seguirla como si tuviera una certidumbre plena, completa, de lo que está haciendo, y no el vacilante tanteo con el que lo hace.

¡Qué delicioso es ese entusiasmo evocado! Pero brilla así por contraste. Es tan rico porque se dice desde la calma, no sólo desde un momento de suprema serenidad, sino con un tono absolutamente dominado.

Jacobs cuenta que quería estudiar medicina, para luego especializarse en psiquiatría y convertirse en psicoanalista. Pero dice que igual que no fue bailarina, a pesar de haber estudiado psicología, tampoco llegó a ser psicoanalista.

Digo yo, empero, que este libro demuestra también, de esa manera que he venido explorando, lo contrario. El psicoanálisis se trata en buena medida de explorar la repetición (uno de sus cuatro conceptos fundamentales, según Lacan), repitiendo lo inquietante, permaneciendo

en las texturas sonoras de una palabra hasta que la hace resignificarse. Pero también recordando con la misma destreza y certeza que sus primeras veces lo que se convirtió en habitual: la veintena de libros, la columna en *La Jornada*, los años con sus dos parejas:

Lo cierto es que estas dos parejas, de Vicente y Alba por una parte y, por la otra, de Monterroso y yo, fuimos amigos cercanos durante algo más de treinta años y hasta el final de los días de Alba y Monterroso que, con treinta días de diferencia, murieron en enero y febrero de 2003. De esa manera, cuando Vicente y yo quedamos viudos, continuamos como una pareja la amistad que siempre había sido de las dos parejas.

La verdad es que no sé escoger entre sus evocaciones de infancia y esta manera tan sobria de conmovernos con la historia del amor maduro, de pensar a sus compañeros con una inteligencia amorosa francamente rara:

Mientras que Monterroso me llevó al mundo, Vicente propició que yo fuera el mundo por mí misma. Vicente propició que mi capacidad de iniciativa propia amaneciera, despertara, se desarrollara y creciera en las tres vías de mi formación, la existencial, la emocional y la intelectual.

Esta mezcla entre lo que sucede por primera vez y lo que se repite, pero que en su repetición hace aparecer lo nuevo; este baile que, pasando de un tema a otro de manera sabrosa, como si fuera una conversación, hace que avance el tiempo y que se complete este autorretrato, explica

también por qué este libro de una centena de páginas es al mismo tiempo un libro largo. La primera vez es uno de esos libros que apartan todo lo demás que uno está o tendría que estar leyendo. Yo lo cargué a todas partes, incluyendo a la biblioteca donde supuestamente estaba investigando otras cosas. Y lo leí de día y de noche. Después quise volver a leerlo, con calma y lápiz, subrayando lo importante. Sólo que lo importante, lo divertido, lo tristísimo, lo memorable es casi todo. Y ahora, de nuevo, lo reseño porque es otra manera de seguir leyendo este libro que no me deja.

Quiero terminar con un párrafo crucial, que dice mucho del punto del que parte este libro:

Como decía al principio de estas páginas, yo me estoy preparando para partir y, por más que la urgencia de la determinación o de la intuición de hacerlo ahora me haya sido impuesta, por razones que no viene al caso registrar aquí, yo no estaría habilitada ni capacitada para hacerlo de no haber sido por el ejemplo y la enseñanza de mi hermana, en especial en lo que se refiere a la manía de la acumulación, la clasificación y la archivística, si es así como se llama a esta tendencia nuestra, pero que en todo caso, a mí me está haciendo posible despedirme en orden, sin caos y sin drama.

Espero que esté rigurosamente equivocada y que siga despidiéndose durante muchos libros más ●

● *Rumbo al exilio final*, de Bárbara Jacobs. ERA, México, 2019.

Salamandras y palomas. *Memorias*, de Helena Paz Garro

● ROGELIO PINEDA ROJAS

En la mitología europea, la salamandra puede extinguir el fuego con su cuerpo al sortear las más altas temperaturas a raíz de su sangre fría. De ahí que este anfibio aparezca en la heráldica representado con una corona llameante o cubierto con una capa contra incendios. Es común, relata Helena Paz Garro, en esta segunda edición de sus *Memorias* (la primera data de 1993), encontrarlas dormidas en los medidores eléctricos de París, donde el torrente de energía que circula por los cables les cosquillea la piel viscosa. La salamandra es asimismo, para la hija de la pareja más conocida de la literatura mexicana, Elena Garro y Octavio Paz, un símbolo. Es que para la también poeta su vida fue aplacar hogueras. Apaciguar el temperamento de su padre y restañar los sentimientos de su madre fueron tareas difíciles, especialmente cuando desde niña debía tomar partido por una u otro, pero, además, debía ser la caja de resonancia de los conocimientos y genialidad de ambos, algo que para cualquier niña puede ser excitante, aunque agotador: el maravilloso mundo que ella presenciaba le exigía estar a la altura del mismo, incluso sacrificando su desarrollo

emocional en pos del de sus padres, como queda evidenciado en su ingenuidad amorosa de las páginas finales.

Asimismo, en estas *Memorias* se habla de una necesidad de emancipación femenina que empata con el ímpetu de nuestro momento. Y tal vez ésta sea la razón por la cual la editorial, Penguin Random House, decidió recuperar las memoranzas de esta mujer que fue educada para la libertad.

Al respecto, esto le dice la tía Eva, la misma que le enseñara a Helena la salamandra en el medidor de luz, cuando le habla sobre el matrimonio y el yugo doméstico: «No te cases. Ten amantes. Mira para lo que sirve el matrimonio: he tendido catorce mil quinientas camas desde que me casé...».

Tan importante como el detalle de la salamandra resulta el viaje al Oriente, que madre e hija emprenden desde París para alcanzar a Octavio en la embajada en Japón. Una bitácora muy vívida en la que, por ejemplo, la estancia en Ceylán permite inmiscuirse de tal manera en la narración que hasta es posible oler el aroma del té del lugar.

El viaje remata con un encuentro de la jovencísima Helena con Yukio Mishima, ya en Japón. «Al fondo de su pequeña tienda, [...] había una mesa para el té y tres señores japoneses muy finos charlando. Uno de ellos era muy joven. [...] Todas las tardes me esperaban, y como me había vuelto aún más experta en todo lo japonés, platicaba con ellos con soltura. El único joven que había en la tertulia, con el que charlaba más y quien me había tomado mucho cariño, era Yukio Mishima, que algunos años más tarde se haría tan famoso. [...] En esa época, Mishima era muy delgado y extremadamente guapo, con una voz ronca y melodiosa».

Si bien estas memorias alumbran el panorama de toda una época que corre desde el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando Helena tenía ocho años, hasta sus diecisiete, entrados los años cincuenta, por donde asoman personalidades como Picasso, Christian Dior, Camus, Sartre, entre muchos otros, es decir, todo un canon histórico, un problema para interesarse más allá de esto por estas *Memorias* radica en la compulsiva infatuación de Helena, quien reitera incansablemente su inteligencia y belleza (lo último no se cuestiona, sobre todo si se aprecian las fotografías de ella y de sus padres que acompañan la edición), pero el retintín del tipo: «A mí, revolucionaria admiradora de Robespierre», «Declaró que yo era “una gran inteligencia precoz”», «Mi padre, muy satisfecho, me felicitó por mi inteligencia», agota cuando se prolonga por tantas páginas.

Otro aspecto que debe cuestionarse es cuando el libro salta del tono histórico al intimista, porque de hechos sustentables pasa a la opinión. Así, se apodera de él un



espíritu de tabloide de espectáculos cuyos encabezados podrían versar: «Conozca la verdad sobre el distanciamiento entre Paz y Fuentes», «Encuentre aquí los detalles del amorío Garro-Bioy Casares», «Véase la razón por la que Paz casi destruye a Garro». Y es en este tono que Helena aprovecha para prodigar algunas verdades sobre sus padres: «Era un inseguro» (Paz), «Le faltaba carácter» (Garro). «Era un posesivo». «Era hermosa y no lo supo aprovechar».

Por último, en una de las fotografías que se incluyen en la edición, aparece Helena sosteniendo en la mano tres palomas: también los incendios se alimentan de aire ●

● *Memorias*, de Helena Paz Garro. Debolsillo, México, 2019.

