

CARLOS VELÁZQUEZ
LA ROCOLA INTERNA

KARLA ZÁRATE
VIAJERA FRECUENTE

NAIEF YEHYA
PINOCHO

NÚM. 382 SÁBADO 17.12.22

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

BAJO LA MISMA FALDA

CARMEN BOULLOSA • MAGALI LARA



Juan Cordero, *Retrato de las hijas del licenciado Manuel Cordero*, óleo sobre tela, 1875.

ANA BELÉN:
LA VOZ
INDÓMITA
ALBERTO RUY
SÁNCHEZ

RECUERDO
DE EDUARDO
LIZALDE
ADOLFO
CASTAÑÓN

FEDERICO GUZMÁN RUBIO SOBRE ARMONÍA SOMERS

GISELA KOZAK ROVERO SOBRE CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL



Juan Cordero,
Retrato de las hijas del licenciado Manuel Cordero, óleo sobre tela, detalle, 1875.

Durante los setenta y ochenta, usar la falda larga o mini representaba distintos caminos para manifestar la identidad de las mujeres, a partir de una autoconciencia cada vez más aguda. En ese marco, la artista plástica Magali Lara y la escritora Carmen Boullosa llevaron a cabo un gozoso trabajo interdisciplinario, en el que imagen y texto se retroalimentaban. En la exposición Bajo la misma falda, que ahora puede disfrutarse en el Museo Nacional de Arte, ambas creadoras dialogan con obras de ese acervo museístico para indagar bajo qué faldas se gestaron revueltas, quiebres. Aquí nos comparten un vistazo a esa propuesta creativa.

TODO GIRA AQUÍ, **BAJO LA MISMA FALDA**

CARMEN BOULLOSA • MAGALI LARA

En tres escalones antes de tocar piso:
Primero: la falda es la astuta representación externa de nuestros labios más íntimos, los inferiores, los escondidos, los labios privados que sólo en la falda dejan ver su forma, al no dejarse ver. La falda es prenda de vestir que habla íntimo, habla interior, habla memoria, y dialoga con Mundo;
Segundo: la falda es la primera prenda de vestir (si atendemos a las pinturas paleolíticas), temprano intento para



Magali Lara, *Sin título*, acrílico sobre tela, 1986.

resignificarnos, para redoblar la protección del cuerpo y del ser. La falda nos convierte en seres desnudos, necesitados de las palabras y de la piel social y de la imaginación –falda es también la de serpientes de las diosas prehispánicas, nido de muerte y vida;
Tercero: nosotras no optamos por la espada, la rígida arma protectora y amenazante, sino por la suave falda: nos protege mostrándonos. Es tradición y es moda. Nos cubre desnudando gustos y comportamientos. Es lucida,

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de **La Razón**]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial › Adrian Castillo Coordinador de diseño › Carlos Mora Diseño › Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12



María Izquierdo, *Retrato de Margarita Urueta*, óleo sobre tela, ca. 1950.

polida, flexible, social. La espada no dialoga: fuerza, busca la derrota, mata. En el mejor de los casos, refleja amenazante: es el espejo letal. La falda persuade; por sus dobleces es palabras, gramática en su costura, memoria dúctil, móvil como un segundo cuerpo. No es inofensiva, como no lo son las palabras, como éstas oculta y muestra a un tiempo.

EL PISO. En 2018, la doctora Mary Pear nos invitó a mostrar nuestras colaboraciones ochenteras en la biblioteca del Macaulay Honors College, en Nueva York. Ahora, gracias a la generosa (y provocadora) invitación de la directora del MUNAL, Carmen Gaitán, a enlazarlas con el acervo del museo, es que evocamos la falda.

La falda en sí es un espacio de libertad: bajo ésta danzamos pensando. Desde los ochenta, la falda de Frida Kahlo. Estrechamos enlace con ésta cuando creamos la obra de teatro *13 Señoritas*, en 1983: Magali Lara hizo la escenografía; Jesusa Rodríguez, el cuerpo escenificador; Liliana Felipe, la música original; yo, textos muy breves, escritos tras mucho conversar con la pintura de Frida y sus contemporáneas. Damos vida escénica a trece pinturas de Kahlo tras devorarlas. Más que interpretación, es apropiación, encarnación. Magali Lara usa como telón de fondo su versión de las faldas de *Las dos Fridas*, las volvemos nuestro horizonte, más que un paisaje, más que una habitación, matriz, Naturaleza.

Para la exposición *Bajo la misma falda* buscamos más raíces y formas de la falda común que habitamos.

Buceamos en el acervo inmenso del MUNAL. El equipo del museo colabora con conocedora disposición. Junto con ellos, y la generosidad de

una coleccionista (Martha Villaseñor), a la que el museo convoca, se incorpora una pintura formidable de María Izquierdo, *Retrato de (la escritora) Margarita Urueta* (1950), que se instala como eje de sereno fundamento.

El XIX tiene también tela-que-cortar. Elegimos un óleo de Juan Cordero (con mano negra de una pintora poco recordada: Sofonisba Anguissola, porque años atrás me engatusó con las faldas de Minerva, su hermana menor, a la que ella pintó, y a la que relacioné, en un ensayo publicado hace más de doce años, con Rosario Castellanos, por quien entendí una vida distinta en la pintura de Sofonisba...).

Por ella (y por la presencia de Ángela Icaza y otras pintoras olvidadas que obsesionan), adoptamos la obra de Cordero. No es una revancha: es el anuncio: ya llegamos a apropiarnos de ustedes. En el retrato de las sobrinas del pintor estamos bajo la falda que no compite por el afecto del padre (como en Sofonisba), sino que demuestra poder, clase, lugar, color. En la apariencia de esta falda, el color intenso roza lo estridente y es al tiempo melancólico, expresa la mexicana amalgama de la fiesta y el dolor, del grito, del retraimiento.

Atrás de la falda de las sobrinas de Cordero está el cuerpo que reposa en la silla (sostén construido por mano humana), atrás, Mundo, y ahí otras faldas, las de las montañas. Falda, cuerpo, silla, Mundo: seguimos con las obras el camino del círculo.

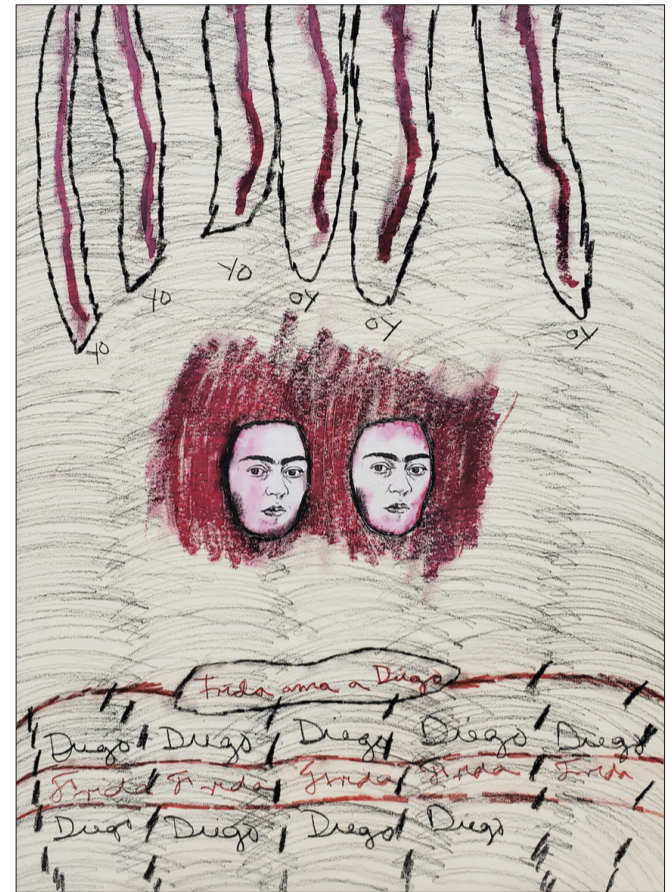
Incorporamos a la exposición la fallida historia de amor entre un sillito y una silla, *El libro del olvido*, novela gráfica de Magali, y sus reinterpretaciones o apropiaciones por Lourdes Grobet, Límenes, Kurticz, entre otros —convidamos a escritores y artistas a señalar la cosificación recíproca—, y de ahí a la carne desnuda en *13 Señoritas*, *Cocinar hombres*, *Lealtad*, y de nuevo a Mundo. Todo gira en esa pequeña exposición: solamente María Izquierdo, en el retrato de

Las imágenes que publicamos son cortesía del Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México y provienen de la exposición *Bajo la misma falda*.

