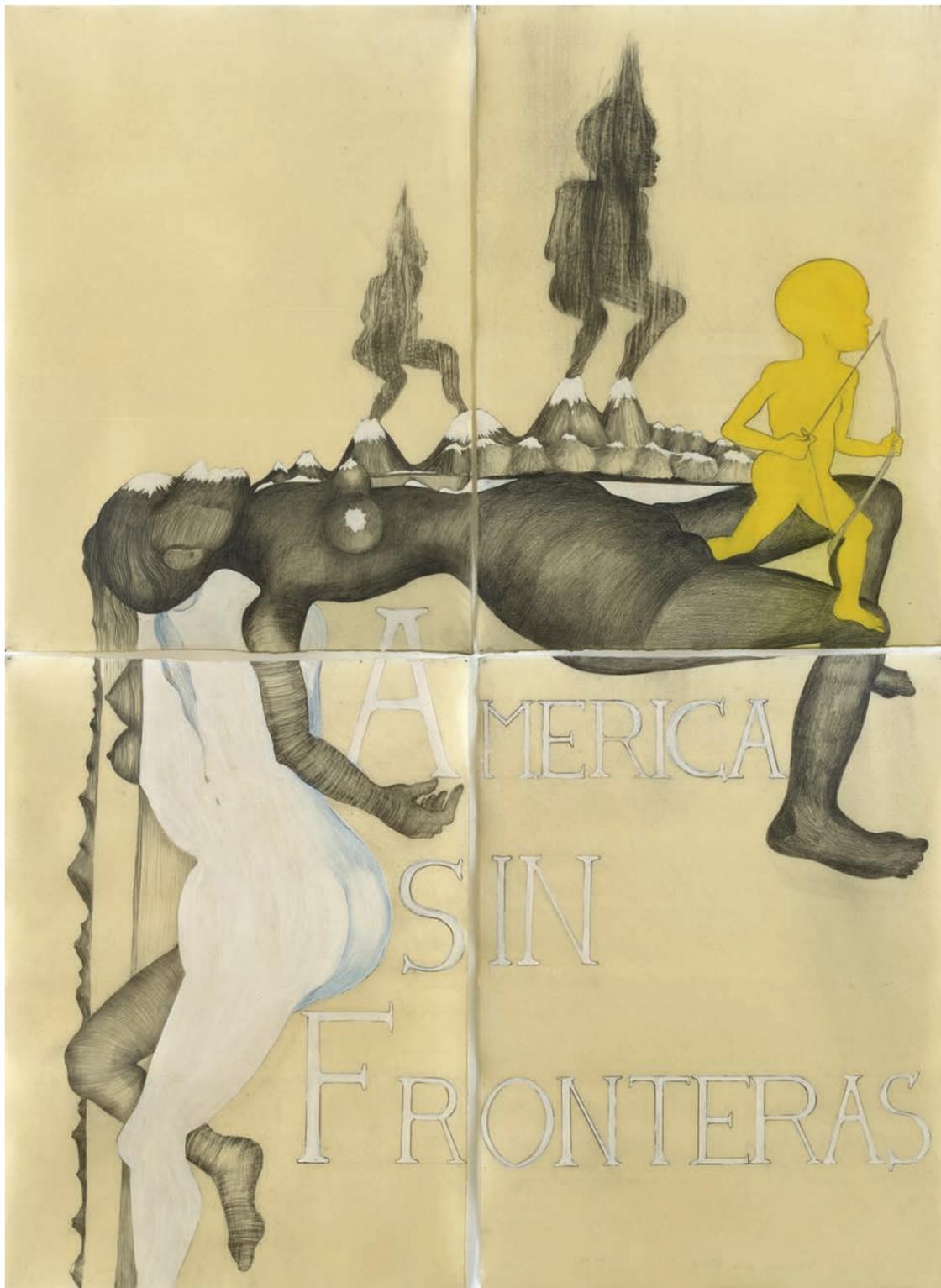




Sandra Vásquez de la Horra, *América sin fronteras*, 2016. © De la artista a través de la SOMAAP, México, 2025.



#922-923: CHILE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



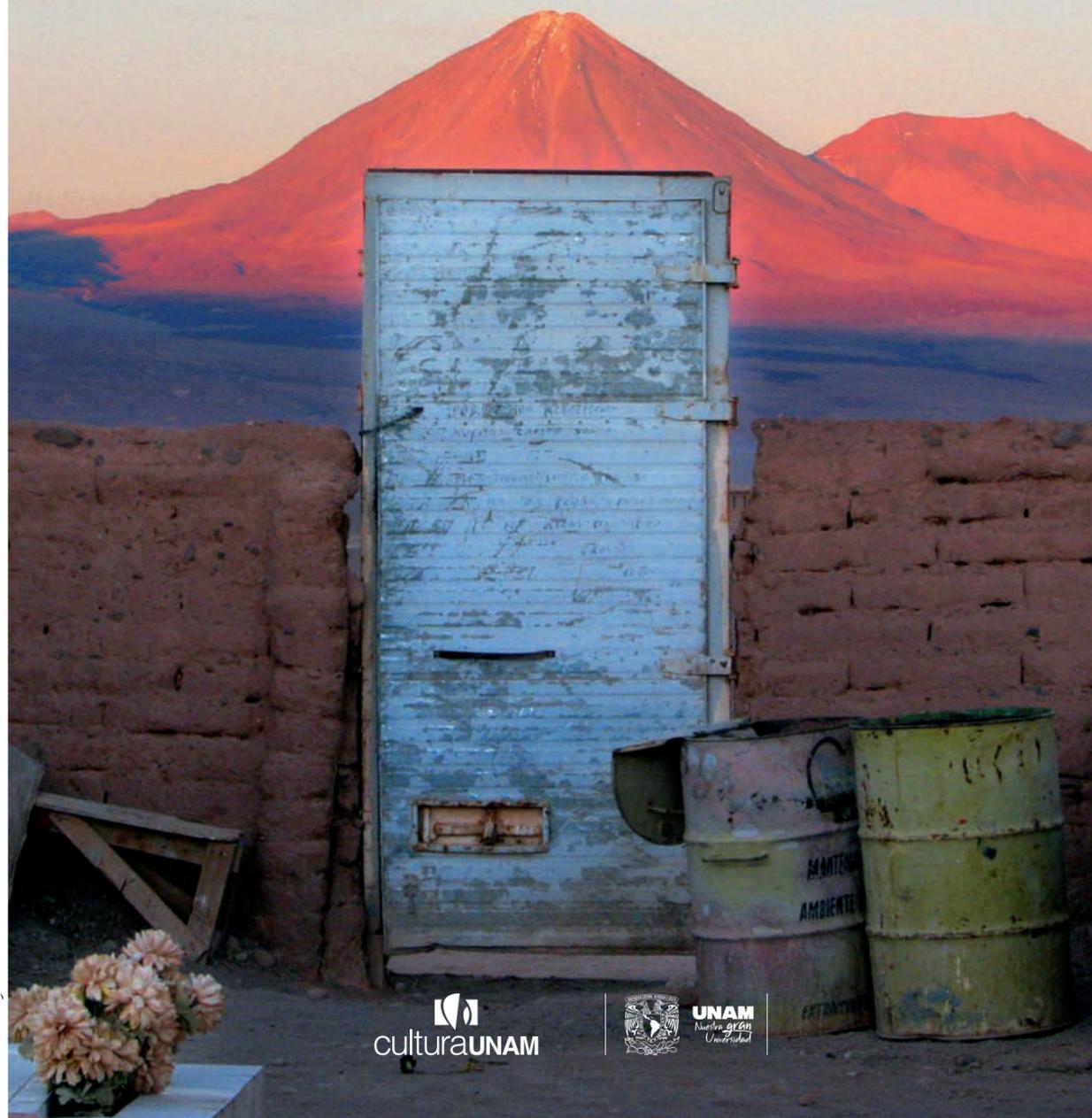
JUL. - AGO. 25  
#922-923  
ISSN: 0185-1330  
\$50 MXN