Dos colecciones de cuentos

● CECILIA EUDAVE

**UN NUEVO RECORRIDO POR MANDERLEY
EN VENTA**

Me reconozco como una lectora asidua de la narrativa de Patricia Esteban Erlés, de sus mundos siniestros que colapsan con las grandes verdades del corazón humano llenas de malevolencia y poca virtud. De su ingenio perverso, de la

manera tan desenfadada, entrañable y cruel de hablarnos de asuntos cotidianos que de pronto pueden albergar realidades tan oscuras como las propias, esas que escondemos bajo el halo de la normalidad. Esta escritora zaragozana está llena de sorpresas narrativas. Por ello, se ha convertido en referente de la narrativa breve y sus alrededores, volviéndose imprescindible para los amantes de las realidades fantásticas o poco convencionales; sus libros de relatos *Azul ruso* (2010), o de minificción, *Casa de muñecas* (2012), son claros ejemplos de ello. También es indispensable la novela *Las madres negras* (2018), con la que ganó el IV Premio Dos Passos. Novela estremecedora, oscura, que de manera inteligente va trazando, desde distintas voces narrativas y perspectivas sociales, los horrores que se viven en el orfanato de Santa Vela, para ofrecernos una lectura de las patologías sociales en la actualidad, desde un tiempo suspendido y de apariencia remota y arcaica. Y ahora, su casa editorial Páginas de Espuma nos entrega la versión *reloaded* de *Manderley en venta y otros cuentos* (2019).

Los doce relatos que conforman el libro van configurando un universo donde el extrañamiento se desliza sin tropiezos, donde la cotidianidad se desvela junto a lo siniestro y los personajes van entrecruzando sus destinos con insólitas circunstancias que los marcan o los expulsan de esa realidad tan propia como ajena. Nosotros, como lectores, acompañamos a esos seres extraviados entre las páginas de Esteban Erlés que no saben qué hacer cuando el «Culo de manzana» ya no es suyo; o cómo reaccionar en caso de encontrarse pedazos de su pasado en la «Línea 40» del autobús; o será posible

asumir o discutir sobre quién es el verdadero «Habitante» de un piso rentado, para después darnos cuenta, en «Cantalobos», de *que la locura es blanca y silenciosa como un gato blanco de angora* (p. 63).

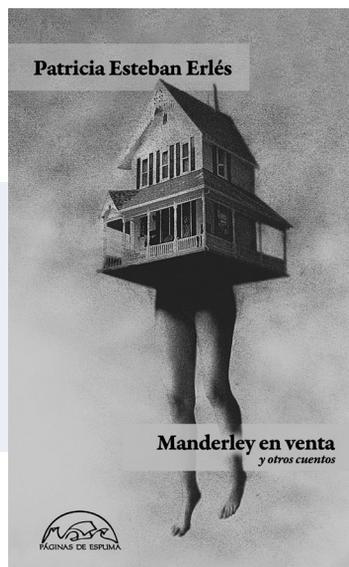
Lo insólito y lo posible nos llevan de la mano, y junto a ellos entramos en la mansión *Manderley* donde Esteban Erlés nos espera, silenciosa y profana, ofreciéndonos desde el pórtico sus palabras seductoras y fantásticas. Cruzamos el umbral sin medir consecuencias, dispuestos desde las primeras líneas de su sugerente e hipnótica prosa a degustar, a espiar, a sorprendernos, a erizarnos con la ambigüedad de un rumor gótico y escalofriante. Y no hay escapatoria. Una vez que se penetra en este universo narrativo, nuestra conciencia se compromete con cada cuento. Vivimos con la misma intensidad las fabulaciones, a veces tan perversas como humanas, de los sujetos fantasmales que aún en su corporeidad deambulan atormentados entre las páginas de este volumen. Nadie sale intacto de la experiencia de leer a Esteban Erlés, porque ella sabe de obsesiones, de filias, de espacios domésticos que se revelan, de gatos y animales que circundan silenciosos entre realidades paralelas, de soledades y de afectos que a veces matan o arrinconan. *Manderley en venta* y *otros cuentos* nos abre sus páginas inquietantes, nos invita a habitarlas y a buscar entre ellas un espacio para la fuga o la reconciliación.

POR UNA MEMORIA LUMINOSA

Es imposible abordar el libro de cuentos *La memoria donde ardía*, de Socorro

Venegas, publicado por Páginas de Espuma en 2019, y no sentirse abrazado por el rumor de los recuerdos propios o ajenos. Y no sólo porque estamos ante una colección de relatos que se ha conjuntado entre el tiempo vivido y el de la escritura; escritura que se desborda y quema para trazar las rutas de una memoria íntima que se suma a la nuestra y nos recrea una manera de leer el pasado. La prosa de Venegas fluye como lo hacen los días, los años y las décadas, recreando los espacios por donde las añoranzas de vida van gestando un paisaje entrañable de sucesos, confeccionando la rememoración amorosa, dolorosa o de pérdida. Quizá por eso se pregunta, casi retóricamente, en el cuento que da título al libro: «¿Estaremos hechos más de lo que olvidamos que de lo que recordamos?» (p. 21).

Las reminiscencias que nos propone la escritora entre sus páginas, entre sus historias, sacuden y estremecen en su andar poético y reflexivo. El despliegue de discursos llenos de nostalgia por lo que ya



no está, por lo que no ha sido, por lo que fue, se vuelve poroso y permite al lector darle una vuelta de tuerca a esa memoria que en otro tiempo categóricamente se suscribiera «como la maldición de los hombres». Aquí, recordar no es una condena sino una liberación, o como dijera Elena Garro, otra escritora que sabe cómo abocarse a los recuerdos: *Yo sólo soy la memoria y la memoria que de mí se tenga*. Así, en este libro nos encontramos con personajes que miran de otra forma su existencia maltrecha, malograda o interrumpida. Y un duelo puede ser el principio de otro tipo de convivencia, o el desprendimiento de una nueva etapa de la relación vivida, como en los cuentos «Pertencencias» o «Isla negra». O percatarnos de que lo efímero a veces dejará más huella que lo que permanece, como sucede en «Los aposentos del aire». La experiencia de la maternidad, en varias dimensiones, desde el rechazo hasta la imposibilidad de acceder a ella, es otro tema sustancial y lo podemos constatar en «Gestación» o «El hueco». Otros relatos nos revelan nuestra confusa relación con el mundo, nuestro temor de evidenciar los deseos oscuros o las obsesiones ocultas, o la manera en que nos relacionamos con los otros —el caso de «Como flores», «La soledad de los mapas» o «El fuego de la salvación».

Este libro de relatos nos toca a todos, nos desnuda íntimamente al encontrar ecos de semejanza en cada una de sus narraciones porque la escritora no ha sucumbido a la tentación de contar al resguardo de una sinceridad nacida de la inmediatez de lo vivido. Sinceridad que sólo se vence, en palabras de Fernando Pessoa, gracias a *una larga disciplina*,

un aprendizaje de no sentir las cosas sino literariamente. Socorro Venegas optó, en medio de la angustia que puede producir el pasado, por la reconstrucción de una memoria que deja de arder y se vuelve luminosa. Evocar se convierte no en un acto incendiario de rencor o tristeza, sino en una forma de reconciliación, una toma de conciencia de lo bueno y lo malo de nuestra naturaleza humana de frente al miedo, a la soledad, a la pérdida y la angustia de vivir en este mundo que no debe oscurecernos sino iluminarnos aun en el dolor que nos cause: «De modo que es así como regresan los recuerdos, para decirnos quiénes somos» (p. 23) ●

● *Manderley en venta y otros cuentos*, de Patricia Esteban Erlés. Páginas de Espuma, Madrid, 2019.

● *La memoria donde ardía*, de Socorro Venegas. Páginas de Espuma, Madrid, 2019

La depuración de un lenguaje nuevo: versiones del francés de José Luis Rivas

● SILVIA EUGENIA CASTILLERO

José Luis Rivas se ha caracterizado por ser un poeta que tiene un discurso alterno en la traducción.

Lenguaje concentrado —la literatura—, y aún más la poesía, se vuelve

en la obra de Rivas una crítica al lenguaje pero desde su interior, desde el puente entre una lengua y otra, y que permite una visión desnuda del propio poema. Un entrar cuerpo a cuerpo a trabajar con él sin distancias conceptuales.

Desde la página en blanco que está entre una lengua y otra, el traductor lanza sus filtros perceptivos para transmutar ese texto y lograr el sentido en otro lenguaje, el suyo: el castellano.

Esta especie de malabarismos posee en Rivas un vasto conocimiento de la estructura de ambas lenguas, pero no sólo eso: porque se trata de poesía, posee un acucioso saber de las especificidades de los dos lenguajes, de las variables formales, de la gama de matices y mezclas posibles, de los límites a transgredir.

José Luis Rivas logra en sus traducciones encontrar, en la fisura o frontera entre ambos lenguajes, una forma inexistente en la lengua a la que se vierte el sentido de la primera, devela una forma inexistente en su relación activa con la realidad.