“DAMOS VIDA ESCÉNICA A TRECE PINTURAS DE KAHLO TRAS DEVORARLAS. MÁS QUE INTERPRETACIÓN, ES APROPIACIÓN, ENCARNACIÓN. MAGALI USA COMO TELÓN DE FONDO SU VERSIÓN DE LAS DOS FRIDAS”.



Fermín Revueltas, *Pueblo con montañas*, acuarela sobre papel, 1924.



Magali Lara, *Frida ama a Diego*, pastel, grafito y recorte de papel sobre papel de algodón, 1979.

Urueta, parece haber dado ya todas las vueltas: esa pintura nos observa, nos acoge: nos comparte su hogar.

DE FERMÍN REVUELTAS dudamos entre *Pueblo con montañas* o *La cerca rota*, que nos parece representa la fractura atrás de las faldas: la columna que no es silla ni Mundo, sino tortura y aislamiento. Queda *Pueblo con montañas*, que invita a las diferentes montañas que Magali pintó a fines de los setenta por la cercanía que desmonta las décadas que los separan —y que se vuelve a expandir. (El cuerpo y dolor explícitos quedan en la muestra con *La flagelación* de Nicolás Enriquez).

De la tierra brotan lo subterráneo y lo epitelial: las flores son elemento expresivo: ahí está *La orquídea* de Julio Ruelas, las de la serie de *La infiel* de Lara (y atrás, *Boullosa*), y en su indagar *Exhibición de la vida marina en el globo terrestre*, el estudio científico de José María Velasco en una flor.

Al ondular, la falda desplaza los ochenta a siglos pasados, y en un giro reanima, altera, es más fiel al ser infiel. De *Bajo la misma falda* se desprende el volumen *Lealtad alterado* (UNAM / UANL, 2022), hijo del anterior que Juan Pascoe editó en 1980 en el Taller Martín Pescador (impreso en papel húmedo, prensa plana, fotograbados, cosido a mano).

En *Bajo la misma falda* rastreamos las faldas de algunas obsesiones de nuestra generación. No las raíces, sino la falda que necesita rupturas —somos la generación de la minifalda—, y que insinúa distintos caminos a seguir, o a evitar. Breve es la exposición, brevísima mi semiexplicación, aunque los círculos que se recorren, bajo una misma falda, corren por varias pistas. ■

Esta semana fue reconocido con el Premio Bellas Artes de Narrativa Colima —por su novela El expediente Anna Ajmátova— nuestro colaborador y consejero editorial, Alberto Ruy Sánchez, quien comparte en esta página una lectura generosa de la poesía de Ana Belén López. Su revisión detalla con puntualidad las cualidades y destaca los méritos de una obra en marcha; la acompañamos con una muestra del libro más reciente de la autora.

UNA VOZ INDÓMITA

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

@AlbertoRuy

Cada nuevo libro de Ana Belén López es recibido como una revelación y a la vez una confirmación por quienes somos asiduos a su obra envolvente, intensa pero tranquila, discreta pero seductora. La voz poética que sorprendió a tantos desde su primer libro, entre quienes estaban tanto Álvaro Mutis como Octavio Paz y su maestro Hugo Gola, se ha transformado sorpresivamente en cada nuevo ciclo de poemas, pero conservando el rigor de una aparente simplicidad en la cual las palabras crean lentamente una atmósfera más transparente, donde las cosas se muestran más profundas, significan algo más hondo e inesperado. Hay una visibilidad acrecentada que crea la impresión de verlo todo por dentro, llevándonos de la materialidad observada hacia algo que podríamos llamar la sustancia de nuestra relación con ella.

No era de extrañar que después de haber hecho una tesis brillante sobre el poema extenso en Octavio Paz, abriera su primer libro, *Alejándose avanza* (Tierra Adentro, 1993; Instituto Sinaloense de Cultura, 2020), con "Lienzo blanco del regreso", considerado uno de los más bellos y contundentes poemas extensos de la literatura mexicana. Lo que no deja de extrañar es la manera en la que cada uno de sus siguientes libros, incluyendo *Ni visible, ni palpable*, aún siendo suma de diversos poemas breves, ha conservado muchas de las características del rigor compositivo del poema extenso. En su unidad dentro de la diversidad, en su regreso de ciertos motivos y de cierta música, nos deja la sensación de haber entrado y salido de un solo poema.

EL ESQUEMA DE SUS LIBROS no es, como muchos otros, una partitura, sino una perfecta coreografía. Algunos poemas se atraen, otros se alejan. Y su danza establece un territorio poético que Ana Belén no dejará de habitar y cultivar en todos sus títulos. Comarca de una voz que nombra directamente ciertos movimientos de la vida mostrándonos que son más profundos, más secretos, más intensos de lo que parecen.

Fugas que se convierten en cercanías, silencios que hablan, los poemas de Ana Belén López señalan detrás de las cosas a personas, encuentran en los lugares más frágiles presencias decisivas, ven entre la gente fuerzas misteriosas, perciben en el tiempo un fugaz vacío y, en silencio, en los pliegues agudos del silencio, el reino omnipotente del deseo.



“ESTE LIBRO PERTENECE A LOS RAROS INCLUYENTES PORQUE SU EXPERIMENTACIÓN NO ES DE ESTALLIDOS SINO DE SEDUCCIÓN”.

Callado, el deseo todo lo toca en esta poesía: sin decir su nombre, todo lo mece, lo vuelca, lo reanima, y las formas de su tiranía se vuelven las formas de la vida.

Ya en su libro *Del barandal* (Ediciones Sin Nombre, 2001), la mirada deseante se extendía hacia el tiempo remoto volviéndolo cercano, no sólo por la evocación sino por la conciencia de quien mira haciéndolo desde aquí y ahora. Y se sigue nutriendo sensorial y emocionalmente de lo que se ha ido. Luego, la mirada desde el barandal se extiende sobre las estaciones del año dejando que todos los sentidos gocen, festejen, vivan en el contacto intensificado con el mundo cambiante.

Cuando publicó *Retrato hablado* (Andraval Ediciones, 2013) yo pensé que era el más hondo de sus libros, el más doloroso y al mismo tiempo el más gozoso. De nuevo un díptico pero en éste hay un profundo duelo, una memoria herida en la que hay pérdida que se transforma sutilmente en afirmación de la vida. Una mirada atenta a todo lo que ya no está y a todo lo que ya no somos pero, poco a poco, se mira simultáneamente todo lo que vamos siendo. Pensaba que su autora es como un Ave Fénix de sus propias cenizas que por el poder de su poesía se vuelven también las nuestras.

PERO SU VOZ RENACE indómita: *Silencios* (Instituto Sinaloense de Cultura, 2009) es un deslumbramiento mayor: nació de colaborar con el fotógrafo Martín Gavica y la coreógrafa

Claudia Lavista. El poema fluye entre los bellos cuerpos desnudos en movimiento tomados desde muy cerca y surgiendo de una penumbra. Pero las palabras tienen tal fuerza que se independizan de las imágenes sin dárles la espalda y toman un ritmo de brevedades y silencios que es totalmente suyo. Libre y hondo. “El sueño nació en la punta de la luz / cruzó la oscuridad / despertó en un cuerpo”. El poema se vuelve un cuerpo en el que vamos viendo cómo “un todo fragmentado / se desgarró / se desnuda / insiste / se levanta / se recoge / persiste...”.

El más reciente avatar de la poesía de Ana Belén López, como un manifiesto radical sobre la profundidad de las cosas de la vida, se titula *Ni visible, ni palpable* (Libros UNAM, El Ala del Tigre, 2020). Todos los espacios y los instrumentos poéticos que ha ido conquistando se intensifican volviéndose inusuales. Después de tantos años de lecturas, de amar poemas y elegir cada vez unos pocos, no creo haberme encontrado nunca un libro así. Sería fácil decir *tan extraño*, si la extrañeza fuera un lugar, un ámbito, un país imaginario donde las cosas funcionan de otra manera y los raros se encuentran, separados de todo lo que no es como ellos. Sería fácil pero muy poco preciso porque, ¿no es la extrañeza lo que caracteriza cada una de las obras creativas más verdaderas, las que crean algo nuevo en el mundo, en el lenguaje, en el flujo de las palabras compartidas?

La pregunta entonces sería, ¿qué tipo de extrañeza tiene cada uno de los raros que amamos? Este libro de Ana Belén López pertenece a los raros incluyentes porque su experimentación no es de estallidos sino de seducción.