REVISTA DE LA

# UNIVERSIDAD DE MÉXICO

## CHILE: LITERATURA

RAÚL ZURITA DIEGO ZÚÑIGA VERÓNICA ZONDEK ALEJANDRO ZAMBRA MARIO VERDUGO ALIA TRABUCCO ZERÁN ROSABETTY MUÑOZ GONZALO MAIER ELVIRA HERNÁNDEZ RAFAEL GUMUCIO PAULINA FLORES MARÍA JOSÉ FERRADA ALEJANDRA COSTAMAGNA ELICURA CHIHUAILAF DANIELA CATRILEO ANDRÉS ANWANDTER MILAGROS ABALO CEA BITÁCORA POESÍA EN GAZA PERFIL SILVESTRE EL CLON GIGANTE ENTREVISTA HAN KANG



(002-003) EDITORIAL

(004-103) DOSSIER

006 RAÚL ZURITA  
Pequeño niño

008 ALEJANDRA COSTAMAGNA  
Llámenme Muñeca

014 ROSABETTY MUÑOZ  
Traza del elegido

018 GONZALO MAIER  
Un pedazo de hielo

022 ANDRÉS ANWANDTER  
Poemas

026 RAFAEL GUMUCIO  
El sexo de los tímidos

036 MILAGROS ABALO CEA  
Poemas

042 MARÍA JOSÉ FERRADA  
El hombre del cartel

048 CAYO CÆCTUS Y NIKOLO  
Serpientes gigantes viven bajo nosotrxs

059 ELICURA CHIHUAILAF  
Kvrvtuku y Kom Azmogen

064 PAULINA FLORES  
Aorístico

072 VERÓNICA ZONDEK  
Alerzal

076 DIEGO ZÚÑIGA  
Ulises Carrión atrapado en un poema chileno

082 MARIO VERDUGO  
estrambote y sonsonete

088 ALIA TRABUCCO ZERÁN  
Entrar al ruido

096 ELVIRA HERNÁNDEZ  
No haré cumbre

098 DANIELA CATRILEO  
no sé si piensas en las alturas

100 ALEJANDRO ZAMBRA  
Los juegos olímpicos de Juan Emar

(104-139) PERIÓDICAS

106 (ENTREVISTA)  
XAVI AYÉN  
Han Kang, Premio Nobel de Literatura 2024

114 (BITÁCORA)  
IBRAHIM NASRALLAH  
Maryam y María en Gaza

118 (PANORAMA)  
LYA MONTIEL NEPOTE  
Madres del desierto: buscadoras de la justicia y de la memoria en Chile y México

122 (FRICCIONES)  
ALONSO BURGOS  
A cien años de la polémica de 1925, ¿qué queda de las peleas literarias?

126 (PERFIL SILVESTRE)  
PAUL C. ROGERS  
Un paseo por el gigante trémulo

134 (HORIZONTE UNIVERSITARIO)  
RAFAEL E. QUEZADA  
Escritoras, pioneras, ¡cine!

(140-154) CRÍTICA

142 RODRIGO FLORES SÁNCHEZ  
Cartografías chilenas: una generación poética en diálogo continental

146 LUIS PANIAGUA  
Claudia Masin: la solidez en la fragilidad

149 URIEL SANTIAGO VELASCO  
*Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros* de Orlando Mondragón

153 MOISÉS ELÍAS FUENTES  
Mílos Forman y la criminalización de la anomalía

(155-158) COLABORADORES

Portada de la *Revista de la Universidad de México*,  
vol. XXVIII, núm. 1, septiembre de 1973.