Complejidad y delicadeza serían los adjetivos que destaco de sus versiones de *Una temporada en el infierno* y de *Iluminaciones* de Rimbaud, publicadas en sendos libros por la Universidad Veracruzana.

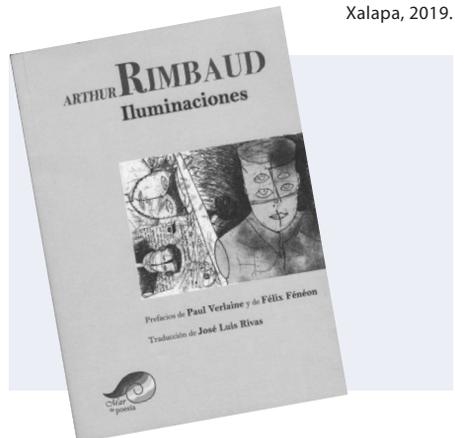
La lógica o las lógicas de las metáforas y del mundo simbólico de Rimbaud, un mundo enigmático y oscuro, se van dejando sentir y fluir en las traducciones de José Luis. Seguramente detrás de estos versos que fluyen, o de los poemas en prosa, hay todo un análisis fónico y gramatical del francés rimbautiano, que Rivas realizó y gracias al cual podemos disfrutar como lectores.

La precisión que Rivas logra al traducir la poesía de Arthur Rimbaud nos lleva a percibir la cinética que mueve estos versos y la gama de fibras nerviosas que los atraviesa. Una especie de mimesis que, en efecto, insisto, es crítica literaria interna que destruye un lenguaje para rehacerlo y lograr la encarnación de su significación y sentido, así como su forma intrínseca de belleza y polisemia.

Las versiones de José Luis Rivas son producciones literarias provenientes de un trabajo arduo desde las catacumbas del lenguaje, es decir, desde su estructura sintáctica y morfológica, logrando así lo que George Steiner llamaría una gramática de la poesía y una poesía de la gramática. Porque, como lo dice la etimología de la palabra *verso*, del latín *versus*, que significa línea de un poema, pero también el giro que el labrador da al terminar un surco al final de un campo y disponerse a empezar otro, Rivas logra en sus traducciones un equilibrio uniforme e interiorizado.

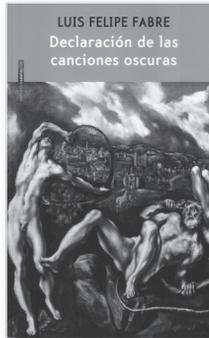
Los poemas de Rimbaud fluyen así con toda la fuerza de una sintaxis revolucionaria y la depuración de un lenguaje nuevo ●

- *Una temporada en el infierno e Iluminaciones*, de Arthur Rimbaud. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2019.





● *Spectio*, de Rocío Cerón. Tresnubes Ediciones / Universidad Autónoma de Nuevo León, San Pedro Garza García, 2019.



● *Declaración de las canciones oscuras*, de Luis Felipe Fabre. Sexto Piso, México, 2019.



● *Ma*, de Ida Börjel, versión en español de Petronella Zetterlund. filodecaballos, México, 2019.

COLORIDO LENGUAJE POÉTICO

El color envuelve el lenguaje poético en *Spectio*. Durazno y azul verde sobre el ramaje, el aire, la piel del mundo. En el inicio: «arborescencia», primera parte de este libro, que se divide en seis secciones y en más colores, imágenes y texturas: *beige*, árboles, arte, amarillo, azul cielo, negro, tierra, escritura. Luego de los versos desmadejados del comienzo, Rocío Cerón elige el poema en prosa «para nombrar un paisaje»: «el rumor siempre adelanta al otoño»; luego las «incisiones», versos sueltos, separados que forman dos poemas luminosos. Los capítulos «materialidades subversivas» e «intervalos en el espectro visual» preparan al lector para el gran final: «observante», que culmina con trazos de escritura, gestos que enmarcan todo el poemario ●

NOVELA CON FUERZA MÍSTICA

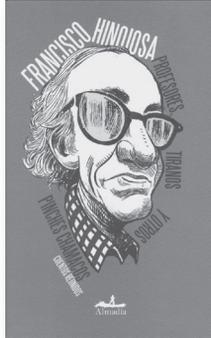
San Juan de la Cruz —el poeta, el personaje histórico, su cuerpo, su poesía, sus poemas— es el motor que impulsa a esta novela. *Declaración de las canciones oscuras* se eleva con la fuerza de los versos místicos hacia las alturas de la narrativa y de la lengua española. Después de un prólogo al estilo de Beckett —desnudo, claro y a la vez críptico, de un humor espeluznante—, la historia, la declaración, se cuenta en veintiocho capítulos. El primero se titula: «I. En el que comienza la declaración de la "Noche" de fray Juan de la Cruz partiendo de la primera canción que muy callada canta "En una noche oscura" y, aunque muy callada, perturba su eco, o la torpeza de su declaración, otra y distinta noche y el silencio de la noche o el sueño de su silencio» ●

EN LA POESÍA ESTABA, ESTABAN

Un alfabeto creativo propone Ida Börjel en *Ma*. La poeta toma cada letra como semilla temática, y así va desgranando y sembrando en cada capítulo temas que reflexionan sobre la creación, la naturaleza, la historia del mundo y la propia biografía, los hechos actuales y sus consecuencias en la vida cotidiana. Como un estribillo que acciona y puntualiza la voz poética, Börjel repite a lo largo del libro el verbo *estar*: «estaba», «estaban», y así hilvana su voz con las imágenes y un ritmo singular: «mariposas, mina mariposa / las presas estaban», «el veneno, el veneno estaba». De la A a la Z, ella crea un mundo basado en la curiosidad por todo lo humano y en un lenguaje que transmite todas las sensaciones, ya sean dolorosas o gratas ●



● *Malversaciones. Sobre poesía, literatura y otros fraudes*, de Hernán Bravo Varela. Almadía, México, 2019.



● *Profesores, tiranos y otros pinches chamacos*, de Francisco Hinojosa. Almadía, México, 2019.



● *Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli. Sexto Piso, México, 2019.

UNA IDEA DEL MUNDO

En toda reunión de ensayos que deliberadamente adopte el empeño de lo misceláneo se afirman, al menos, dos cosas: una idea, al menos parcial, que el autor tiene del mundo —y de ahí que la versión que dé se ajuste a ese muestrario de sus intereses, sus preocupaciones, sus arrobos, sus confesiones, etcétera—, y también la idea que dicho autor se hace de sus lectores —que han de ser afines a él, por principio, en la curiosidad que los mueva. La reunión de los dieciocho ensayos que dan forma a este libro corrobora que la idea del mundo que tiene su autor es poco menos que fascinante, y, también, que sus lectores veremos altamente recompensada nuestra curiosidad cuando nos asomemos a conocer esa idea del mundo ●

UN «NUEVO» HINOJOSA

Claro, la más inmediata virtud de este volumen es que pone nuevamente en circulación cuentos de Hinojosa que pudieron pasar años extraviados en el olvido de las ediciones más o menos marginales. Pero no es la única felicidad que espera a los lectores del narrador que, entre sus méritos, cuenta con el de ser el escritor más identificable por los niños lectores en México: por la organización temática asignada a las cuarenta y una piezas (los cuentos, se ha dicho, más memorables de Hinojosa), es posible leerlas de un modo absolutamente novedoso, muy acompasado, se diría, a los tiempos que corren —cuando tan necesario es el humor, aun el humor corrosivo que Hinojosa sabe poner en funcionamiento. Y eso es una absoluta maravilla ●

ENTENDER O DESCUBRIR

Si la novela es voluntad de comprensión de la realidad, ello no garantiza que la lectura desemboque siempre en la obtención de un sentido. No importa, desde luego: importa dejarse conducir por esa voluntad, y asistir mientras tanto a la sucesión de revelaciones que compesarán el viaje, así esas revelaciones no sean las que se buscaba o se esperaba. La tercera novela de Valeria Luiselli es pródiga en revelaciones de esa naturaleza. Y al tiempo que sus protagonistas van recorriendo un mundo cuyas razones de ser son cada vez más inaprehensibles, quienes leemos obtenemos, además, el encantamiento de una prosa felizmente ocupada con su propia inteligencia y con la profundidad de lo que indaga, lejos ya de consentirse el humor fallido de *Historia de mis dientes* ●