Su creatividad nos concierne, no nos expulsa de su respiración. La vuelve nuestra. Ha decantado sus recursos convirtiendo sus poemas en la misteriosa aparición de lo que ella llama “las cosas simples”. Y su enorme disponibilidad sensible y reflexiva se vuelve capaz de decir, a través de ellas, lo incommunicable, como un eterno acercarse a ese centro candente donde todo significa mucho más de lo evidente: “Una flor deshidratada. / La luz golpeando el ventanal. // La cera de una vela que chorrea despacio. / El brillo del polvo de la luz. / El sonido diferente de la mañana. / Un jardín que despierta lejos del mar. // Una silla vacía, una taza roja, / La música de un radio que se apagó hace años. / Cosas simples. // Ni visibles / ni palpables”. ■

"HASTÍO EN EL ESTÍO" Y OTROS POEMAS

ANA BELÉN LÓPEZ

Somos un poco de azúcar
en tejido blando.

por todos los días
de sol y agua.

Un poco de sal en la punta de
[la lengua.

Hay un dolor en las flores rojas
que estallan por la mañana.

Gajos de naranja
entre la saliva
del agua.

Un olor a vinagre
nos levanta de la piedra
en que caímos

*

rodando
rodando

Hastío en el estío.
Entre el pelo y la uña que
se arranca de raíz.

hasta encontrar
la misma
que nos dirá
adiós.

Un poro se agiganta.

*

Una ventana distorsiona
el ruido del mundo,
escupe una canción

Entraña

cansada

es ahora una palabra
que se extiende por
los brazos y los ojos
que la abrazan

de calor

escupe una luz
sin nada más que decir.

entrañablemente

*

despacio
con toda la fuerza
de su dolor.

Sin pedir ayuda,
con la mirada
dijo adiós.

Como la madre
como la hija
como la palabra
extraña. ▣

Como una manera de dar las gracias

Ana Belén López, *Ni visible, ni palpable*, Libros UNAM, El Ala del Tigre, México, 2020.

No se llamaba Armonía Somers, sino Armonía Liropeya Etchepare Locino. Al publicar su primera novela, *La mujer desnuda* (1950), lo hizo bajo el seudónimo con el que reconocemos su obra, ajena al canon de su época. Mística y profana, realista y fantástica, perturbadora siempre, Federico Guzmán expone que, acaso sin darse cuenta, la narradora uruguaya cohesionó la estirpe de escritores como María Luisa Bombal, Felisberto Hernández, Alejandra Pizarnik, habitantes con ella de un mundo nebuloso y complejo.

Armonía Somers LA FANTASÍA

INSUMISA

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

@feguz77

No parecerse a nadie en principio no significa nada, pues lo mismo puede ser el síntoma de una mediocridad original que una extravagancia de catálogo. Pero no parecerse a nadie, si esto implica originalidad de estilo y una sensibilidad que crean una forma de ver el mundo que quiebra la nuestra, como ocurre con la uruguaya Armonía Somers (1914-1994), es ya otra cosa. No se trata de parecer nuevo por el gusto de serlo, sino que la experimentación responde a la necesidad de expresar algo inédito y para colmo confuso. Y si leerla ahora resulta sugerente y desconcertante, haberla leído en el Uruguay de los años cincuenta del siglo pasado, cuando se publicaron su primera novela y su primer libro de cuentos, debió de ser una experiencia cuando menos perturbadora. Lo sigue siendo, de hecho, porque, aunque las sociedades cambien y se vuelvan más abiertas, aunque la literatura evolucione tomando lo mejor de los experimentos de cada época y los lectores se vuelvan más escépticos y menos asustadizos, hay libros que, como los de Somers, conservan su potencial desestabilizador.

Me arrepiento de lo escrito en el párrafo anterior. Es verdad que cuando se publicaron sus primeros libros no se parecían a nada, pero a partir de ellos, Somers creó una nueva rama de la literatura rioplatense, cuyos miembros, sin ella, hubieran permanecido dispersos y desconectados, sin concretar su afinidad por falta de un centro definitorio. En este pequeño universo oscuro y nebuloso, con claras reminiscencias del no casualmente uruguayo Conde de Lautréamont, orbitan la furiosa Marosa di Giorgio y sus *Papeles salvajes*, la Pizarnik de *La condesa sangrienta*, la Silvina Ocampo más cruel, la fundacional María Luisa Bombal, el Felisberto Hernández de "El balcón" y quizás, como un último suspiro verborreico, el Mujica Lainez más decadente. Y si afirmo que Somers se encuentra en el centro de este universo es porque en ella, paradójicamente, el misterio

aparece más nítido, la locura más sistematizada y la ambigüedad más clara, y es ella la que le da un aire de familia a la genealogía más misteriosa y maldita de la literatura latinoamericana.

LO QUE CARACTERIZA ante todo a dicha genealogía es una atmósfera de casona en ruinas y bosque encantado, por donde deambulan seres marginales, locos, monstruos y mujeres "con aroma a neblina" que dieron la espalda a la sociedad persiguiendo una libertad que les será cobrada cara, siempre en busca de un sitio donde "contemplar el cielo sin necesitarlo". Así sucede, por supuesto, en los cuentos y las novelas de Somers, cuyos protagonistas atraviesan bosques mientras son perseguidos, cazados más bien, por haber cometido una afrenta que rara vez va más allá de haber querido ser libres, y que culmina con una transgresión más profunda, en la que se mezclan lo místico y lo profano, lo real y lo fantástico, lo político y la ensoñación, además del erotismo, el terror y la ternura.

Un ejemplo perfecto de este proceso es "El derrumbamiento", que da título a su primer libro de cuentos (1953): a un negro que es fugitivo se le aparece

la virgen justo antes de morir. Pero la aparición, en lugar de dar pie a una escena piadosa —o quizás lo es, en los términos de Somers—, desencadena un encuentro erótico entre el negro y la virgen en el que, por si fuera poco, él la cuestiona y ella confiesa su impotencia.

Pero, sin duda, donde mejor aparece delineado este esquema es en su primera novela, *La mujer desnuda*, publicada en 1950 y que originó un escándalo en la mojigata sociedad uruguaya de la época, por inmoral, y en los realistas círculos literarios montevideanos, por fantástica. Consciente de lo que sucedería, la autora la publicó con el pseudónimo con el que hasta ahora la conocemos, pues de haberlo hecho con su nombre, Armonía Liropeya Etchepare Locino, su carrera profesional como maestra y pedagoga se hubiera visto comprometida.

LOS ESCENARIOS donde ocurren los hechos son los que ya hemos mencionado; allí está la vieja casona, ahora una estancia en el campo, y sobre todo un bosque oscuro y amenazante ("Los árboles le habían nacido de golpe, apretados, negros y con un cuchicheo que se hizo como la suma de todos los alientos sobre su rostro"), pero asimismo maravilloso y luminoso ("Las estrellas, amontonadas cual si se soldasen por las puntas, brillaban demasiado lejos"). Y la anécdota no puede ser más extraña y simbólica: Rebeca Linke, el día en que cumple los treinta años, juzga que "había llegado quizá el momento preciso en que cada uno deba vivir su acontecimiento propio", para lo cual viaja al campo con ánimo de reencontrarse a sí misma, reflexionar sobre su vida y quizás dar un cambio a su trayectoria.

Y vaya que el cambio es radical, pues casi de casualidad, por no tener mucho que hacer, al ver una daga que funciona como separador de un libro sobre el buró, decide decapitarse. Lo más insólito de la escena, sin embargo, es que se narra con completa naturalidad, sin el menor sobresalto ni



Armonía Somers (1914-1994).

Fuente > eternacencia.com.ar

efectismo, como si se estuviera describiendo una acción cotidiana: "La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena". Cuando parece que ya no puede pasar nada más raro y violento, aunque apenas se hayan leído unas cuantas páginas de la novela, empieza realmente lo inexplicable, pues la mujer ahora decide, ante una predecible hemorragia, volver a colocar la cabeza en su sitio:

Se hacía, pues, impostergable volver a lo anterior, tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, según esquemas primitivos. En eficaz maniobra, la mujer decapitada tomó su antigua cabeza, se la colocó de un golpe duro como un casco de combate.

Ya con la cabeza otra vez en su lugar, la novela adquiere una velocidad sensual y entra en una atmósfera a medio camino entre el cuento infantil, el relato pornográfico (insinuado y evocado, por las inevitables restricciones de la época) y la narración de terror.

La mujer vaga desnuda por el bosque encantado, convertida en una mezcla de ninfa, hada y amazona, sin ninguna dirección concreta, por el simple gusto de perderse entre el bosque como modo de festejar su muerte y resurrección. En este camino se topa con toda clase de hombres —leñadores, unos mellizos, un cura—, quienes la desean pero le huyen, aterrorizados de ver encarnarse frente ellos sus más irreales fantasías, de pronto accesibles. Esto no evita que no se concreten algunos momentos eróticos, rodeados de perversidad, pero también de una ternura única: la de quien encuentra, entre la magia, la noche y la represión, la posibilidad de la caricia. Por supuesto, el rumor de que una mujer desnuda anda recorriendo el bosque se vuelve insoportable para los habitantes de las aldeas, quienes salen a cazarla como siempre se hizo con las brujas o los esclavos que huían hacia su libertad.