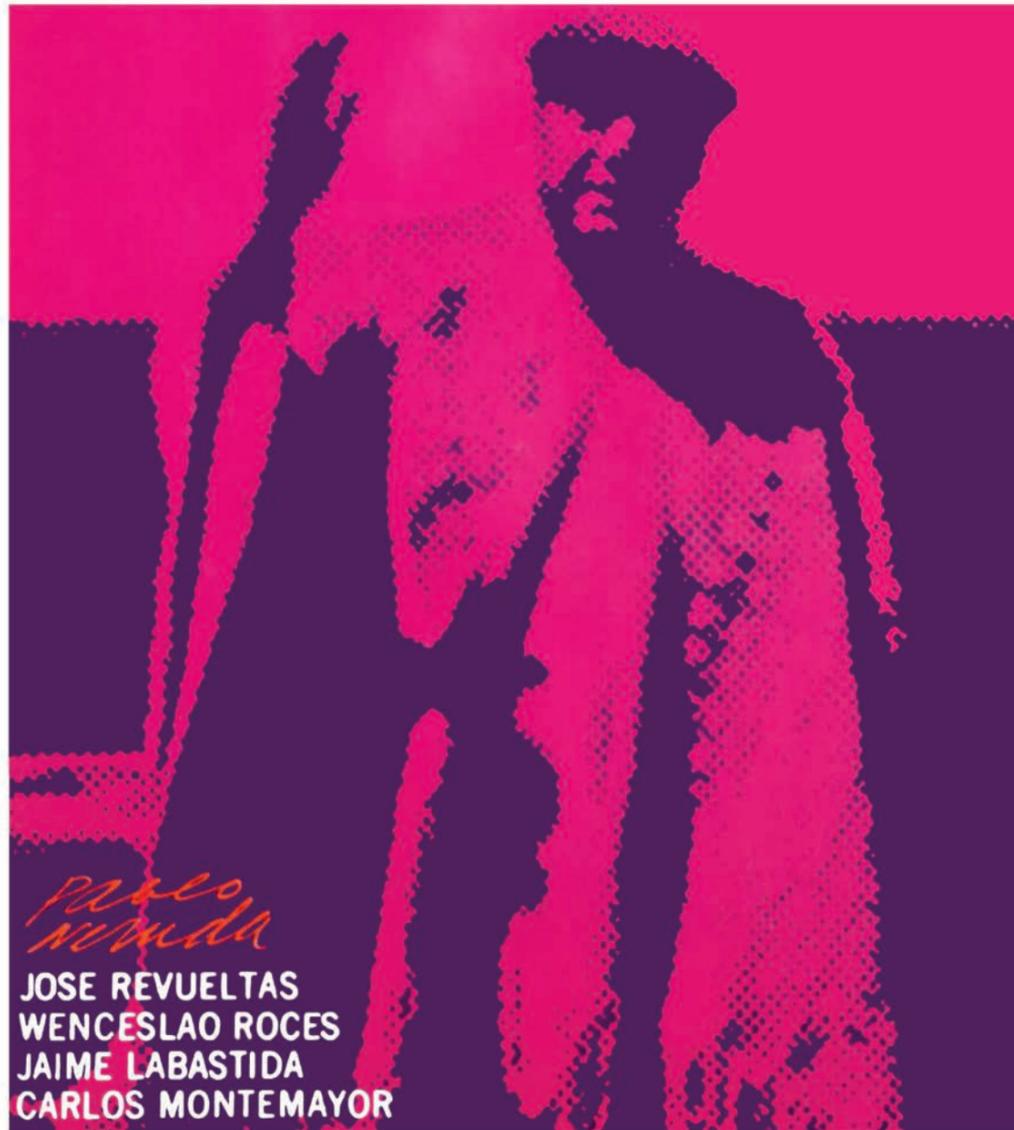
“No permanecerás mudo, no descansarás en paz, seguirás viviendo en guerra”, le escribe, en una emotiva carta, José Revueltas a Pablo Neruda. La misiva se encuentra en la edición de septiembre de 1973 de la *Revista de la Universidad de México*, dedicada a Chile. Los militares habían derrocado al presidente Salvador Allende el día 11 y el 23 murió el poeta. Su deceso sigue siendo, hasta hoy, motivo de controversia, pues se sospecha que se trató de un asesinato político. Si estos acontecimientos se reflejaron en el número de septiembre se debe a que por entonces la RUM se imprimía hacia finales del mes. En aquella ocasión, las dos tragedias chilenas se espejeaban, con su mancha ominosa, en los textos de Diego Valadés, Fernando Benítez, Jaime Labastida y Magdalena Galindo, así como en el poema de Carlos Montemayor. Para rendir homenaje a la literatura chilena también aparecieron poemas de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y del propio Pablo Neruda, de quien se reprodujo un fragmento de “Que despierte el leñador”, cuyos versos cabe citar 52 años después, en este nuevo número dedicado a Chile: “Pero yo amo hasta las raíces/ de mi pequeño país frío./ Si tuviera que morir mil veces/ allí quiero morir:/ si tuviera que nacer mil veces/ allí quiero nacer,/ cerca de la araucaria salvaje,/ del vendaval del viento sur,/ de las campanas recién compradas./ Que nadie piense en mí”.



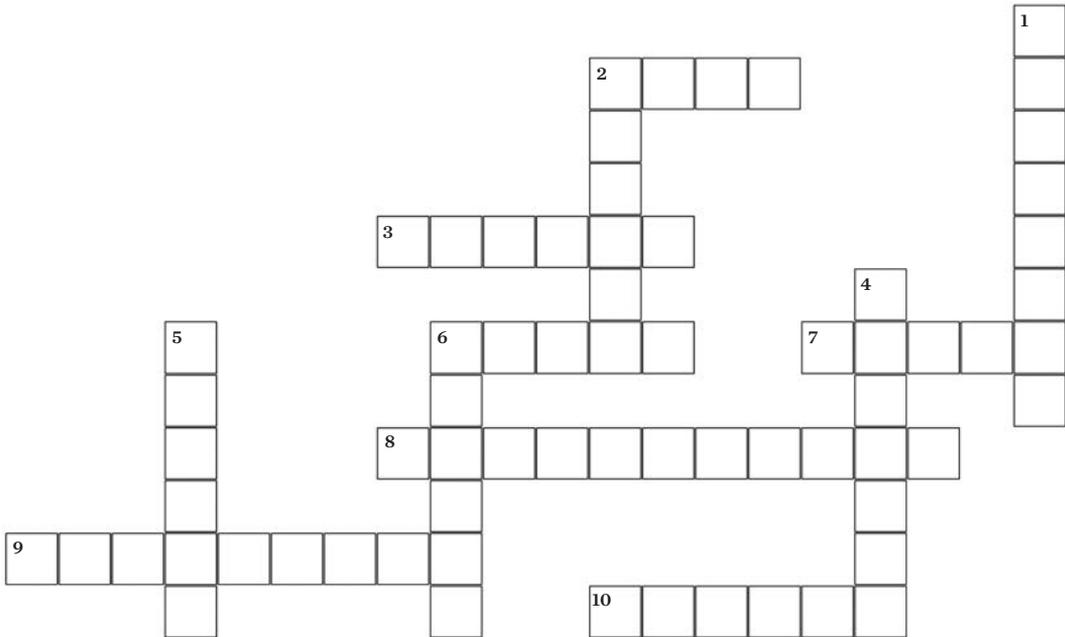
REVISTA DE LA  
UNIVERSIDAD DE MEXICO



CHILE FERNANDO BENITEZ  
DIEGO VALADES  
MAGDALENA GALINDO  
POETAS BRASILEÑOS CONTEMPORANEOS  
SOCIALISMO PARLAMENTARIO  
UNIVERSIDAD Y ULTRAIZQUIERDISMO



# Crucigrama



## VERTICALES

1. ¿Qué animales de yeso forman parte del *happening*, de Carlos Leppe, el cual ilustra el artículo de Rodrigo Flores Sánchez? (en plural).
2. ¿En qué revista publicó Ulises Carrión su último texto, según nos cuenta Diego Zúñiga?
4. Nombre de pila de la autora de la historieta *Memín Pinguín*, mencionada en el texto de Rafael E. Quezada.
5. Libro de la escritora surcoreana Han Kang cuyo título es el nombre de un color.
6. Nombre de ciertas algas comunes en Chile mencionadas en el cuento de Rafael Gumucio (en plural).