Qué palabra tan honda. Cuatro poetas nacidos en los ochenta

● GUSTAVO ÑÍGUEZ

*Sida.
Qué palabra tan honda
que encoge el corazón
y nos lo aprieta.*

ABIGAELE BOHÓRQUEZ

La pregunta que detonó mis obsesiones fue: ¿en el nombre de qué escriben los poetas de mi generación? Y esta obsesión se renovó al recordar que había encontrado un tema que recorría la idea del cuerpo en cuatro poetas que me interesan particularmente. Y que es un tema que me causa miedo. Así, antes de poder dar con una respuesta, acudí a la idea que tengo de mis excesos, tuve que reconocer la imagen del placer como una vía que conduce a un estado de culpa. Recordé el primer concepto de límite (¡no poca cosa!): las siete acciones (capitales) que me pondrían en un camino seguro hacia la perdición. Desenfrenos que, ejecutados a cabalidad, me dejarían sin duda en la puerta del infierno, espacio que mi familia se había encargado de recrear con mayores detalles que el descrito por el mismo Dante. Aún ahora tengo mis recelos de aspirar a la saciedad, porque la identifico como un síntoma del

exceso. Es así que me explico por qué de pronto me abrumo cuando he comido un plato abundante o cuando percibo una atención desbordada de otras personas, y sobre todo esa sensación de hastío postcoito. Después del orgasmo quiero que desaparezcan enseguida mis amantes. El exceso de ira es el único de los siete que aún no ha repercutido en el sentimiento de culpa.

He tenido un deseo constante de sentirme reconfortado y me satisface que alguien permita que eso que lo aterra se perciba, por ejemplo, en un texto con transparencia. De pronto una línea sobresale para que el sentido del poema se desborde y uno experimente lo que ingenuamente he llamado el júbilo silencioso. No me levanto a dar gritos de alegría, pero me siento pleno. Ese júbilo lo experimenté al leer este poema de Abril Medina (Guadalajara, 1985): «Indetectable / Entonces la sal de la que yo venía pareció indisoluble / Me permití las aguas de todo cuenco / Una vez que el ruido / campana ciega / tañó una nueva luz / me acomodé la sangre / quieta en el tártaro del corazón / y todo el órgano sintióse a salvo / sin la vida».

Pensé: sí, yo también me he permitido las aguas de todo cuenco. Y el temor de saber que uno de los cuencos podría estar contaminado, que el castigo vendría para el insaciable que se acomodaría la sangre para que el órgano se sienta a salvo sin la vida. A partir de esta idea, resonó el conmovedor poema «Desazón», de Abigael Bohórquez, y entonces la palabra indetectable tomó su lugar y el texto de Abril revelaba un sentido más hondo y, por lo tanto, más doloroso. Qué palabra tan honda, dije, y se tendió un

puente lógico: 1985, año en que se aísla el virus del sida y el año en que nació la poeta. Me pareció natural pensar que la conciencia del cuerpo se modificó de modo irreversible a partir de la pandemia, que el miedo con el que nos entregamos detonó la aséptica precaución con la que nos protegemos y, por supuesto, el temor a ser castigados por nuestros excesos.

«¿Te acuerdas? / un par de vertebrados / discordantes / siendo complementarios, / pero nosotros no / en la sangre / contra ningún abismo // el cuerpo es una herida / que migra, / fisura por donde / recibimos / la conciencia // clausurados para la comunión, / nos parecemos / al pez / guillotinado». Estos versos del poema «El pez que se da cuenta», de Ángel Vargas (Acapulco, 1989), establecen una conciencia del cuerpo separado del yo como la misma Abril, quien había escrito en otro poema de su libro *Paralipsis* (Mantis Editores, 2017): «el cuerpo es un abismo en el que se ha caído desde el cosmos». Me interesó la distancia entre ser y cuerpo, una forma de retirar el daño de la conciencia, un contagio en el cuerpo que ya es herida y abismo.

De un modo distinto, Daniel Wence (Michoacán, 1984) integra el cuerpo, a partir de un tema que, sobre todo en los homosexuales, se ha entendido como un castigo merecido por «la desviación de sus fines sexuales». En un capítulo que con mucha franqueza titula «Discordantes», Daniel disuelve con sensibilidad el cuerpo de ese «yo, lo que al principio pensé como anacrónico»: «Córtame la piel, la precisión es lo tuyo. / Córtame, plántame las alamedas / haz un árbol de mi verga / que te crezca, te florezca. / Mátame de una vez». Parece una visión anterior al

momento en que el VIH fue considerado una enfermedad crónica y plantea, a pesar del estado indetectable, el temor de la muerte: el cáncer rosa. Es el mismo poeta que enuncia: «nuestra vida se parece a una camilla que avanza». Aquí, ese aterrador concepto de excederse parece más asumido, mejor librado el sentimiento de culpa con la aceptación amorosa de un contagio para deshacer el estigma social.

Y en la idea unitaria, del cuerpo integrado, más realista por menos romántica, Saúl Ordóñez (Toluca, 1981) ha escrito: «lo peor que puedes hacer dios es penetrarme / porque somos muerte bebé / sí bebé somos muerte / que camina / y te daría la muerte // los antirretrovirales son frutos del árbol de la vida / enraizado en la muerte / en el virus que es muerte que camina / común unión en la muerte / común unión». Con una perspectiva más contundente del virus como un acontecimiento letal, en la visión de Saúl, el cuerpo y el contagio se unifican para encarnar la muerte, con un lapso para esparcirla en la común unión. Y nombra, con una imagen reconfortante, el antídoto temporal: sí, ahí están los antirretrovirales, como frutos del árbol de la vida, para disminuir el miedo al contagio, el terror de ver, en los otros, emisarios aleatorios de la muerte.

Los textos, o mejor dicho, algunas de estas líneas se han convertido en brevísimos talismanes de pensamiento a los que vuelvo para lidiar con el miedo provocado por la estigmatización heredada de mis propios excesos y modificar las rutas del imaginario íntimo para el entendimiento ¿estético? del sida, qué palabra tan honda ●



Después de la casa, un laberinto

● SAYURI SÁNCHEZ

*Es verdad que no salgo de mi casa,
pero es verdad que sus puertas
(cuyo número es infinito) están abiertas día y noche
a los hombres y también a los animales.
Que entre el que quiera.*

JORGE LUIS BORGES, «La casa de Asterión»

a mi familia museal

Una creatura o varias te observaban en el túnel, después había un monolito, ilustraciones de la época victoriana y *concept art* para películas de Disney. ¿Recuerdas ese paisaje colorido de Eyvind Earle? Es lo más cercano que hemos estado a la pulcritud de un castillo con hadas.

Sí, es verdad, en esta exposición llovía. No, el cuervo no estaba, sólo Edgar Allan Poe. Cthulu tampoco, pero sí las penas del infierno, junto a los dioses otomíes. Había una pistola que, según testimonio de Guillermo, pesaba bastante incluso para su dueño, que resultaba ser un demonio. ¿Alguna vez te habías preguntado por el peso de un arma? ¿Por el cuerpo de un fantasma? El rostro es importante, la mirada de los muertos debe tener personalidad, tanto como sus heridas: íntimas, pero a la vez históricas. ¿Cómo se confecciona una

herida? ¿Qué tan abierta hay que dejarla para encontrar una respuesta?

Sí, justo en esta sala desde donde hago memoria se aparecía Santi con la preciosa ruptura en su cráneo de porcelana a través del efecto Pepper que nos explicó Eugenio, Dédalo contemporáneo. Sí, con este efecto funciona el croquis de cristal de este museo, observa cómo se desmontaron las más de novecientas cincuenta piezas; desde el monstruo de Frankenstein, parte del elenco de *Freaks* y el Hombre Anfibio. Mira cómo las posibilidades del amor se extienden en una piel con escamas. Observa la caída de los muros de la muestra. En un laberinto, este concepto de «frontera» se reemplaza por el de respiración: el muro contiene o vacía. En un museo, las ruinas no son ruinas: nos llevan al Palacio de Cnosos. Estamos en la casa del Minotauro, siempre con las puertas abiertas.

Cuando el equipo del museo recibió a Guillermo del Toro con sus múltiples creaciones, inspiraciones y referencias que no discriminan ninguna época (en este caso, desde el siglo XVI hasta lo contemporáneo), estuvimos conscientes de la magnitud de esta travesía espacio-temporal. Toda una producción que le dio visibilidad internacional a uno de los museos más importantes (y queridos) de Guadalajara. No obstante, las variaciones de esta experiencia tuvieron efectos incluso físicos en quienes estuvimos en la producción (mis omóplatos a contraluz, por ejemplo, son ahora alas traslúcidas).