EL SIMBOLISMO Y LA CARGA POLÍTICA del libro, en una envoltura fantástica que más de un distraído leyó como literatura de evasión, son claros: es necesario renunciar violentamente a todo, incluso a uno mismo y a su vida anterior, para liberarse y empezar a vivir realmente. Rebeca Linke, en su bosque mágico, al fin logra desprenderse de la moral y darle así prioridad al deseo, lo que realmente importa. En un momento dado, cuando la acción se toma una pausa y Linke tiene tiempo de meditar en lo que ha hecho y sigue haciendo, se afirma: "Qué invento inútil la conciencia, pensó".

Pero la liberación no es sólo personal, lo que reduciría la carga emancipatoria de las andanzas de Rebeca y de la novela; con su ejemplo, los habitantes de los bosques empiezan a cuestionar sus propios límites y censuras, y contemplan la libertad como una elección viable: "Ella era libre para su propio desnudo, en eso no iban a surgir discusiones. Pero la libertad



individual del acto en sí arrastraba a cada cual a pensar en la imposibilidad de la suya". Esto da como resultado el quiebre del orden ya no sólo social, sino sobre todo moral de los pobladores, lo que confirma que, más que urdir una fantasía sin consecuencias, Somers pretendía, y sigue pretendiendo, cuestionar el orden establecido: "¿Ella, desnuda y desposeída, había sido quien encendiera ese infierno? ¿O era el que cada uno llevara dentro lo que la utilizaría como estopa?".

Toda esta historia fantástica, hasta las acepciones más radicales del término, se narra en una prosa que, a falta de un adjetivo más preciso, me resigno a calificar como *misteriosa*. En Somers, el adjetivo es inesperado; la oración, breve y contundente en su rareza, y la metáfora o la imagen, sorprendidas y exactas. La uruguayaya sabía que la realidad no podía alterarse sin alterar el lenguaje y sus connotaciones, que el orden de las cosas no podía romperse sin romper el orden de las palabras, y que la manera en que entendemos el mundo no podía anularse sin crear una nueva sensibilidad, es decir, una nueva manera no de interpretar lo real, sino de experimentarlo y de sentirlo. Este camino pudo haber desembocado en la palabrería más nimia y estridente de las vanguardias, pero en su caso derivó en un estilo poético que fusiona tristeza y sorpresa, al igual que violencia y melancolía, como se aprecia en la escena final, que describe así el cadáver de Rebeca Linke: "Flotaba boca abajo, como lo hacen ellas a causa de la pesantez de los pechos. Fuertemente violácea en su último desnudo, en su definitivo intento de justificación sobre el féretro deslizante del agua".

Otro rasgo destacable en *La mujer desnuda* y en toda la obra de Somers es su maravillosa ambigüedad. En última instancia, no sabemos si lo que se nos narra sobre Rebeca Linke es lo que realmente ocurrió desde un punto de vista fantástico, si son sus fantasías en el contexto de un viaje de reflexión o si se trata de un ataque de locura. Después de todo, mucho se ha escrito sobre si Armonía Somers es realmente una autora fantástica. Dicho debate no debe verse como una estéril discusión entre

académicos necesitados de nuevas tipologías, sino que plantea preguntas más sugerentes, como si la locura, la imaginación y las fantasías sexuales pertenecen a la más estricta realidad o al terreno de lo irreal y del deseo. Esto queda también manifiesto en uno de sus cuentos más famosos, quizás mi preferido, "El hombre del túnel", incluido en *La calle del viento norte* (1963).

Como en muchos de sus relatos, los tiempos se mezclan y es complicado establecer una cronología exacta. La técnica se asemeja al *fluir* de la conciencia, aunque Somers suele evitar la primera persona, pero el narrador se ve afectado por la confusión del personaje, en un prodigioso uso del estilo indirecto libre que funciona como un remolino que atrapa y ya no deja ir al lector. En este caso, el cuento se inicia con una escena confusa, en la que una niña de siete años, al salir de un túnel en el que estaba jugando, se topa con un enigmático personaje.

Pronto la narración da un giro inesperado y empieza a hablarse de violación, aunque no queda claro si ésta se cometió o si más bien se trata de la acusación del pueblo hacia un vagabundo. Sin embargo, el extraño personaje se le sigue apareciendo a la mujer a lo largo de su vida, hasta llevarla a la muerte. Así, los sentidos del cuento se multiplican, y puede interpretarse como el trauma producido por una violación infantil o como la locura derivada de una sociedad paranoica, hipócrita y reprimida. Si los hechos resultan ya trágicos y perturbadores, lo son aún más gracias al estilo de Somers, en el que la crudeza y la poesía imposiblemente se encuentran.

AL HABLAR DE ARMONÍA SOMERS se suele insistir en que la sociedad en que escribió no estaba preparada para su literatura; sin embargo, es más bien "una escritora venida del futuro", como apunta Alejandra Amatto en una reciente edición de la UNAM de "El derrumbamiento". Ese futuro, claro, no debe entenderse como el relativo al Uruguay de mediados del siglo XX, sino al nuestro. Que ahora sea más fácil leer a esta magnífica autora fuera de Uruguay, gracias al rescate de su obra que emprendió el sello porteño El Cuenco de Plata y a la publicación de sus cuentos completos en la madrileña Páginas de Espuma, no significa que estemos preparados para ello. Nunca se está preparado para leer a Armonía Somers. Pero ya que por cobardía uno no se atreve a convertirse en uno de sus personajes, le queda el consuelo de leerla y así, aunque sea por unos instantes deliciosos y difíciles, habitar su mundo prohibido e irrepetible. ▣

“LA MUJER VAGA DESNUDA POR EL BOSQUE ENCANTADO, CONVERTIDA EN UNA MEZCLA DE NINFA, HADA Y AMAZONA, SIN NINGUNA DIRECCIÓN CONCRETA, POR EL SIMPLE GUSTO DE PERDERSE”.

El énfasis en el detalle y el análisis de fondo se manifiestan en el segundo volumen de ensayos de Christopher Domínguez Michael, publicado en este año por El Colegio Nacional. El arco que comprende el volumen va de 1983 a 2012. Según reseña Gisela Kozak, los escritores que aborda parten del siglo XIX, con Balzac, Pérez Galdós, Tolstoi y Mary Shelley. Ya en el siglo XX, el crítico desmenuza la producción de Victoria Ocampo, Roberto Calasso y David Huerta, entre otros.

Christopher Domínguez Michael DEL ENSAYO CRÍTICO

A CONTRACORRIENTE

GISELA KOZAK ROVERO

@giselakozak

El Colegio Nacional presenta el segundo volumen de los ensayos del crítico literario y editor Christopher Domínguez Michael (México, 1962), que se dedica fundamentalmente a las literaturas francesa y rusa, con sobrevuelos en torno a autores que han escrito en castellano e inglés en ambos lados del Atlántico. Recoge libros y artículos publicados con anterioridad, organizados en tres partes, intituladas "Espíritus del Viejo Mundo (1985-1997)", "La utopía de la hospitalidad (1993)" y "El XIX en el XXI (2010 y 2012)".

La parte inicial contiene "Toda suerte de libros paganos", "Feliz con el Antiguo Régimen", "Crestomatía de Stendhal (1983)" y "El romanticismo y sus falsos amigos (1983-1995)". En el primer apartado, Marco Aurelio y Renan conviven con Michel de Montaigne, Maquiavelo y un fraile danés, Jacobo Daciano, que llegó a México en el siglo XVI. "Feliz con el Antiguo Régimen" señala la influencia de la Ilustración en la contemporaneidad; para muestra, "Voltaire y Savater" insiste en el camino de la razón escogido por el pensador español:

... todavía hay batallas en las cuales Savater marcha a contracorriente, desde la necesidad de legalizar las drogas en el planeta, destruir la asociación contra natura entre la izquierda y el nacionalismo (...) o acabar de borrar todas las supercherías modernas, sean las de la vieja izquierda, las de la Nueva Era o de lo políticamente correcto (p. 79).