## HORIZONTALES

2. A partir de las semblanzas de los colaboradores de este número, ¿quién es el más tierno? (en singular).
3. ¿Cuál es el nombre de pila del escritor cuyo pseudónimo fue Juan Emar?
6. ¿A qué se resisten las plantas que nacen del corazón en el poema de Daniela Catrileo?
7. Nombre de pila de la bisabuela de Alia Trabucco Zerán.
8. En la crónica de Alejandra Costamagna, ¿qué árbol lleva su madre a casa? La madre le enseña el nombre de este árbol a su pequeña hija.
9. Pando es una especie dioica y sólo está compuesto de ejemplares de qué género (en singular).
10. Apellido del poeta chileno que es colaborador en este número y, a la vez, es mencionado en una reseña crítica. En su poema del *dossier* se lee: “[...] Son minúsculas manchas de / colores que poco a poco se van alargando sobre la negrura / del pavimento como una serpiente de luz”.



En el centro del escudo de la UNAM hay un mapa flanqueado por un águila real y un cóndor andino; representa Iberoamérica, desde la frontera norte de Baja California, en México, hasta el cabo de Hornos, en Chile. La unidad de esta región es un ideal del espíritu universitario que se refleja en la historia editorial de la *Revista de la Universidad de México* (véase, por ejemplo, el número chileno de 1973 que recuperamos en el segundo forro). En esta ocasión celebramos la invitación a la Universidad de Chile por parte de la Feria Internacional del Libro de las Universitarias y los Universitarios con un *dossier* de escritura chilena contemporánea: poesía (Abalo, Anwandter, Catrileo, Chihuailaf, Hernández, Muñoz, Zondek y Zurita), ensayo (Maier, Trabucco, Verdugo y Zambra), cuento (Flores, Gumucio), crónica (Costamagna y Zúñiga), novela (Ferrada) y narrativa gráfica (Cæctus y Nikolo). El *dossier* es fruto del diálogo con la revista cultural de la Universidad de Chile, *Palabra Pública*, y queremos agradecer particularmente a Evelyn Erlij por su ayuda para conformar este diverso panorama de voces actuales. En México, afortunadamente, conocemos de cerca a grandes escritores como Gabriela Mistral y Roberto Bolaño, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, a quienes la *Revista* ha publicado desde sus inicios y seguirá publicando. En nuestras Periódicas hay otras piezas valiosas: una entrevista de largo aliento con la escritora surcoreana Han Kang, realizada por Xavi Ayén; un homenaje a las primeras guionistas de nuestro país, entre las que destacan Josefina Vicens y Elena Garro; también

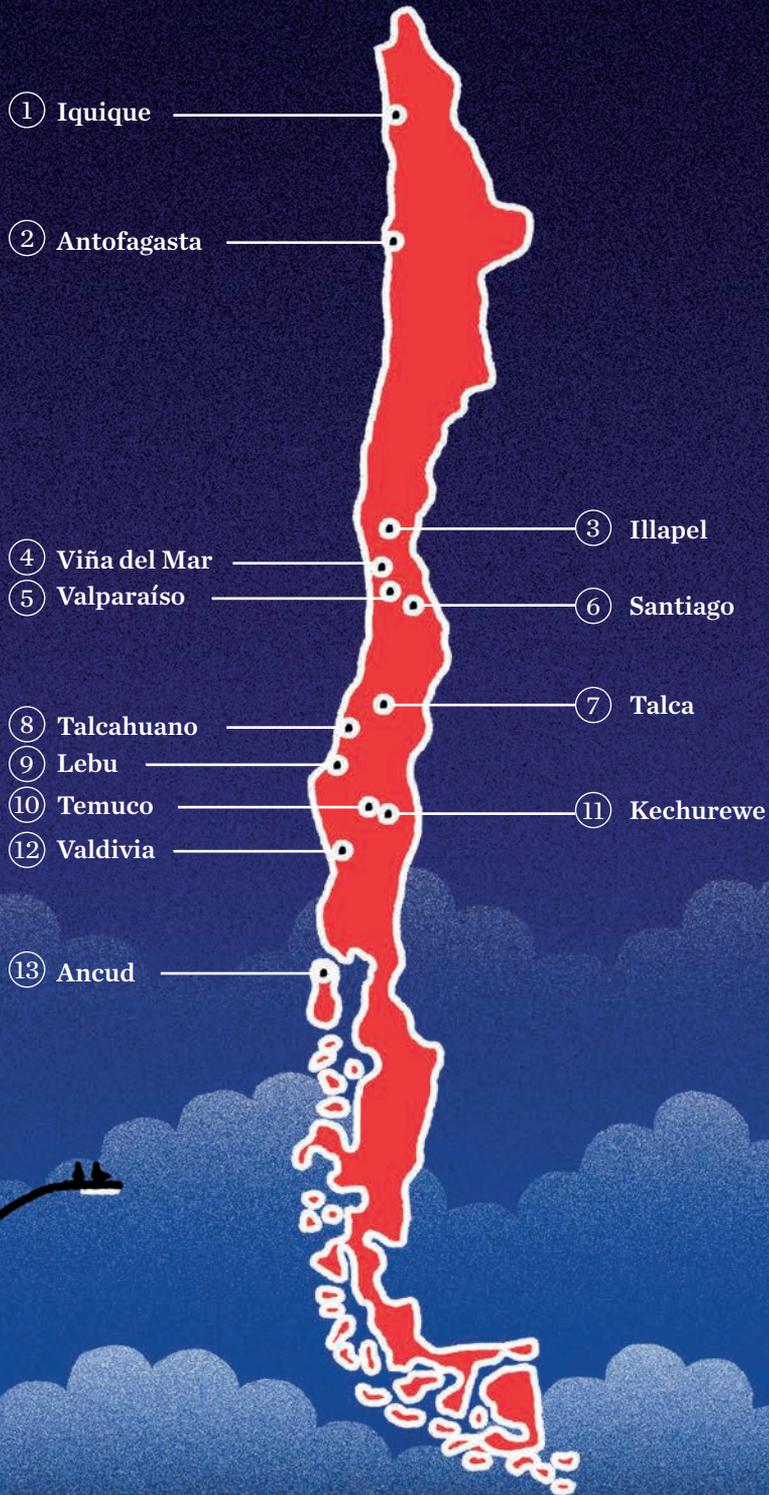
reproducimos, como parte de una Bitácora de las actividades culturales organizadas por la RUM, un poema del autor palestino Ibrahim Nasrallah, traducido por Shadi Rohana y leído en la Fiesta del Libro y la Rosa 2025. El genocidio en Gaza continúa y desde el comienzo de esta época editorial, con nuestro *dossier* #915-916, hemos querido dar testimonio de él en nuestras páginas. Sólo la unidad internacional puede confrontar la ignominia y los crímenes contra la humanidad. Con esta edición poblada de voces de Chile, Corea del Sur y Gaza, queremos desdibujar fronteras y buscarnos a nosotros mismos en las palabras de los otros.