La variación más enriquecedora fue la de los visitantes; mil doscientos entraban a escena por día y en uno de esos días Diana Bracho llegó y platicó, a partir de contemplar el vestuario de *La cumbre escarlata*, la importancia de que en una



película de época el cuerpo cree memoria de un tiempo que no le perteneció a través de la vestimenta.

Había también más de ciento treinta mediadores para recibir a los visitantes y guiarlos en este recorrido circular, que nos permitió descubrir la fortaleza de los personajes infantiles en situaciones tan adversas como una guerra, reinventar el arquetipo del héroe e, incluso, volver a meditar qué vamos a ser después de nuestra muerte, ¿se nos permitirá ser vampiros? ¿Faunos? Pensándolo mejor, fuimos ciento treinta faunos y nos tocó ver llorar a algunos espectadores con la conciencia de su finitud en la mano.

Un museo ejerce como laberinto, sus posibilidades confrontan y sus salas son cicatrices en constante curación, tanto a escala personal como colectiva. Dar fin a una muestra como la de Guillermo del Toro significó liberar al Minotauro. Reinventar el mito. Nuestros deseos no recaen en la aniquilación de lo que es distinto a nosotros. Y para la comprensión de ello, los visitantes entran en escena una y otra vez. Y el laberinto, como es su naturaleza, será distinto ●

Rizomante

Sin porqué de la vallisneria

● LUIS JORGE AGUILERA

El rizoma es desterritorialización y antigenealogía, como explican en su célebre libro Gilles Deleuze y Félix Guattari. Cualquier otro punto del rizoma puede estar conectado con otro cualquiera y debe estarlo. Cualquier tipo de ordenación temporal o espacial carece de relevancia en el rizoma.

No pocas veces el mundo de la botánica nos maravilla por sus exuberantes fenómenos. Las flores, con sus astucias y combinaciones, escenifican una seductora dramática generadora de símiles y metáforas de a veces insospechada complejidad. Sólo el orden de la flora ha provisto a Deleuze y Guattari de la concentración semiótica necesaria para exponer su célebre teoría desde la que incitan a ver y a ejercer una cultura del tubérculo frente al despotismo de la arborescencia. «Sabiduría de las plantas», dicen, «a pesar de que tienen raíces forman siempre rizoma en el exterior con alguna cosa —con el viento, con un animal, con el hombre». Para ir haciendo rizoma, quiero conectar esa sabiduría con *La inteligencia de las flores* (1907), de Maurice Maeterlinck.



El poeta belga ve en el mundo vegetal, en apariencia obediente, resignado a la inmovilidad y a la oscuridad de la raíz, secretas conspiraciones de una obstinada rebelión contra el destino. Está convencido de que en las flores «se concentra el esfuerzo de la vida vegetal hacia la luz y hacia el espíritu». Desde sus observaciones escribe su asombro por las más cautivadoras estrategias botánicas de reproducción: colores y aromas que atraen insectos y pájaros diseminadores de polen; o las hipnóticas semillas anemócoras.

De entre todas las flores, la reproducción de la vallisneria resulta especialmente conmovedora. La hembra, que ha emergido desde su vida en el fondo del estanque, no es capaz de alcanzar al macho que se encuentra en algún tronco cercano. Ambos desean consumir la unión entre los estambres y el pistilo. Pese a todos sus esfuerzos, el macho de vallisneria no consigue tampoco alcanzar a la hembra y es entonces que, al enfrentar esta imposibilidad, literalmente rompe el lazo que le une a la existencia, se arranca de su pedúnculo y «herido de muerte, pero radiante y libre, flota un momento al lado de su indolente prometida» para luego cumplir con la anhelada unión. Maeterlinck ve en el sacrificio de la vallisneria una incontrovertible «inteligencia de las causas finales».

Georges Bataille se lanza contra esta apariencia de trascendencia «tanto si se trata de la planta como del animal, el lujo de las flores o el apareamiento puede no ser lo que parece. Se da una *aparición* de finalidad», pues «en el momento mismo en que se prodiga sin limitación, la vida se da una finalidad aparentemente contraria a esas pérdidas que asume con tanta fiebre».

Frente a la pérdida última, la de la propia vida, ningún despilfarro de la sustancia del yo parece estar provisto de sentido. ¿Bajo qué circunstancias el desgaste de esta sustancia resulta efectiva multiplicación? «Lo que gana al final es la pérdida», continúa Bataille, «la reproducción no multiplica la vida más que en vano, la multiplica para ofrecerla a la muerte, cuyos estragos son lo único que se acrecienta cuando la vida intenta ciegamente expandirse». Todo intento expansivo del yo está anticipadamente desterrado del apacible silencio verde de los campos.

Mi abuelo murió. En algún momento ese negro amontonamiento de células cruzó la delgada separación entre el estómago y el pulmón. Minerva Margarita Villarreal rompió el lazo que la unía a la existencia, no pudo contener más la llama y su herida luminosa se dilató hasta el catasterismo. A ella dedico esta columna y a él ésta y todas las entregas por venir de «Rizomante». Peter Schjeldahl, controvertido crítico de arte de la revista *The New Yorker*, está muriendo, también de cáncer. En una íntima pieza cuyo título hace rizoma con los versos de *One Art*, de Elizabeth Bishop, cuenta sobre sus inicios en *The Art News*: «When I started writing criticism, in 1965, in almost pristine ignorance, I discovered that I was the world's leading expert in one thing: my experience». Con él lo entendí. Y desde aquí, desde lo que leo en el libro de la experiencia y en este tiempo desde la pérdida, escribo ●



Sigilosos v(u)elos

Las imágenes son el cuerpo de los sueños

● VERÓNICA GROSSI

Una arquitectura interminable, laberíntica. Acompaña el recorrido una voz susurrante, apenas perceptible. Transitar por *chiaroscuro* hasta la pausa de la fotografía de unos rostros. Pasos, cristales suspendidos en forma de lámparas, escaleras en repetidos círculos y semicírculos de arcos en una atmósfera de perplejidad. Un viaje circular, reiterado, que desemboca en la luminosidad de la geometría de un jardín, que por su lejanía abstracta evoca lo eterno. Miradas, plumas aladas, desdobladas en espejos, reflejadas en agua. La imagen fugitiva, perseguida por el ojo, trocada en signo. El vértigo de un entramado visual, reconocido y extraño. La apertura hacia el enigma desde un palacio, una sombra, en forma de caracol. *L'année dernière à Marienbad* (1961), dirigida por Alain Resnais, con guion de Alain Robbe-Grillet.

¿De qué manera esos trayectos, esas luces en duermevela, anegadas de penumbra, esos ambientes asociados a las formas, quedan impresos en la memoria?

La imagen nace de un estremecimiento. Su intensidad nos abisma en el presente. Es el parpadeo

hacia el vislumbre de lo sublime del que habla Cassius Longinus y retoma Kant. El atisbo o centelleo de lo infinito a través de nuestros sentidos. ¿Cómo recrear esta experiencia o visión a través de la palabra? ¿Cómo evocarla? ¿Cómo recordar?

Cerramos los ojos para viajar hacia adentro y beber de las aguas profundas de la memoria, cuya sustancia son las sensaciones trastocadas en imágenes. El viaje se realiza a través de los sueños. Volvemos de ellos para despertar a la animación solar y así olvidar, intentando sepultar el ruido (o la música) del espectáculo proyectado por la imaginación en su algarabía nocturna. La luz siega con su hoz las coloridas aunque incorpóreas arborescencias de la fantasía. Sin embargo, durante el día cargamos con nosotros, o llevamos en forma de plumas o alados cristales, esas imágenes impresas en el otro lado del vidrio acuoso del ojo, en la cámara oscura de la mente. Es ese otro lado el que recorre Sor Juana durante el sueño en un repetido viaje nocturno hacia las profundidades del cosmos, gracias a los flujos de los órganos corporales, como el «miembro rey y centro vivo / de espíritus vitales, con su asociado fuele / —pulmón, que imán del viento es atractivo [...] Y aquella del calor más competente / centrifuga oficina, / pródiga de los miembros despensera» (*Primero Sueño*, vv. 210-236).