"Crestomatía de Stendhal (1983)" contiene una antología de citas de diversos autores que atestiguan la conformación del canon novelesco moderno; Stendhal es un nombre cimero al que debemos agregar los de Balzac, Tolstoi, Dostoievski y Flaubert. Se tocan polémicas claves del siglo XX, una de las cuales enfrentó a regionalistas y cosmopolitas hispanoamericanos en la primera mitad de la centuria, entre ellos Jorge Cuesta, cuyo credo estético,



Retrato de Michel de Montaigne, anónimo, ca. 1570.

expresado en "La literatura y el nacionalismo" (1932), no deja dudas: "Por lo que a mí toca, ningún Abreu Gómez logrará que cumpla el deber patriótico de embrutecerme con las obras representativas de la literatura mexicana. Que duerman a quien no pierde nada con ella; yo pierdo *La cartuja de Parma* y mucho más". En "El romanticismo y sus falsos amigos (1983-1995)" asoma uno de los hilos conductores de la compilación: la familiaridad con la tensión moderna por excelencia entre el espíritu de la Ilustración y su crítica radical, el romanticismo. No hay que confundir éste con un periodo literario rigurosamente fechado; se trata de una línea de fuerza intelectual y estética viva hasta hoy. Dice Domínguez Michael en "La sangre y el banquete (Rubén Darío)":

... Fin del siglo XIX: la literatura y el Mal, una vez más. La pasión por rescatar a las letras de la humillación de la Ciencia y la Democracia se repetía, como cien años atrás, cuando los románticos alemanes se reunieron para ofender a la Enciclopedia y su responsabilidad en los crímenes revolucionarios. Fin del siglo XIX: bocas apestosas de ajeno, estilos desfallecientes

que comienzan por escandalizar a la sociedad del dinero y terminan por emblemizarla. Fin del siglo XIX: convivencia práctica de los mitos del Progreso y de la Decadencia, voluntad de oponer la belleza como artificio y el placer como perversión contra la mezquina rutina de Occidente, cuyas consecuencias padecemos hoy, en otro fin de siglo (p. 171).

"La utopía de la hospitalidad (1993)" establece un arco entre la modernidad encarnada en la fulgurante y romántica vida de Napoleón Bonaparte, el cansancio de los modernos decimonónicos, la literatura en castellano y la muerte de las ilusiones en la escritura europea de entreguerras. "Reseñas románticas" incluye, de nuevo, a Chateaubriand, Balzac y Stendhal y a un cuestionador del endiosamiento de los románticos, Mario Praz.

Llama la atención el ensayo sobre el escritor y crítico de arte Joris-Karl Huysmans, que permite iluminar las aspiraciones de libertad dentro del campo literario contemporáneo:

El siglo XIX fue de retractaciones interiores. Heredera de las Luces, la justicia renunció a la persecución estética o religiosa de los escritores. Las causas judiciales contra Flaubert y Baudelaire fueron de naturaleza higiénica: el poder pretendía velar por la salud moral de los ciudadanos, pero de ninguna manera normar el gusto literario. Un Flaubert o un Huysmans podían evadir fácilmente las acusaciones de inmoralidad ("Justicia para Huysmans", p. 219).

"El mar blanco y la tierra infértil" se adentra en la literatura rusa y estadounidense marcando algunas de sus singularidades. "Vladimir Makanin y Andréi Bitov" comenta el devenir de la narrativa rusa durante el siglo XX:

Durante la larga tiranía bolchevique que Maksim Gorky inauguró

sobre las letras a principios de los años treinta, el resto del mundo se preguntaba sobre qué dormía en las gavetas de tantos escritores rusos vigilados y castigados. Estaba, desde luego, la emigración, desde Nikolái Berdiáyev e Iván Bunin hasta Aleksandr Solzhenitsyn y Joseph Brodsky. Sabíamos de las desapariciones dramáticas durante las purgas (Osip Mandelstam), de humillaciones como las que sufrió Mijaíl Bulgákov, del sereno dolor de Boris Pasternak o de los célebres juicios realizados hace más de veinte años contra los escritores disidentes (p. 252).

“Islas de los bienaventurados” aborda a figuras como Luis Cardoza y Aragón, Braulio Arenas, Enrique Vila-Matas, David Huerta, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Victoria Ocampo. La literatura en castellano, en una compilación orientada a la francesa y la rusa, tiene su lugar como terreno de experimentación estética; no es casualidad que este apartado comience con “Artaud en México”, texto que ilustra la difícil relación de las modernidades europeas y latinoamericanas, tan distintas, tan parecidas:

En el México de 1936 Artaud se decepciona de inmediato. No encuentra visible a esa cultura india por la que desespera. Regaña a Diego Rivera, condena al marxismo, descubre a María Izquierdo, se define como sabio y coloca anuncios en la prensa solicitando expertos en medicina tolteca para conversar (p. 281).

“El XIX en el XXI (2010 y 2012)” se divide en “Románticos”, “Reformadores”, “Decadentes” y “Casi contemporáneos”. Ubica entre los románticos a Joseph de Maistre, un inteligentísimo reaccionario adverso a las revoluciones; al crítico Sainte-Beuve, santo patrón de la crítica no universitaria centrada en la actualidad literaria; a Balzac, tan aparentemente alejado de la sensibilidad romántica y, a la vez, tan cercano por su despiadada crítica de los mitos ilustrados de la sociedad de su tiempo; y a Tomás de Quincey: “ese noble caballero a quien debemos una de las versiones más perfectamente destiladas de todo romanticismo: su imaginación hizo transitable el paso entre la vigilia y el sueño sin recurrir a la dramatización de los absolutos” (“El niño que había estado en el infierno”, p. 416). En “Reformadores” nos topamos con Charles Dickens, Victor Hugo, Benito Pérez Galdós, Tolstoi y, por supuesto, Karl Marx, de quien se ofrece una descripción que retrata a sus acólitos hasta el presente:

Testarudo sin ser cruel, Marx fue un modelo clásico a imitar por sus seguidores, desde Lenin, Trotsky y Stalin hasta los numerosos doctores marxistas que poblaron al siglo XX. Marx amó a la humanidad sufriendo como abstracción sin interesarle el sufrimiento concreto de su prójimo (p. 468).

“Decadentes” se refiere a una estirpe cansada de la crítica pero negada a adaptarse al buen decir burgués, y sienta en la misma mesa a reconocidos escritores al estilo de Henry James, Machado de Assis, Eça de Queiroz y Alphonse Daudet. Por último, “Casi contemporáneos” establece la línea directa con los ancestros, un cementerio en nosotros: Verne, Baudelaire, otra vez Chateaubriand, Poe, Mary Shelley. Respecto a la autora de *Frankenstein*, destaca su mirada sobre la Ilustración:

Tal parece que Mary Shelley fue la primera en intuir que el *Emilio* era el retrato de un hombre artificial, antes que un proyecto pedagógico liberador. Su criatura es un Narciso que se mira en el espejo de la Ilustración y descubre su irremediable falta de humanidad, el fracaso de toda escuela de virtud, el destino funesto que espera a todo aquel que creyéndose fiel al estado de naturaleza está construyendo, en realidad, un adefesio artificial (“El caso Frankenstein”, p. 571).

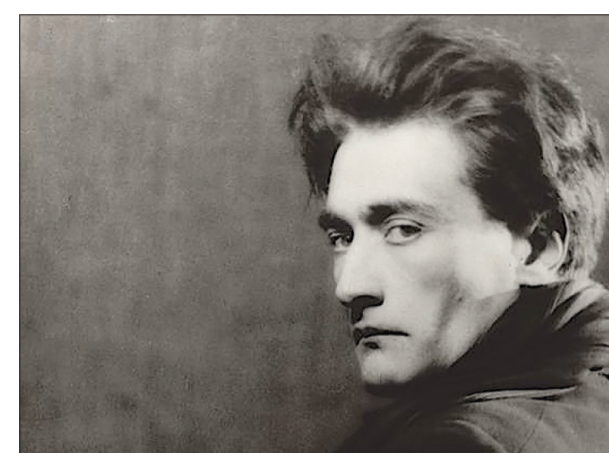
Ensayos reunidos (1983-2012) consigue su unidad de propósito a través de ciertos temas centrales. En primera instancia, la indagación sobre el ensayo crítico, sus alcances, obsesiones e intereses, desde la perspectiva de un contemporáneo con simpatía hacia los antiguos a título, precisamente, de descendiente de los modernos; no por casualidad, polemiza con los críticos académicos que rechazan la idea del crítico literario como escritor, en favor de la especulación teórica y el paradójico menosprecio de la literatura.