Peter van Agtmael, un volcán dormido en el desierto del norte de Chile visto desde el cementerio, San Pedro de Atacama, 2007. Chile. © Del fotógrafo / Magnum Photos.

# DOSSIER

- PP. 006-007 RAÚL ZURITA [6]  
P. 007 CADA [2 Y 6]  
PP. 008-013 ALEJANDRA COSTAMAGNA [6]  
PP. 014-017 ROSABETTY MUÑOZ [13]  
PP. 018-021 GONZALO MAIER [8]  
P. 020 ELÍAS ADASME [3]  
PP. 022-025 ANDRÉS ANWANDTER [12]  
P. 023 PABLO LINSAMBARTH [6]  
PP. 026-035 RAFAEL GUMUCIO [6]  
P. 027 PAULA ÁBALOS [6]  
PP. 036-041 MILAGROS ABALO CEA [6]  
PP. 042-047 MARÍA JOSÉ FERRADA [10]  
P. 043 CAMILO ORTEGA PRIETO [1]  
PP. 048-058 CAYO CÆCTUS Y NIKOLO [6]  
PP. 059-063 ELICURA CHIHUAILAF [11]  
PP. 064-071 PAULINA FLORES [6]  
P. 065 JUANA GÓMEZ [4]  
PP. 072-075 VERÓNICA ZONDEK [6]  
P. 075 CARLOS ARIAS VICUÑA [6]  
PP. 076-081 DIEGO ZÚÑIGA [1]  
P. 077 JUAN LUIS MARTÍNEZ [5]  
P. 080 EUGENIO DITTBORN [6]  
PP. 082-087 MARIO VERDUGO [7]  
PP. 088-095 ALIA TRABUCCO ZERÁN [6]  
P. 096 SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA [4]  
PP. 096-097 ELVIRA HERNÁNDEZ [9]  
PP. 098-099 DANIELA CATRILEO [6]  
PP. 100-103 ALEJANDRO ZAMBRA [6]  
P. 100 JUAN EMAR [6]

(004-103)



RAÚL ZURITA

# Pequeño niño

En una hora más aclarará. Están anunciadas temperaturas bajo cero y miro por la ventana del dormitorio la oscuridad que cubre por completo la calle. La tormenta de lluvia y granizo duró días pero ahora volvió el silencio y dentro de poco la blanca nevada de la cordillera de los Andes copará por completo el horizonte. Ahora, la madrugada ha empezado a dibujar trozos de la cuadra como si ese diminuto mundo que quedó petrificado bajo la noche intentara recordarse a sí mismo: la fachada continua de las casas de dos pisos con sus cortos antejardines, los automóviles estacionados frente a las puertas, los esqueletos de los árboles. Son minúsculas manchas de colores que poco a poco se van alargando sobre la negrura del pavimento como una serpiente de luz, mientras el cielo va adquiriendo esa textura acerada que precede al fin de la noche. P gira en la penumbra sacándose las frazadas y vuelve a dormirse. Recuerdo entonces que no tenemos calefacción y me sorprende el calor de verano en pleno invierno. Me inclino para abrir la ventana y al hacerlo la superficie azulada de la tierra se me viene encima como cuando un bombardero se deja caer de lado y siento el golpe del viento hirviendo aturdiéndome. Afuera, un grupo de soldados se levanta de sus trincheras con las caras carbonizadas alzadas al cielo, como si continuaran mirándolo, mientras el fluido de sus ojos derretidos corre desde sus cuencas vacías y cae al suelo donde miles de otros seres deambulan como fantasmas entre los restos de una calle que se aleja perdiéndose en el desierto. P ha despertado. Como un pequeño niño, el hijo que jamás tendremos chillar mirándonos en el interminable amanecer.

Este poema aparece en la sección "Arcosanto", del libro *Purgatorio*, publicado originalmente en 1979 (Editorial Universitaria, Santiago de Chile). Se reproduce con el permiso de los editores de la Dirección de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.



CADA, *¡Ay Sudamérica!* [fotograma de una acción de arte], 1981. Cortesía de Aninat Galería.

ALEJANDRA COSTAMAGNA

# Llámenme Muñeca

Recuerdo que llegó mi padrastro a la casa y dijo “el abuelo murió”. O a lo mejor dijo “falleció”. Que el papá de mi mamá estaba muerto, dijo, y que ella había emplumado a Buenos Aires tempranísimo esa mañana de octubre de 1980 a despedir a su padre y acompañar a su madre. Recuerdo que mi mamá era muy joven —por los treinta y cinco debía andar— y le decían Muñeca y a ella no le gustaba que le dijeran así, lo hallaba ridículo, le daba un poquito de vergüenza, y llevaba más de una década en Chile, lejos de sus padres, argentinos como ella, y un infarto al otro lado de la cordillera había barrido de un plumazo con su viejo, su persona favorita, la



Ilustraciones de Sofía Grivas, 2025.

persona con la que había fumado su primer cigarrillo. Y recuerdo que nunca entendí bien a mi abuelo, ésa es la pura verdad, que nos obligaba a dormir siesta, nenas, que era tan chusco y tan amigable a su extraño modo, que se definía como un momio de izquierda y hablaba lo justo y lo necesario y roncaba con escándalo. Ronquidos como el motor de la citroneta de mi mamá, quien, entre paréntesis, iba a heredar el tenor de esa respiración nocturna. Pero en esos días ella todavía no roncaba o yo no me daba cuenta de que lo hiciera y recuerdo que entonces pensé que ya no viajaríamos más a Argentina como lo hacíamos todos los años, todos los diciembres arriba de la citroneta, dele que dele, una telaraña azul el cielo, emigrando hacia la cordillera y luego de rechito por la pampa con remolinos de viento, tan paleolítica en su llanura desértica la pampa argentina. Y muy al final, como un punto lejano en el mapa, el gran Buenos Aires de mis abuelos, mis padres y el resto de la parentela. Recuerdo que mi abuelo había muerto esa mañana y más tarde moriría también mi abuela, pero nunca vi a mi mamá como