Las formas invisibles que tuvieron cuerpo y vida durante el sueño deambulan transparentes frente al cristal de la mirada durante el día, al mismo tiempo que nos rozan otras, deslumbrándonos con su belleza o monstruosidad. Quedamos así muchas veces paralizados por un remolino de incandescencias de origen y

naturaleza desconocidos. Las imágenes proyectadas por la fantasía en esa otra pantalla interior, deshiladas ya por los vapores del día, son el opaco ventanal o espejo oscuro a través del cual nos asomamos a inéditos escenarios, en un recorrido también laberíntico: una cornucopia de sensaciones, sonidos, luces, espacios. Ante nosotros se sobreponen figuras en movimiento sobre los vahos o emanaciones remanentes de la fantasía, acompañadas de susurros confusos, de palabras en forma de pensamientos, de reminiscencias sonoras o coloridas, representaciones inconexas, deshebradas. Ocultamos esas voces para buscar silencio y así poder distinguir la música del ruido, los colores de la blancura, poder salir de la cámara oscura al movimiento de la vida en su abrumadora exuberancia. Nos cubrimos de silencio para poder acercarnos con el tacto de la pupila al claroscuro de las formas.

Una imagen puede ser el punto de partida de una historia que recreamos con la pluma. La imagen y sus oleajes tejen la diversidad desde un centro palpitante. De esa manera, también durante el día, cerramos los ojos para recordar y tocar en esa oscuridad exterior las siluetas de la imagen de un recuerdo. Es el transitar en pos de una vivencia que nos penetró con la emoción profunda de la percepción en su máxima pureza. Es la pausa del pensamiento ensimismado en su propia contemplación. El pensamiento en su intento de descifrar o traducir los sentidos verbales y visuales de esas olas o círculos concéntricos que genera esa imagen iluminada, revivida por la intensidad de la emoción en el pasado. A través de la narración de una historia, o de su

abreviada representación en el poema, buscamos revivir la verticalidad de ese flujo acuático emanado de un núcleo o meollo visual, que sin embargo se realiza en el movimiento de la temporalidad, hacia un momento de reconocimiento y revelación, hacia la catarsis de la que habla Aristóteles. De esa manera, en el punto más profundo de esa imagen poética, que presentimos como verdadera por su intensa vibración interior, logramos entrever una historia que la reúne, que la articula y le da vida. La escritura, en forma de narración o de poema, de pintura o de fotografía, nos permite así intentar transcribir esa serie de imágenes, esas palabras o esas imágenes hechas palabras que son el cuerpo de esa visión fugaz, irrecuperable, que revivimos o recreamos porque en ese viaje a través del recuerdo buscamos encontrar el sentido de un enigma, de una verdad hundida pero mayor o más sublime que la confusión del momento. Buscamos anclarnos en la verdad de esa imagen fugitiva, una imagen que se evapora en los velos o la estela de una sucesión de imágenes que, como decíamos antes, son siempre una historia (oculta), subterránea. A fin de cuentas, una historia ilegible por su misterio. Cerramos entonces los ojos para rememorar la imagen, tan verdadera que su luz nos deslumbra y nos deja ciegos o confusos. Pero también, una imagen cuya belleza nos recuerda nuestro origen ●



Primera lectura

Mario Heredia en dos líneas paralelas: una verdad relativa y una amistad absoluta

● LUIS ARMENTA MALPICA

Si nos atenemos al título del libro más reciente de Mario Heredia, *La geometría absoluta*, y al epígrafe que abre dicha compilación: «He creado un mundo nuevo y diferente de la nada» (János Bolyai), parecería que el autor perdió piso. Pero al piso se aferra con una pierna biónica. No digo que perdió la cabeza, porque sus narraciones siempre han sido un tanto enloquecidas: machincuepas e historias fascinantes que son la verdadera memoria de sus huesos. Con ésa, su primera novela (*Memoria de mis huesos*), supe de su trabajo y ahora lo conozco hasta la médula. Todavía, lo digo sin pudor, me parece el trabajo más estremecedor de Heredia. No el mejor, y hay muchas diferencias. Como los vinos, y miren que nos gustan, Mario ha ganado complejidad y cuerpo (dicho sin intención malsana) con una dicción literaria cada vez más conversacional y menos rigurosa. A ratos pareciera que trabaja a propósito en la reiteración de todo lo que en un taller sería cuestionable. Por ésta y otras razones es un honor y un terror hacer trabajo editorial con Mario Heredia. En el proceso, un cuento corregible se puede transformar en alguna novela o un poema.

El primer elemento a destacar es la dicción de Heredia: siempre habla como Mario, lee como Mario y escribe como Mario. Dijéramos que es Mario todo el tiempo, pero no. Al contrario del pato al que se hace referencia de que si camina o se mueve como pato debe de ser un pato, con Heredia ocurre que hace hablar hasta al Pato Pascual (el Donald de Walt Disney) como si fuera poeta. Nunca nos hace patos, y eso se lo agradezco. Así sea en el humor, con el cual se destaca su narrativa última, Mario es un autor de corte trágico, en la línea romántica, a la antigua. Mario se toma muy en serio, aunque diga que no.

Dejen me explico bien: casi todos los personajes jóvenes en las obras de Heredia son hermosos, desde el Jesús que aparece en *Memoria de mis huesos* y me hizo compadre literario de Martha Cerda, hasta los de este conjunto. Poseen un espíritu romántico y se enamoran de hombres mayores, viriles unas veces, sensibles para el arte en ocasiones. Pero el tiempo no miente: hace veinte años, Jesús deseaba a un marinero que podría ser su padre, que le representaba al personaje esa sexualidad viril y arrebatada de los hombres salvajes, sean de mar o tierra, que Jesús no poseía. Tantos años después, la identificación del narrador es con el hombre adulto, más viejo y más romántico, que anhela la juventud perdida y la encuentra en esos jovencitos que completan una visión idílica de la pareja humana.

Los fetiches se mantienen: las axilas, el vello, los sudores, las manos grandes como la virilidad, los hombros anchos que repiten el molde de una representación masculina también romantizada. Se repiten las constantes del arte, la música, la cultura, el buen gusto. Ha cambiado, y me encanta,

la dramatización de sus historias. En los cuentos de *La geometría absoluta* siguen apareciendo cuadriláteros de box, triángulos amorosos, historias circulares o contadas de modos paralelos y hasta con una perspectiva tangencial que en mucho diferencia los recursos entre un relato y otro.

Encuentro, y lo celebro, incertidumbre. No es que la palabra *quizá* me resulte un exceso, o que el *tal vez* funcione como una muletilla. Más bien, hay muchos huecos por llenar con la lectura que uno tiene en sus manos. Los finales se quedan suspendidos, de modo anticlimático incluso en un par de ocasiones, en un tono menor (para decirlo con uno de los elementos que mejor le funcionan a Heredia) que adelgaza la trama y permite que asumamos con más facilidad que todo es relativo.

En alguna ocasión, Octavio Paz, para referirse a la poesía de Ulalume González de León, utilizó el término «poética de la desaparición», apuntando que este proceder albergaba una operación desconcertante: «Si los ojos nos sirven para ver, la imaginación nos sirve para borrar lo que ven los ojos». Al decir de Kenia Cano: «Al leer la poesía de Mark Strand habría que agregar que este borrar es más bien un bocetar, ensayar y afinar aquello que no alcanzan a ver los ojos en el tiempo real o aquello que sólo los ojos del poema pueden ver. Se puede leer a Strand desde una poética de la desaparición, primero porque la representación final de las cosas es un tema que lo obsesiona y persigue en varios de sus poemas; y, segundo, porque no sólo la representa, sino que la desaparición es parte de su proceso de escritura: yuxtaponiendo descripciones que con una leve variación del lenguaje amplían la atmósfera de desvanecimiento».

Esta misma poética se puede comprobar en la obra narrativa de Mario Heredia. Iván Soto Camba, poeta y autor a quien le gusta desaparecer de la vida literaria a la menor provocación, dice en la segunda de forros del libro de su maestro de novela: «Mario Heredia tiene la asombrosa capacidad de hacernos creer que conocemos vidas completas en unas cuantas páginas. No está claro si las de estos personajes estudian el vacío o éste ensaya en ellos la posibilidad de la forma». La forma es el relato, quienes conforman el relato son los personajes. Detrás de ellos, la mano del autor. Adelante, nosotros, los lectores. La unión de estas dos manos es la complicidad. Para Heredia, en un gesto todavía más humano, la amistad.

Albert Ribas, por su parte, sostiene que «hablar del vacío es algo bastante extraño. Una rápida percepción del mundo y de la cultura que nos rodean nos permite deducir una sensación dominante: la saturación. Saturación de la información, de acontecimientos, de propuestas culturales. Todo gira en un remolino cada vez más denso. Es cierto, sin embargo, que esta sensación de desbordamiento viene acompañada de otra: la inconsistencia, el carácter efímero de tanta información, de tantos contenidos. La respuesta suele ser nuestro ideal: más conocimiento, más información; y en el terreno personal hablamos quizás ahora menos de realizarnos. Todo anda o hace como si anduviera hacia un cumplimiento, hacia una acumulación. Con *La geometría absoluta* la propuesta es el paradigma inverso: una mirada al concepto del vacío, a lo más relativo de nuestra habla cotidiana: el acto de contarle a los amigos una historia.