También hay que subrayar el interés por el canon, los hitos con los que diversas épocas se entienden a sí mismas, sin olvidar la conversación con las ricas zonas de autores menores que sustentan todas las literaturas, y con los autores del presente. En tercer lugar, Domínguez Michael se identifica con figuras como Roberto Calasso, Marc Fumaroli, Albert Béguin, Mario Praz, Octavio Paz y Edmund Wilson, modelos de una crítica concebida como escritura literaria y reflexión sobre el mundo; la política y la historia alimentan el trabajo del mexicano sobre la literatura y sobre el pensamiento de los últimos siglos.

LA TRAYECTORIA de Domínguez Michael se mueve a contracorriente de la crítica universitaria latinoamericana, que de literaria pasó a Estudios culturales, Teoría queer, Crítica feminista, Ecocrítica, Teoría decolonial, etcétera. Las virtudes y defectos de *Ensayos reunidos 1983-2012* nacen de esta condición, que lejos de ser antiacadémica es



“UNO DE LOS DEFECTOS DEL LIBRO SE ALIMENTA, PARADÓJICAMENTE, DE LA ERUDICIÓN DEL AUTOR, CONOCEDOR DE LOS CÁNONES Y CONSCIENTE DE SU SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA”.



Man Ray, Retrato de Antonin Artaud, detalle, 1926.

más bien proliteraria, como se expresa en la simpatía profesada hacia docentes universitarios como Tzvetan Todorov y Lionel Trilling.

Uno de los defectos se alimenta, paradójicamente, de la erudición del autor, conocedor de los cánones y consciente de su significación histórica y estética: el ensayista se define como deudor del feminismo liberal, acepta con Hans Mayer (*Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*) que la Ilustración excluyó a las mujeres y, de hecho, menciona con gran consideración a algunas escritoras, Mary Shelley, por ejemplo. No obstante, repite tics críticos del pasado respecto a narradoras y poetisas: la apariencia, las predisposiciones de carácter y las relaciones amorosas con varones. Igualmente, las consideraciones negativas sobre la teoría literaria olvidan su enorme fecundidad respecto al estudio de la literatura como un lenguaje con características propias; se quedan en las orillas de la marea postestructuralista, propiciadora del “género teoría”, término acuñado por el crítico Jonathan Culler para referirse a una suerte de crítica exliteraria ufana de su despliegue teórico y alcance político. Un ejemplo de la misma podría ser el pensador decolonial Walter Dignolo, con numerosos seguidores y seguidoras.

Entre las virtudes destaca la lectura cuidadosa de los cánones establecidos desde el humanismo de la primera mitad del siglo XX y divulgados por editoriales públicas y privadas, con plena conciencia de lo que significa esta intervención de las políticas culturales en la educación; una escritura elaborada desde la pasión por la lengua; y el empeño en preservar la literatura como espacio de reflexión sobre la condición humana. Todo ello está sazonado por la irreductible libertad intelectual de un escritor poco atento a las modas, dominado por la pasión propia de los lectores de raza. Por sobre todo, la dedicación de Domínguez Michael a la literatura está exenta del ánimo predominante del latinoamericanismo consagrado en Estados Unidos, que privilegia una visión opresiva y desdichada de América Latina como si no tuviéramos derecho a la estética y al pensamiento sino solamente a la denuncia de los vencidos. ■

Christopher Domínguez Michael, *Ensayos reunidos 1983-2012*, El Colegio Nacional, México, 2022.

LA ETERNIDAD
COMIENZA UN SÁBADOPor
**ADOLFO
CASTAÑÓN**

@avecesprosa

**EDUARDO
LIZALDE:**
HONOR
DEL POEMA

“EL CABALLERO
TIGRE DE
LA POESÍA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA
SE DISTINGUE POR
SU ELEGANCIA,
SU INTELIGENCIA, SU
SILENCIOSA EFICACIA”.

El 25 de mayo de este 2022 falleció, a los 92 años, un poeta mayor del siglo XX mexicano: Eduardo Lizalde. Celebrado por generaciones de lectores, dueño de una voz personalísima, aquí lo recordamos mediante el rescate de un texto de Adolfo Castañón, cuya versión original se publicó en Revista de la Universidad de México, número 69, de noviembre, 2009.

A Eduardo Lizalde se le ha llamado espontáneamente *El Tigre*. Él mismo ha titulado su obra poética *Memoria del tigre*, *Nueva memoria del tigre*. El felino ha sido en su obra tema y sujeto, lugar y método. Le viene esta memoria de las lecturas de Borges y de Blake, de Lugones y de López Velarde, pero antes y sobre todo de la contemplación —éxtasis e introspección— de la fuerza felina.

En la obra de Eduardo Lizalde se hace cuerpo, se incorpora y mimetiza la historia de la poesía mexicana. Su vasta y asombrosa partitura poética dialoga con José Gorostiza (*Cada cosa es Babel*), con Jaime Sabines y Efraín Huerta (*La zorra enferma*), con López Velarde, Paz, Borges y Villaurrutia (*El tigre en la casa*), con Rilke y Ernesto de la Peña (*El libro de las rosas*).

EL JARDÍN ENCANTADO de su obra tiene la profundidad del bosque y la fuerza de la selva, pero después de todo es un jardín, es decir, un espacio imaginario cultivado, un lugar ameno, trazado con amorosa paciencia, como una geografía de letras capaz de miniaturizar la historia de la lírica mexicana e hispanoamericana. Y su voz misma —grave y de bajo tenor educado en un conservatorio— llama la atención del oyente: es la voz de un señor que tiene aliento de abismo y de quebrada, pero que es también capaz de inéditas ternuras y rarezas sensitivas.

Nacido en 1929, Eduardo Lizalde se encuentra entre la generación de Octavio Paz, Efraín Huerta y Alí Chumacero, más próximo a Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos y Jaime García Terrés. Se inicia como cuentista con el volumen *La cámara* (1960). Escribió ensayo y novela (*Siglo de un día*, 1994); ha traducido del alemán a Rilke y ha leído a Ludwig Wittgenstein; ha escrito una historia de la ópera en México, que le tomó acaso la longevidad.

Su pasión por la historia y la filosofía ha alimentado la creación de una obra literaria donde acrisola la herencia de otras voces y, al igual que la de Paz, su escritura devoradora lo ha llevado a trabajar incesantemente en la voz de los otros que él —buen jardinero— ha sabido trasplantar a su propio jardín, a su propio terrario poético, sin perder nunca de vista o, mejor, de oído, su propio acento.

Lizalde ha buscado la verdad de la poesía en la verdad del poema, el canto en *El destino del canto*, para citar el título que Rubén Bonifaz Nuño —uno de sus maestros— dio a su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. En *Tablero de divagaciones* reúne una obra crítica donde se repasan y desfilan ya no sólo la obra de otros poetas sino la historia de la literatura mexicana que él ha sabido vivir en letra y palabra propias. Como su figura emblemática y electiva, Lizalde, el Caballero Tigre de la poesía mexicana contemporánea, se distingue por su elegancia, su inteligencia, su silenciosa y sutil eficacia. ¿La crueldad del tigre? Lizalde la ha practicado sobre su propia sombra y entraña, como muestran sus poemas de una indagatoria sostenida, tan inquietante como fulgurante, en torno a la vocación poética.

Según Ernesto de la Peña, Lizalde es un *cosmófago*, y él mismo lo reitera en diversos poemas. Lector de poesía que supo hacer de su oficio lírico una lección permanentemente renovada: lector de poemas que escribe poemas y, desde luego, cómo no, traductor, lector enamorado en su propio hacer del decir cautivo de los otros.

El poeta brasileño Haroldo de Campos acuñó una voz apropiada para definir un oficio como el de Eduardo Lizalde: *transcreación*, creación a través de la traducción: Rilke, William Blake, Verlaine, Baudelaire, secretamente Théophile Gautier, y también *transcreación* dentro del propio idioma: Neruda, Borges, Paz, Huidobro, Gorostiza, Leduc, Sabines, Díaz Mirón.



Foto > Cuartoscuro

Y EN EL HORIZONTE, como un zumbido de fondo, el filo aterciopelado de la música, en particular de la ópera y la canción popular. Lector de poesía dotado de una poderosa voz natural, Lizalde sería un intérprete ideal y aun un recitador natural. Y precisamente por la inmediatez de esta tentación supo resguardar su voz de la elocuencia forense —aunque no haya desdenado diversos cargos públicos que ha cumplido con parsimoniosa elegancia.

Fascinado desde muy joven por las joyas y los tesoros de la lengua, en particular por la retórica —esa dama de los espejos que decía Jean Paulhan—, Lizalde hizo del conocimiento de las vanguardias literarias y artísticas no un saber exterior, sino una experiencia: las vivió en primera persona con disciplinado fervor. Esta disponibilidad cristalizó en los espacios conceptuales del llamado *poeticismo*, nombre de un misceláneo bagaje cuyo común denominador sería la formalización y cuyos integrantes pueden ser considerados, sólo hasta cierto punto, reveladores de las facetas potenciales del poeta Eduardo Lizalde: Arturo González Cosío, Enrique González Rojo, Marco Antonio Montes de Oca y el prosista y poeta Juan José Arreola.