huérfana. Recuerdo que ésa era una palabra —huérfana— que no encajaba con ella, tan campante, tan pelilarga, minifalda y tacos de terraplén. Tan muñeca brava, mi mamá en los sesenta y en la alborada misma de los setenta. Tan lectora precoz, atleta, aprendiz de piano. Pero éstos deben ser recuerdos prestados, porque entonces yo no existía. Recuerdo que cuando empecé a existir me llevaron a conocer a los abuelos. A que ellos me conocieran fuera de las fotos, más bien, en carne y hueso. Acomodamos los bártulos, alistamos el auto y emplumamos a las tierras parientes. Tiempo después Muñeca viajaría sola al entierro de su padre, una mañana nublosa de octubre, pero ya no cruzaría por tierra. Ahora sobrevolaría las cumbres montañosas para despedirlo. Y vendría mi padrastro a la casa y, con una voz que hoy recuerdo como el hilo de una respiración demasiado antigua, lo diría. Que mi abuelo había muerto o fallecido esa mañana, diría. Y mi madre no imaginaría —no podría imaginar entonces— que cuarenta años más tarde juraría haber visto sus pasos en la nieve.

\*\*\*

“Ella parada y se van llevando muebles, los muebles del lenguaje se los llevan al hombro las hormigas de su enfermedad, cargan palabras y se las van llevando, la despojan, la mudan, y ella se queda parada en la casa vacía de su vida, de su respiración”, escribe Pedro Mairal en “La niebla”.

\*\*\*

Que mi mamá está volada, dice mi hermana al teléfono. ¿Cómo volada? Que ella salió a comprar y la dejó sola unas horas. Y cuando volvió la encontró así, hablando incoherencias y riéndose por todo. Volada. Y se acordó de un alfajor que le habían regalado y que tenía en su velador. Y corrió a buscarlo, pero encontró el envoltorio nada más y las miguitas desparrramadas por aquí y por allá, una huella como la de Hansel y Gretel, dice, que llegaba hasta el sofá, donde mi mamá se había echado a ver tele, cubierta con un poncho. Que vaya a verla, me pide mi hermana. En el departamento viven las dos

y seis gatos; han llegado acá luego de la separación de mi mamá y mi padrastro. Antes de salir hablo con la neuróloga. Un alfajor de marihuana, sí, entero. Que la estemos observando, que llame si le baja la presión, vomita o se desmaya. Hace un par de meses nos han dado el diagnóstico, todavía no lo asimilamos. ¿Cómo es posible que la persona que me enseñó a buscar las palabras, a quererlas, ahora las esté perdiendo? Que no pueden dejarla sola, insiste la doctora. “¿Qué haces acá, Aleluyita?”, pregunta mi mamá desperezándose, risueña. Todo lo que hago le causa risa, si tomo agua, si acaricio a uno de los gatos, si la abrazo, si voy al baño. Pero la risa va dando espacio a otra cosa. “Tengo que ir a buscar a mi papá”, dice después de un rato, mientras indaga en su cartera, buscando quizás qué. “Lo encontré en la nieve, está solo, boca abajo.” Me describe las huellas de sus pasos, que han quedado en la superficie y acaban en ese cuerpo tendido. “Quizás salió a caminar y se desplomó”, dice. Pienso en la última imagen de Robert Walser, su cadáver



Asegura que los pájaros le dicen Muñeca y ella los corrige pero son muy llevados a sus ideas e insisten. Al final, dice, negocia con ellos el sobrenombre a cambio de un puñado de plumas que valen oro. Llámenme Muñeca y pásenme el botín, dice que les ha dicho.

tumbado boca arriba en la nieve, las huellas negras de sus pisadas en esa colcha blanca antes de desplomarse, el sombrero a un metro de su cabeza. Le digo a mi mamá que es imposible, que su papá murió en 1980, que ella viajó a despedirlo. Que no hay nieve en Buenos Aires. “Yo lo vi, Ale, yo lo acabo de ver”, insiste. Describe una y otra vez la escena, una cinta atascada. Mientras habla deshace una servilleta, la desgrana y hace pelotitas que va arrojando al suelo. Queda una aureola de papel alrededor de ella. En la noche, pasado el efecto de la marihuana, la escena de su padre queda en pausa. Se ha dormido en el sofá y ahora ronca como el motor de una citroneta. Me pregunto si en sueños seguirá el rastro de sus padres o si, al despertar, apuntará lo que vio y ése será el núcleo de la novela que siempre quiso escribir. La neuróloga dice que nos preparemos, que la marihuana sólo activó eso que está ahí. ¿Ahí dónde?, quiero preguntar. Pero *ahí* es un pozo. La imagen volverá meses después, sin marihuana. Y a este universo se sumará su madre, que murió en 2001 con una demencia avanzada. Ahora estarán los dos boca abajo, arrojados por alguien o acaso desvanecidos en un infarto coordinado, un par de copos de esa misma nieve que los circunda. A veces en vez de nieve será un bosque, a veces el terreno baldío de la esquina. A veces mis abuelos estarán rodeados de niebla o de hormigas. A veces, sin embargo, mi abuelo acompañará a mi mamá en el cohete del tío Petiso, que despegará en Córdoba y los llevará hasta la mismísima luna. Y mi abuela habrá estado, ese mismo día, en su taller de costura con ella, terminando el vestido para alguna cliente, mientras ceban un mate

y su madre le dice que la dueña del vestido es profesora de piano y ha ofrecido darle lecciones a la niña a cambio del vestido. Y estará dichosa, mi mamá estará dichosa, volada sin psicotrópicos, pelusas de nieve en su mente, y describirá la luna y los vestidos, el co-

hete y el rumor atascado de la máquina de coser, la aguja y el piano, el cuerpo diminuto del tío Petiso al mando de la nave y la bombilla que se hunde en la yerba y transporta el agua hasta su boca de niña.