Sí, la geometría de Mario nunca será absoluta. Este caleidoscopio que nos presenta ahora, con su breve sucesión de tiempos y paisajes que lo mismo suceden en la Ciudad de México que en La Haya, en la época de Cristo que a finales del siglo XIX, comparte el amor homosexual de sus protagonistas y la dedicatoria, exacta, en esto sí absoluta, de cada uno de los diez cuentos: «Central Park», para Alejandro Silva; «Peras y cuchillo», para Alfredo; «Nimrud», a Francisco Magaña; «Pinturas en un mundo flotante», a José Labardini; «San Sebastián rescatado por los ángeles», para Hernán Bravo Varela; «La geometría absoluta», a Víctor Ortiz Partida; «La oscura voz de Saint Gall», a Jorge Esquinca; «El viento del norte», a Tere Morante; «Los leñadores», para Mariana y Aurelio, y «Los siete libros blancos», para Gabriela Hernández, hacen su guiño al boxeo, la pintura o la fotografía, la traducción o el Knud de un libro de poesía que se llama *Titanic*, porque Mario es poeta y no puede evitarlo. Sus personajes se hunden en la vida y los rescata el arte. Inclusive si mueren, algo más los rescata. Ese «algo», ese «quizás», es Mario Heredia, el que vive los cuentos más allá de su forma, la ruptura de reglas y compases. Ese «tal vez» que contagia al lector al terminar sus cuentos, y que ya no desaparece ni nos deja vacíos ●

- *La geometría absoluta*, de Mario Heredia. Atípica Editorial, Guadalajara, 2019.

Anacrónicas

El *aleph* de Pierre Michon

● MARÍA NEGRONI

Se sabe que Borges, en su célebre cuento, hizo descender al narrador a un sótano y allí le concedió la visión de un punto minúsculo que, paradójicamente, contenía la infinitud atemporal de todo.

Siempre me pareció que ese sótano —tan parecido a la muerte y, acaso, tan magnánimo e intolerable como ella— era una imagen de la literatura y que ese punto minúsculo, donde lo real se condensa y refracta a la vez, podía verse como una biblioteca donde, si fuéramos dioses, podríamos leer (y acaso descifrar) el enigma que somos.

Michon propone un viaje similar. Sus libros son descensos, propuestas intranquilizadoras, modos felices de la perplejidad. También son cajas de resonancia donde se escuchan voces fantasmales en torno a un festín visual. Se diría que su método de trabajo consiste en la sustracción, que el objetivo es dar con un perímetro exiguo —del tamaño de un sello de correos, diría Faulkner— para reunir allí las vidas menos «memorables» y después componer con eso grandes frescos humanos, todos ellos patéticos, aterradores, veraces.

Ya en *Vidas minúsculas*, el libro que lo consagró como autor, están presentes las marcas distintivas de su estética: la elección de una materia «menor», el uso de la voz ajena para narrar «vidas oblicuas», la pasión por la pintura, la desconfianza ante los dogmas ideológicos, y la propensión a atribuir los grandes logros (e infamias) de los individuos a los episodios traumáticos de su infancia.

No se me escapa que, al menos en lo que respecta al recurso de lo apócrifo y a la habilidad para encarnar la vida de otros (¿pero no ha sido siempre eso la literatura?), Michon no está solo. Hay afinidades evidentes entre sus *Vidas minúsculas* y las *Vidas imaginarias* de Schwob, las *Vidas breves* de John Aubrey, *La sinagoga de los iconoclastas* de J. R. Wilcock o incluso la *Historia universal de la infamia*, del propio Borges. Pero sería un error circunscribirlo a ese canon.

Como si dieran vuelta a un guante, sus ficciones posteriores —desde *Rimbaud, el hijo* hasta *Los once*, novela por la que recibió en 2009 el Gran Prix du Roman de la Academia Francesa— amplían el foco de lo observable, logrando traer a la superficie lo más arisco del arte, la política y la historia. Esta ampliación no resulta, sin embargo, de un incremento de las peripecias. «Prefiero las partituras», afirma Michon, «los gestos elípticos, las *fulminaciones* escuetas, la reticencia y las fugas donde la temperatura emocional del *incipit* coincide con la del final. Busco la fuerza necesaria para limitarme a lo irresoluble».

No hay, en Michon, otro deseo. Sus libros son bocetos de novelas, espacios para escuchar la prolongada resonancia de algún sonido efímero. Ningún asunto, ningún tema, parecieran imponerse en

estos textos. Sólo la voluntad violenta de decir, de fabricar milagrosamente algo con nada. Y de ese modo, añadir opacidad al mundo, porque las obras mayores, se sabe, son siempre opacas. Se comprenderá por qué el lector a quien persigue esta obra es el contrario absoluto de la cantidad.

Este universo es, por lo demás, intrínseca y complejamente francés. De un lado, casi al inicio de su obra, como un faro, *Rimbaud, el hijo*. Tema imposible, si los hay: Arthur Rimbaud, el niño-huérfano de Charleville, heredero de Baudelaire y precursor de Mallarmé, que, apenas cumplidos los veintidós años, deja atrás la utopía de los versos para inmolarse en el vacío, pleno y absoluto, de Adén —acaso porque ha entendido que la literatura no lo compensará de la falta de realidad.

Del otro, muchos años después (aunque la ficción transcurra un siglo antes), *Los once*, novela sobre un pintor inventado (Corentin, también oriundo de la periferia) que recibe el encargo de retratar a los once integrantes del Comité del Terror de la Revolución francesa. ¿Qué importa que el cuadro, supuestamente hoy exhibido en el Louvre, nunca haya existido? ¿Que tampoco existiera Corentin? Yo soy una mentira que dice una verdad, sostuvo Cocteau. Y aquí la verdad es el malentendido sangriento del Comité de Salvación Pública (con Robespierre a la cabeza), que Michon «pinta» como una Última Cena, una santa reunión de «apóstoles laicos», al tiempo que reflexiona, con lucidez filosa, sobre el rol del arte en la política, el de la política en el arte y el de la violencia en ambos. Detalle curiosísimo: todos ellos, antes del Terror, querían ser escritores. ¡Todos eran «viudos de la gloria literaria»!



Los once es un libro alucinante, vigente, organizado como una intriga en clave policial, cuyas escenas caleidoscópicas no dejan nunca de asediar los dilemas más urgentes (y más paradójales) de la utopía revolucionaria: cómo asumir la representación política de los desposeídos sin caer en la aberración totalitaria, cómo librarse de los mandamases del poder sin que un cetro lleve a otro cetro, cómo enfrentar la Historia cuando la Historia es Terror puro.

Las preguntas son difíciles, casi dolorosas. Y Michon las enfrenta con valentía, no para responderlas sino para complejizarlas, de la mano de una prosa ondulante, llena de subordinadas que se bifurcan por senderos sinuosos, al mejor estilo de Proust o de Flaubert. Como si la deriva le permitiera fijar la atención, sin concesiones, en lo conjetural, priorizando las blandas imágenes de lo posible y lo verosímil por sobre lo que es.

Ut pictura poiesis, escribió el poeta latino Horacio en el siglo I a.C., y Michon entiende el *dictum*. Con el color y la forma (que son también la música y el cuerpo de la escritura) trama una tela abigarrada como un bosque, donde es posible oír —si se presta atención— el pavor que desde siempre nos han infundido las bestias (sobre todo las humanas). El resto es la danza macabra de una literatura que no cesa de hilarse con la muerte.

Pierre Michon nació en Creuse, en 1947. Las luchas del 68, primero, y la práctica de la escritura después, le sirvieron como coartada para no integrarse a la «vida civil». Son sus palabras. Las he tomado del libro *Pierre Michon. Llega el rey cuando quiere. Conversaciones sobre literatura*, de la editorial española WunderKammer ●

Encrucijada

ECM, la música y el silencio

● ALFREDO SÁNCHEZ

Conocí a alguien que compró un disco porque le gustó la portada. No se trataba de un disco barato, pues era importado y en aquellos años —finales de los setenta del siglo xx— el precio de esos discos no cualquiera lo podía pagar. Sin embargo, era tal el poder de la imagen que mi amiga no se resistió. Ella no tenía idea de quién era el artista —resultó que era un bajista y la grabación consistía en una serie de piezas para bajo eléctrico—, pero se arriesgó a comprarlo. Ignoro cuántas veces lo escuchó y tampoco estoy seguro de cuánto le haya gustado, pero lo solía presumir por la portada. Era la época de los discos de vinil, cuando el diseño de portadas era parte fundamental del concepto general de las producciones. Las portadas de los discos eran en aquellos años un atractivo adicional a la música: el *collage* del *Sgt. Pepper's* de los Beatles, la vaca o el prisma en las fundas de Pink Floyd, los pretensiosos y surrealistas paisajes de Roger Dean para los discos de Yes, los pantalones con todo y *zipper* que diseñó Andy Warhol para los Rolling Stones, por citar solamente algunos que se me vienen a la mente.