LA AMPLIA Y SOLVENTE OBRA POÉTICA de Eduardo Lizalde se imanta o enerva, despierta o embriaga con el deseo de perfección de las formas soñadas —como la rosa o el tigre—, emblemas de un anhelo del poema ideal, del poema arquetípico soñado. Además de su apetito estrictamente formal, la alimenta un impulso irrefrenable hacia la ciudad y la socialización. Más allá de momentáneas o profundas coincidencias temáticas con poetas como Jaime García Terrés, Gerardo Deniz, José Emilio Pacheco, Efraín Huerta, Homero Aridjis o Jaime Labastida, en Lizalde se da una franca apertura hacia la ciudad cultural donde aflora el poema: están presentes y lo acompañan Luis Cardoza y Aragón, Jaime Sabines, José Luis Cuevas, Carlos Fuentes pero, ante todo, las presencias singulares de Salvador Elizondo y Octavio Paz, figuras a las que el poeta dedica poemas y versos.

No le pueden ser ajenos los temas de la ciudad y la política, ni las cuestiones asociadas a la ética —tan próxima de la estética—, a la teología —tan próxima de la filosofía, a la cual este poeta de cuerpo completo está irrevocablemente llamado a ver *también* como un arte de la fábula, como una *farmacia* cuyas peligrosas medicinas sólo él, sacerdote y filósofo, sabría usar debidamente.

Bajo los ropajes y atuendos vistosos, bajo la clamorosa hojarasca de Babel, el poeta sabe que hay un silencio irreductible, un dolor intransitivo cuyo exorcismo cumple como para dar continuidad al rito inmemorial de la palabra, a la figura del poeta siempre dispuesto a volver al terreno del sentir y del sentido común. Como lo ha dicho él mismo en las palabras que improvisó durante el homenaje que le tributaron Vicente Quirarte y Ernesto de la Peña: “Ya es un honor ser llamado poeta en una tierra como la mexicana, de grandes poetas”. □

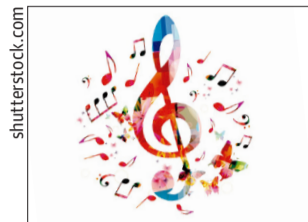
MI SILENCIO ES LA MÚSICA.

La escucho todo el tiempo. Lo primero que hago al despertar es poner un disco. Después me subo al carro para llevar a mi hija y strimeo el spotify. Cualquier actividad que realice tiene soundtrack. Escucho música cuando me baño. Soy el obseso que coloca la bocina junto a la regadera (como si se tratara de un tótem). Cuando tengo sexo. Cuando trapeo. Cuando me alimento. Pocas cosas me resultan más estimulantes que una cena solito, acompañado por discos como *In The Wee Small Hours*, de Sinatra. Me levanto y me acuesto con música. Antes de dormir siempre me arrullo con un disco de Brian Eno.

Se podría decir que los únicos dos momentos en que no escucho música es mientras nado y mientras duermo. Si dormimos veinticinco años durante nuestra vida, se podría decir que esas dos décadas y media las pasamos en silencio. Sin embargo, ocurre lo contrario. Porque aunque nos desconectamos de la realidad no nos desconectamos de las melodías. Somos susceptibles a la música de los sueños. Y no se trata de una metáfora. Soñamos con el universo musical. Cada cierto tiempo alguien me cuenta que soñó con Bowie. Mientras dormimos escuchamos música. Y no una abstracta o absurda, como es la mayoría de lo que soñamos. No, son canciones que conocemos bien. Melodías que nos llevamos al mundo de los sueños. Ése del que desconocemos casi todo. Fragmentos de rolas que nuestro cerebro se lleva al fade out. Que no es otro que un fade in.

No pocas mañanas despierto con una canción en mente. Y lo primero que hago, antes incluso de salir de la cama, es escucharla. No busco descifrar algún mensaje oculto. Sólo el placer de prolongar la sensación. Varios estudios afirman que escuchar música mientras dormimos afecta la calidad del sueño. Sin embargo, el cerebro no necesita el sonido del exterior. Es capaz de reproducir la música por sí mismo. Entonces ¿cuántos de esos veinticinco años que supuestamente pasamos en silencio en realidad transcurren mientras escuchamos música?

EXISTE UNA FIGURA llamada *síndrome de la música pegadiza*. Que se dispara en la vigilia. Ocurre cuando escuchamos una melodía *pegadiza* y, como los pensamientos repetitivos provocados por la ansiedad, no podemos dejar de escucharla. Lo intrigante del asunto es que gran parte de la música que suena en mi cabeza



“NO POCAS MAÑANAS
DESPIERTO CON UNA CANCIÓN
EN MENTE. Y LO PRIMERO
QUE HAGO ES ESCUCHARLA”.

de manera involuntaria no es *pegadiza*. Poseo una rocola interna. Y no es selectiva ni mucho menos. Se me han pegado melodías tan bules como “No no no al coco no, al coco no”, pero en general siempre se trata de música que proviene de mi acervo personal.

Lo mismo me ocurre cuando voy a nadar. Se supone que es un momento para no pensar. Para poner la mente en blanco. Una especie de meditación. Pero apenas entro al agua se enciende la radio de mi cabeza. Y a propósito de la meditación. Hace unos años acudí a unas clases a Casa Tíbet con el propósito de reunir material para escribir un cuento. Nunca obtuve progresos. Siempre que el guía me preguntaba por el estado que había alcanzado le respondía lo mismo: no pude dejar de tararear. Dejé de pensar en lo que iba a cenar acabando la sesión. En cuánto me dolía la espalda por tratar de mantener la posición. En los malditos viniles que me quiero comprar. Pero no conseguí dejar de tararear un solo segundo. La música se infiltraba como un virus.

En una ocasión leí una entrevista donde Fogwill hacía hincapié en su hábito de canturrear. Lo que de inmediato me remitió al tarareo. Como le sucede a muchas personas, Homero Simpson, por ejemplo, dentro de mi círculo de amistades hay mucha gente que tiene el hábito de tararear. Es un momento de abstracción, que podría equipararse con la meditación misma, en el que el cerebro se desentiende de la realidad y hace que de la boca brote el tarareo. El silbar melodías es parte del mismo fenómeno. En cuanto la mente no registra actividad surge la música. Por el canturreo, el tarareo o el chiflido.

No es que me preocupe o esté asustado. Pero entre el tinnitus y mi rocola interna estoy cayendo en cuenta de que hace no sé cuántas décadas no he estado en silencio ni un solo segundo. Que una mano invisible o divina le ha estado echando monedas a mi rocola interna para que no se detenga. Entonces, no puedo evitar que me surja la pregunta: ¿es posible el silencio absoluto? ■

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@Charfornication

LA ROCOLA INTERNA

EN BROOKLYN VIVE aquel que no me escribe casi nunca, pero que con su pincel lo dice todo. Juntos pintamos lienzos que traigo de recuerdo a casa. En Los Ángeles un otro me pasea en un convertible azul por todo Hollywood Boulevard, una mascada me cubre la cabeza, ambos con lentes oscuros. Parecemos artistas de cine. En Coahuila está cazando aquél; me recibe en traje camuflado, manchado de sangre fresca de un jabalí que para el desayuno cocinamos a la leña. Aterrizo en Japón, le pido al nuevo que me lleve a cenar al mejor sushi de Tokio, me pongo un kimono y luego practicamos las artes amatorias del Oriente. En Madrid lo siento por horas frente a la maja desnuda, le explico lo que significa para mí el goyesco simbolismo de los cuerpos, después nos vamos a su piso a descansar y le recito poemas de Salinas. En Londres radica quien no se atreve ni a besarme, habla siempre de la muerte, me pide que nademos en las turbulentas y frías aguas del Támesis.

MI PASAPORTE SE HALLENADO por completo, los sellos indelebles son la muestra de mis locos andares por el mundo y los sueños que persigo. Transito cielos por avión, en globo o en alas de la fantasía y el deseo. Floto entre las nubes, respiro la energía vital para volar deprisa. Surco los siete mares en barcos de vapor, me impulsan las tormentas y las olas. Sobrevivo los tsunamis de la desorientación interior que me extravía. Con un mapa



“INTENTO, BUSCO PERO
NO ENCUENTRO TU
UBICACIÓN NI EN WAZE
NI EN GOOGLE MAPS”.

y mi intuición navego en el vientre de una ballena blanca que me transporta hacia los cinco continentes. Subo y bajo colinas y montañas en locomotoras, atravieso fronteras sin mirar atrás. Cruzo túneles oscuros, me alegra entrar en lo desconocido y ver la luz al fondo. Recorro en coche carreteras, registro los kilómetros con monólogos internos, me acompaña una lista de himnos y canciones que recopiló para los trayectos.