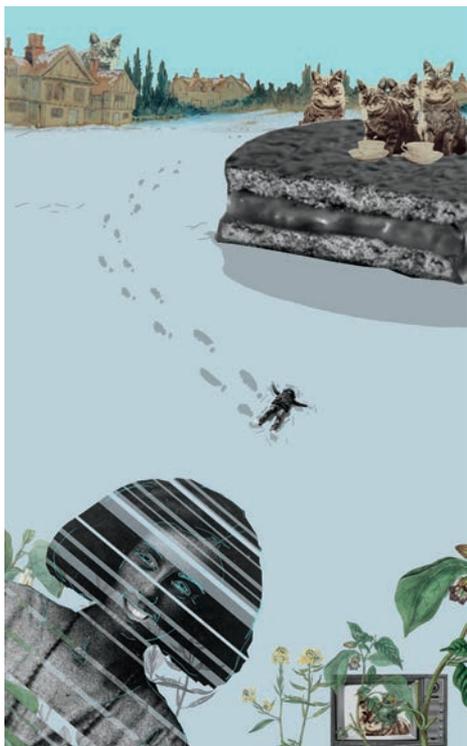
\*\*\*

“Me aferro a las cosas que tienen memoria para hacer pie: una roca. Me resisto a creer que todo lo que ella era y sabía no quedó en ningún lado”, escribe Julieta Correa en *¿Por qué son tan lindos los caballos?*

\*\*\*

En mis caminatas por el barrio recojo plumas. Recojo hojas también. Hoy fueron tres, una de liquidámbar, otra de madre selva y otra de ciruelo. La de liquidámbar es de un naranja furioso, con las nervaduras muy marcadas y el palito como un tronco en miniatura que sostiene el cuerpo jolgorioso de la hoja. Las demás son más bien discretas en su belleza. Pienso que debería dejarlas ahí, pero en pocos segundos me encariño con ellas y las guardo en el bolsillo de la chaqueta. Pienso que si las llevo en la mano pueden asfixiarse con la transpiración de la caminata. Pienso que en el bolsillo, sin embargo, pueden ajarse. Las saco, las vuelvo a guardar, dejo de pensar en ellas. Mi mamá me enseñó la palabra liquidámbar, recuerdo que llegó del trabajo con un liquidámbar en un maceterito que parecía de juguete. Lo plantó en el jardín. Hoy da hojas amarillas, verdes o rojas, dependiendo de la temporada; hojas que ella misma recoge desde que volvió a la casa de mi padrastro —que nunca esté sola, insistió la doctora cuando mi madre incendió la cocina del departamen-

to—. Recolecta hojitas y hace arreglos, pequeñas instalaciones en su velador. Recolecta flores y se las guarda en el sostén; en el espacio que queda entre su piel y la tela. En la noche, cuando la ayudamos a ponerse el pijama, caen pétalos, ramitas, tallos, flores. Un jardín a sus pies. A veces esconde las pequeñas fortunas en sus calzones: el pubis cubierto de vegetación. Desvestirla es deshojar un árbol; su cuerpo, una rama de liquidámbar que va quedando vacía. No sabe que el liquidámbar se llama liquidámbar. No sabe que la buganvilia se llama buganvilia, que el hibisco se llama hibisco. No sabe lo que ella nos enseñó. Mira el cielo y dice que las nubes están más abajo de la realidad. Mira lo que la rodea como si fuera la primera vez que lo hace, se asombra, le divierte, le asusta. ¿Quién es ese hombrecito?, pregunta señalando el tallo de una flor mustia. Ve caras en los troncos, en las piedras, en la tierra. Quiere nombrar lo que pasa frente a sus ojos, pero las hormigas de su enfermedad se llevan las palabras. Ah, pero su cerebro es una flor abierta, un universo sin je-



rarquías, donde todo puede trenzarse y enroscarse y renacer en todo. La misma pepita que brotó con el alfajor de marihuana ahora no necesita estímulos para desplegar su psicodelia. Describe una travesía por las cumbres montañosas y la pampa ondulada y refulgente con remolinos de viento y luces estroboscópicas en las rocas que la guían y la llevan al sitio donde nace el río que ella cruza en bote y rema y rema y al otro lado están los perros y los gatos y los carpinchos y las ranas y las libélulas y los pájaros que son, dice, un encanto de personas. Y mueve los brazos como quien ensaya un aleteo prematuro. Asegura que los pájaros le dicen Muñeca y ella los corrige pero son muy llevados a sus ideas e insisten. Al final, dice, negocia con ellos el sobrenombre a cambio de un puñado de plumas que valen oro. Llámenme Muñeca y pásenme el botín, dice que les ha dicho. Dice que son momios de izquierda. ¿Quiénes, mami? Pero ella se ha sentado en un banquito y ahora observa a los zorzales que merodean el liquidámbar. No habla. En la noche, al desvestirla, festín de plumas.

\*\*\*

“No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar”, escribe Sylvia Molloy en *Desarticulaciones*.

\*\*\*

Doy un taller de lectura en las afueras de Buenos Aires. Van entrando al galpón las participantes y pido que se sienten alrededor de una mesa ancha y larga, del porte de una sábana. Me pongo los anteojos de presbicia para ver los apuntes, sacrificio ver las caras. Es una cosa o la otra. Saco de la mochila los libros que han cruzado conmigo la cordillera, todos tienen la palabra memoria en su título: *Memorias de un pigmeo*, *Tierras de la memoria*, *Memoria de chica*, *Memoria por corres-*



*pondencia*. Más allá de los procedimientos de cada libro, hay una constante: la invención filtrada en la memoria. La astucia de la ficción para colarse en los recuerdos, pero también el afán de escribirlos. Pueden ser recuerdos de segunda mano —el recuerdo de un recuerdo— o huellas de lo que fue interrumpido o incluso de lo que necesitamos creer que ocurrió para comprenderlo. Leo de Annie Ernaux: “Pero para qué escribir si no es para desenterrar cosas, hasta una sola, irreductible a explicaciones de toda suerte, psicológicas, sociológicas, algo que no sea el resultado de una idea preconcebida ni de una demostración, sino del relato, algo que salga de los repliegues escalonados del relato y que pueda ayudar a entender —a soportar— lo que sucede y lo que se hace”. Termino la cita y veo, desdibujada, la figura de una mujer que entra y se sienta al fondo. La saludo con un gesto de cabeza, se me ocurre que es la coordinadora del taller y viene a controlar la hora. Me apuro en terminar la sesión —adiós, muchas gracias— y cuando ya todas se han ido y la sala parece vacía

y la mesa del porte de una sábana alberga todavía mis papeles y mis libros, se asoma otra vez la mujer. Camina hasta mí y me abraza; me abraza con la intensidad de una despedida o de un reencuentro. Me dice “tú no sabes quién soy, chiquita. No tengo nada que ver con la literatura yo, pero vine porque necesitaba verte. Soy la mejor amiga de Muñeca, su amiga de niña. Íbamos juntas a clases de piano y dormía en su casa y comía con sus padres y fumábamos y no hacía nada sin ella. Vine porque vi el afiche y supe que eras su hija. Te escuchaba recién y era verla con sus gestos y su modo de hacer pausas entre una idea y otra”. Dice todo eso de corrido, en voz baja, pegada a mi oído. Le digo, igual de bajito, si sabe que mi mamá ya no. No termino la frase, ella me interrumpe “sí, chiquita”. Dice que la última vez que la vio fue en 1980, cuando falleció mi abuelo y ella viajó a despedirlo, pero después le perdió la pista hasta que hace poco se topó con una fotografía en alguna red social y en esa mirada... No sabe cómo seguir la frase, deja pasar unos segundos y la suelta: “En esa mirada ya no estaba Muñeca”. Empiezan a llegar los participantes del siguiente taller. La amiga de mi madre me ayuda a guardar los libros en la mochila, salimos del galpón y seguimos hablando a la intemperie, camino a la estación de trenes. Cuando estamos por llegar dice que anotó una cita de Ernaux que leí en voz alta: “Puedo decir: ella es yo, yo soy ella”. Que le explique, me pide, qué significa exactamente eso.