A mí también me gustó aquella portada

del disco de mi amiga: abstracta, sobria, con colores terrosos, casi una pintura. Indagué un poco y descubrí que la discográfica que lo editó solía hacer ese tipo de fundas con su diseñadora de cabecera, una tal Barbara Wojirsch. La discográfica era ECM. Esas tres letras han significado para mí, desde entonces, no solamente portadas atractivas y artísticas, sino también un equivalente de música interesante, arriesgada, un poco intelectual en algunos casos, diversa, disfrutable, sorprendente, a veces atmosférica, con frecuencia experimental, muchas otras improvisada. Descubrí esa música y me encontré con algo que en aquellos momentos me cautivó, como a muchos otros melómanos que andábamos en busca de opciones menos convencionales que las que nos ofrecían los medios de comunicación de la época.

Hoy, cuando las compañías discográficas se enfrentan a un mundo radicalmente distinto, donde los discos parecen condenados a la extinción y el consumo a través de plataformas digitales parece ser la norma —aunque eso también cambia a tal velocidad que es arriesgado hacer pronósticos—, parecería un despropósito hablar de un proyecto que ha seguido apostando al disco como lo hizo desde hace poco más de cincuenta años. El músico y productor alemán Manfred Eicher, nacido en 1943, fundó ECM en 1969. Había sido contrabajista y trabajador en la importante compañía Deutsche Grammophone. Creía en el poder de la música y su filosofía podría sintetizarse así: música para ser escuchada. ¿Una obviedad? Así parece, pero no lo es tanto. El eslogan que eligió para su proyecto personal dice mucho de él: «El sonido más bello después del silencio». La combinación estaba clara:

portadas sobrias pero atractivas, músicos excepcionales y atrevidos y grabaciones de alta calidad cuidadas al detalle. Con su compañía ha ganado muchos premios, ha editado más de setecientos álbumes y ha permanecido fiel a su idea inicial, cuyos principios son peculiares: estar en el proceso de hacer un disco desde el comienzo y hasta el fin, intimar con los músicos y establecer una relación de confianza con ellos, y luego acordar las mejores maneras de capturar la esencia de cada quien. «Puedo hacerlo porque soy un apasionado oyente de música y un apasionado hacedor de música», dice Eicher sin rubor.

El primer disco que editó fue de un pianista norteamericano más bien oscuro, Mal Waldron, pero pronto fichó a algunos otros que alcanzaron renombre internacional en la escena del *jazz*: Keith Jarrett, Chick Corea, Gary Burton, Paul Bley, Pat Metheny, Bill Frisell. Y, por supuesto, muchos otros —especialmente europeos— de fama más relativa: Rainer Bruninghaus, Eberhart Weber, John Surman. Pero también se aventuró por otros senderos de más difícil clasificación: el monstruo brasileño Egberto Gismonti; el saxofonista Jan Garbarek, compartiendo créditos con el grupo vocal Hilliard Ensemble; el compositor contemporáneo Arvo Pärt; el violinista Gidon Kremer; la cantante Meredith Monk, con sus inusuales experimentos vocales; el propio Jarrett interpretando a Bach; la siempre sorprendente Carla Bley; el grupo Oregon, el percusionista Zakir Hussain y tantos otros que, a lo largo de más de medio siglo, han enriquecido el panorama musical mundial. *Eclecticism* podría ser una palabra que define a ECM, pero yo prefiero utilizar

libertad. Si bien Manfred Eicher ha tenido sus propias preferencias —una música con ciertas intenciones «poéticas»—, su interés ha estado abierto a músicas que permanezcan más allá de modas efímeras y siempre con intérpretes irreprochables, con frecuencia virtuosos, de indiscutible calidad y talento. ¿Para públicos minoritarios? Tal vez sí, pero la supervivencia de la empresa a lo largo de tantos años demuestra que es posible apostarle a la calidad y a

la selectividad por encima de la ventas millonarias. En los últimos años, ECM (que significa Edition of Contemporary Music) ha seguido fiel a su ruta inicial, editando a viejos conocidos de su catálogo, como Jarrett, Joe Lovano, Frisell, el Art Ensemble de Chicago, pero también apostando a artistas nuevos sin mayor distinción de géneros: música de calidad, sin fronteras, que vale la pena escuchar en la intimidad ●

CONVOCATORIA PERMANENTE *para recepción de colaboraciones*

A

Artículo
de investigación

E

Ensayo
académico

V

Ensayo
Visual

D

Dossier

EL ORNITORRINCO TACHADO
REVISTA DE ARTES VISUALES

www.ornitorrincotachado.uaemex.mx
revista_ornitorrinco@uaemex.mx

R

Reseñas

Luvina 94

Universidad de Guadalajara
Revista Literaria
Primavera 2019
\$50
ISSN 1665-1340

PRIMERA VEZ

ROSA BELTRÁN
MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ
MYRIAM MOSCONA
JOSÉ BALZA
JOSÉ MARÍA MERINO
DAVID UNGER
JUAN FERNANDO MERINO
FERNANDO FERNÁNDEZ
ANNA KURTYCZ
KARLA SUÁREZ
JUAN BAUTISTA DURÁN

80 AÑOS DE CLAUDIO MAGRIS

IN MEMORIAM † FERNANDO DEL PASO

• CARLOS MALDONADO •

Luvina 95

Universidad de Guadalajara
Revista Literaria
Verano 2019
\$50
ISSN 1665-1340

LIBERTAD CREADORA

ANA MARÍA SHUA
ÓSCAR HAUN
SANTIAGO KOVADLOFF
LUISA FUTORANSKY
ANDRÉS NEUMAN
JAMES KNIGHT
JAVIER GARCÍA-GALIANO
FRANC DUCROS
LUIS VICENTE DE AGUINAGA
ANDREA JEFTANOVIC
VALERIA CORREA FIZ
CÉSAR SILVA MÁRQUEZ
SALAR ABDOH

• MARY FRANCES •

• Luvina 2019 •

Luvina 96

Universidad de Guadalajara
Revista Literaria
Otoño 2019
\$50
ISSN 1665-1340

DIONISIACA

ENRIQUE SERNA
VALERIO MAGRELLI
CHRISTOPHER BUCKLEY
ROBERTO ECHAVARREN
SUZANNE LUMMIS
RUI ZINK
B. H. FAIRCHILD
AVE BARRERA
LOLA KOUNDAKJIAN

90 AÑOS DE EDUARDO LIZALDE

• | ⊕ | R S •

Luvina 97

Universidad de Guadalajara
Revista Literaria
Invierno 2019
\$50
ISSN 1665-1340

LITERATURAS DE LA INDIA

■ MANGALESII DABRAL ■ ASHOK VAJPEYI ■ LEEADHAR JAGURI ■ MADHAV KAUSHIK ■ SAVITA SINGH ■ SUBHIRO BANDOPADHYAY ■ DEBARATI MITRA ■ JOY GOSWAMI ■ JERRY PINTO ■ A. J. THOMAS ■ MAMANG DAI ■ SAMPURNA CHATTARJI ■ NIRMAL KANTI BHATTACHARJEE ■ RANJIT HOSKOTE ■ ARUNDHATHI SUBRAMANIAM ■ NAMITA GOKHALE ■ PRAYAAG AKBAR ■ PERUMAL MURUGAN ■ RAJATHI SALMA ■ DEVIBHARATHI ■ H. S. SHIVAPRAKASH ■ MAMTA SAGAR ■ K. SATCHIDANANDAN ■ JOSÉ LOURENÇO ■ HEMANT DIVATE ■ PRADNYA DAYA PAWAR ■ GULAM MOHAMMED SHEIKH ■ GIRDHARI LAL MALAV ■ INDRRA BAHADUR RAI ■ K. P. RAMANUNNI ■ MUSHARRAF ALAM ZAUQI ■ LALIT MAGOTRA ■

MEMORIO DEL DE LITERATURA EN LENGUAS ROMANCES

DAVID HUERTA

• HIMALTI SINGH SOIN •