A ti nunca he podido ir a verte. Por más que intento, busco pero no encuentro tu ubicación ni en Waze ni en Google Maps. Te rastreo por aire, tierra y mar, pareces estar en todos lados y en ninguno al mismo tiempo. Sé que resides aquí mismo, en algún lugar de la caótica Ciudad de México. Voy a dejar de hacer mis frecuentes viajes a la nada para hallarte en la accidentada geografía de mi corazón salvaje.

.....
*Ponme a tensión. ■

OJOS DE PERRA AZUL

Por
KARLA ZÁRATE

@espia_rosa

VIAJERA FRECUENTE

FILO LUMINOSO

Por
NAIEF YEHYA
@nyehya

PINOCHO, DE GUILLERMO DEL TORO

“EL MUNDO
QUE DESCUBRE
PINOCHO NO ES
SÓLO UN PUEBLO
MOJIGATO,
SINO UNO QUE
SE ENTREGA
AL FANATISMO
NACIONALISTA”.

Pausa en El Cultural

Informamos a nuestros lectores que este suplemento no aparecerá el próximo día 24. Publicaremos una recopilación especial de fin de año, el 31 de diciembre, y regresaremos el 7 de enero de 2023. Hasta entonces.

El relato serial que el florentino Carlo Lorenzini escribió bajo el seudónimo Carlo Collodi en 1881 y que en 1883 apareció en forma de libro, se convirtió en uno de los cuentos infantiles más populares de la historia gracias a la versión de Disney, de 1940. A pesar del éxito de la cinta de Luske, Jackson Sharpsteen *et al.*, que sentó el precedente de cómo endulzar tragedias para un público infantil, la historia de Geppetto y su hijo artificial ha sido adaptada y reinterpretada en docenas de ocasiones y tonos, además de que en los últimos años ha estado muy presente por la versiones de Matteo Garrone (2019) y de Robert Zemeckis (2022).

Los elementos fantásticos y monstruosos del relato desde luego resultaban idóneos para que Guillermo del Toro, quien se ha caracterizado por ser un visionario para reciclar obsesiones juveniles y nostalgia, hiciera su propia versión. El *Pinocho* de Del Toro, codirigido con Mark Gustafson y coescrito con Patrick McHale, es una obra de animación cuadro por cuadro (*stop motion*) con deslumbrantes y complejos diseños de marionetas talladas a mano (que revelan su manufactura artesanal) y la impecable construcción de un universo físico y fascinante donde todos los personajes parecen títeres. Si bien el estilo es muy particular hay algunos ecos de la estética claustrofóbica, abominable y abigarrada de los hermanos Quay.

La cinta, situada entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, comienza con Geppetto (con voz de David Bradley), considerado entonces por sus vecinos como un “ciudadano italiano modelo”, y su hijo Carlo, de diez años, quienes viven felices hasta que una noche en 1916, mientras el carpintero trabaja en la estatua de Cristo en la iglesia local, una bomba le arranca la vida a Carlo. Geppetto entierra a su hijo y planta un pino cerca de su lápida. Incapaz de consolarse o recuperarse de su pérdida, en una noche lluviosa de 1930, mientras está ebrio, corta el pino y fabrica una burda marioneta de su hijo en madera sin pulir ni barnizar, a la que esa noche le da vida una quimera con cuatro alas y voz de Tilda Swinton.

La historia es narrada por Sebastian J. Cricket (Pepe Grillo en voz de Ewan McGregor), un insecto con ambiciones literarias que vive en el corazón del muñeco y más que servir de conciencia es un chiste reiterativo. La marioneta es presentada como un ser a la vez conmovedor y grotesco, incapaz de pasar por un ser humano y predisuesto a causar enormes problemas a Geppetto en una comunidad conservadora, donde la iglesia y los fascistas, representados por el Podestà (o representante civil local en voz de Ron Perlman), vigilan a los ciudadanos.

PARA INICIARSE EN EL CINE DE ANIMACIÓN, Del Toro eligió un elemento netamente político, al situar su alegoría en el auge del fascismo italiano. De esa manera el mundo que descubre Pinocho (voz de Gregory Mann), con su extrema curiosidad y exuberante ingenuidad, no es sólo un pueblo mojigato y espantadizo, sino uno que se entrega al fanatismo nacionalista. Pinocho cae en las redes de un empresario circense autoritario y cruel, el Conde Volpe (Christoph Waltz), un estafador que además resulta ser un propagandista. Volpe, acompañado por el mono Spazzatura (con chillidos de Cate Blanchett), explota a Pinocho como un fenómeno, lo cual es un reflejo de un mundo que está cayendo en manos de líderes despiadados y manipuladores.

La metáfora es simple y evidente, pero no por ello menos efectiva: el fascismo convierte a todos en marionetas y víctimas. La fantasía infantil se hunde en el territorio del horror criminal totalitario pero intenta mantenerse ligera y entretenida, lo cual da para una mezcla un tanto indigesta. La ironía, entonces, radica en mostrar que el niño irreverente de madera es más humano, libre e independiente que los obedientes ciudadanos que llevan al



Fuente: netflixlife.com

poder a Benito Mussolini, mandan a sus hijos a las juventudes fascistas y al sacrificio en el frente de combate.

Obviamente, la cinta se realizó antes de la llegada de Giorgia Meloni y su partido filofascista al poder, pero se gestó en el tiempo del caos ideológico de los nacionalismos que dieron lugar al Brexit, el trumpismo y docenas de variaciones ideológicas en cada continente. Por eso la metáfora de los títeres no es sólo una referencia histórica sino una señal de alarma contemporánea y una obsesión personal (antes fue el franquismo, en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*). Lamentablemente, el espectro del autoritarismo no va más allá de una burda caricatura del Duce como un enano infantilizado y ridículo.

La historia es una reflexión en torno a la paternidad (con la muy obsesiva tendencia de eliminar a las madres de los cuentos infantiles) que va desde el Duce visto como el padre de Italia hasta el humilde Geppetto, quien pasa de la perfección del hijo ideal, amoroso y respetuoso, Carlo, al caos, desenfreno, peligrosa desobediencia y necedad de Pinocho, quien refleja de esa manera la verdadera naturaleza humana.

Estamos ante otra narrativa *frankensteineriana* en la que el padre del *monstruo* fabrica a un descendiente sin pensar en las consecuencias. Sin embargo, Geppetto no abandona a su creación. Uno de los mejores momentos es cuando, al ver que los vecinos le temen y odian, Pinocho le pregunta a su creador por qué adoran a otra figura humana tallada en madera: el Cristo en la cruz. Esta reflexión iconoclasta de Del Toro es aguda y pone en evidencia la fe y el miedo de las representaciones talladas en madera de lo divino y del fetiche de un ser querido.

Con su sobriedad y desesperanza, la cinta no puede evitar el sentimentalismo y las predecibles trampas emocionales del cine con mensaje. Sin embargo, podemos ver que se asoma un cierto sarcasmo e ironía que queda revelado en los atroces e insufribles números musicales de Alexandre Desplat, los cuales no pueden verse más que como parodias de las alegorías *disneyanas*. Aquí las canciones son estridentes y a pesar de su carácter lúdico son cacofonías desentonadas, el equivalente auditivo de las imperfecciones de la marioneta. En su tercer acto la cinta da un giro filosófico peculiar, al presentar a una quimera esfinge, la diosa de la muerte (Swinton, también), quien le explica a Pinocho que tendrá que morir muchas veces hasta dejar realmente de existir, como una manera de enfatizar que sólo el dolor y la experiencia de la muerte nos hacen humanos. De esta forma el Pinocho de Del Toro no busca ser un “niño de verdad” sino que poco a poco consigue humanizarse y madurar a través del sufrimiento.

La cinta es un espléndido objeto artesanal, tallado y esculpido con delicadeza. A la vez es un relato esperanzador y trágico. Una mirada fatalista sobre la certeza de que somos presa fácil de las ideologías extremas, así como un reflexión sobre la cualidad humana de crear objetos y la ilusión de elaborar seres artificiales. En un tiempo de inteligencia artificial, de obscuro abuso de los gráficos computarizados y delirante desprecio por la mano de obra humana, ésta es una elegía del respeto a la creatividad, el oficio y la aberración. **■**