\*\*\*

“Era como si acabaran de implantarle una parte del cerebro y estuviera al medio de una contienda entre el fragmento real y el postizo; cuántas neuronas preciosas en el campo de batalla”, escribe mi mamá en el libro que nunca publicó. *AM*

ROSABETTY MUÑOZ

# Traza del elegido

*Un ángel caído  
erizado de ásperos cañones  
anuncia la Edad de la Rapiña*

MANUEL SILVA ACEVEDO



## ÁNGEL EXTERMINADOR

Y he aquí que un rayo atravesó  
el cemento descascarado  
y cayó sobre mí.

Y me tocó la luz de salir a castigar.

Recogí los huesos que me quedan.

Con un trapo restregué la mugre  
los restos de sarna  
y recompuesto algo el gesto  
fingí tener sonrisa.  
Fingí gesto amable.  
Fingí el ojo limpio.

## EN ACTIVA REBELDÍA

Fui destruyendo la torre del afecto  
socavando cimientos,  
hasta sumergir en los escombros  
—como pepitas de oro—  
los restos del amor.

Cual insecto de dientes crujidores  
que acomete su empresa furiosamente,  
así he gastado el material del que estoy hecho.

Fueron cayendo los primeros resguardos  
piedras pequeñas  
desprendimientos  
que siguieron en rodada  
arrastrando líquenes.

Todos mis hermosos helechos.

## ESTELA Y MANTO

El ángel despliega su ala devorada,  
oculto el rostro en el hueco de la axila.

*Se odia a los favoritos,  
se desconfía de un cierto resplandor.*

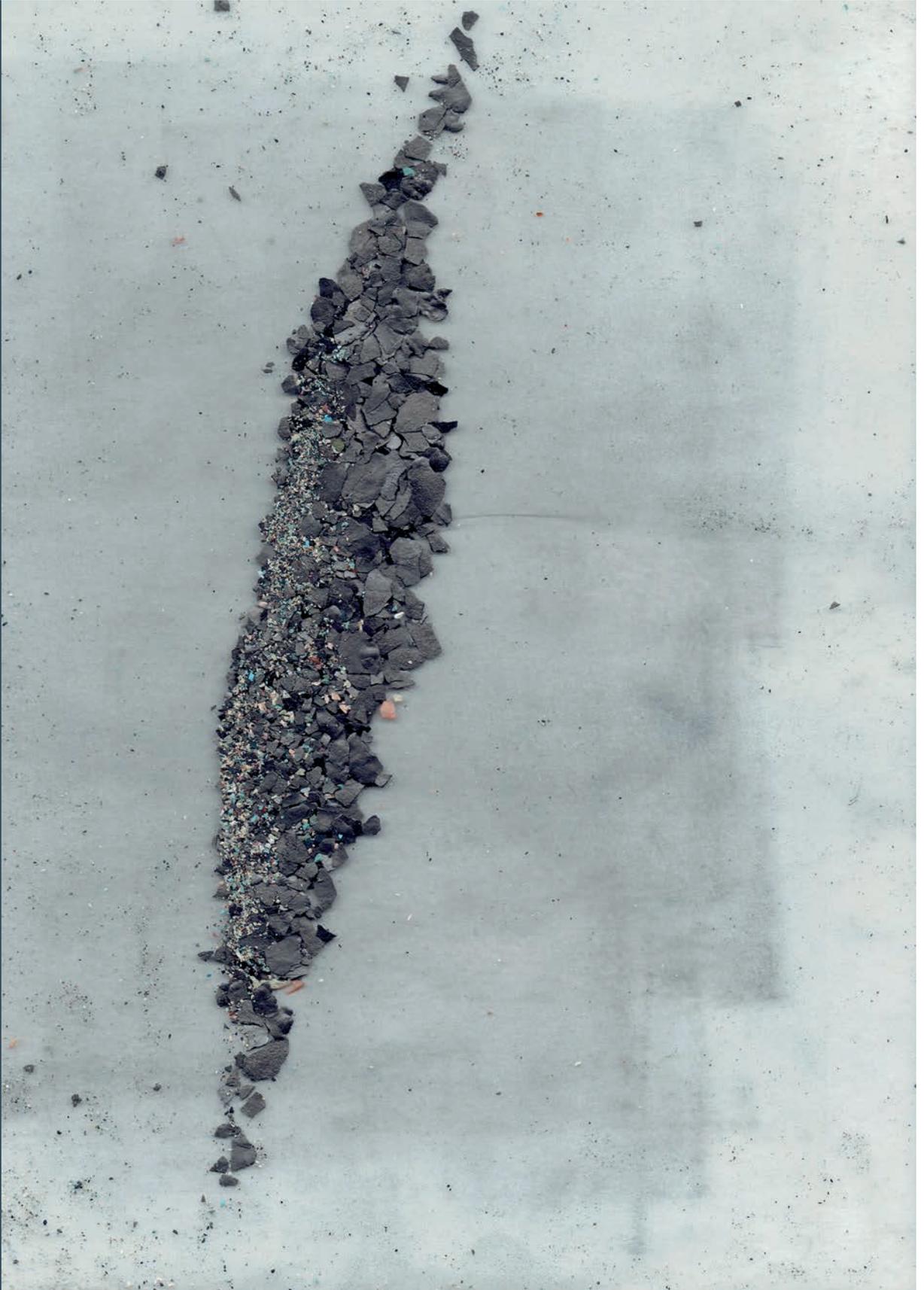
A pesar del muñón,  
el ser alado brilla  
digamos que está destinado a elevarse  
y el musgo verdoso que iba creciendo en sus delicados huesos,  
se volverá polvo.

Por un buen tiempo seguirá reverberando  
sin él.

## EXPULSADO DE LA DICHA

Nadie sentía piedad del elegido  
cuando subía al sacrificio.  
Siendo pus de la herida,  
la materia repulsiva que se expulsa,  
todos evitan su mirada.

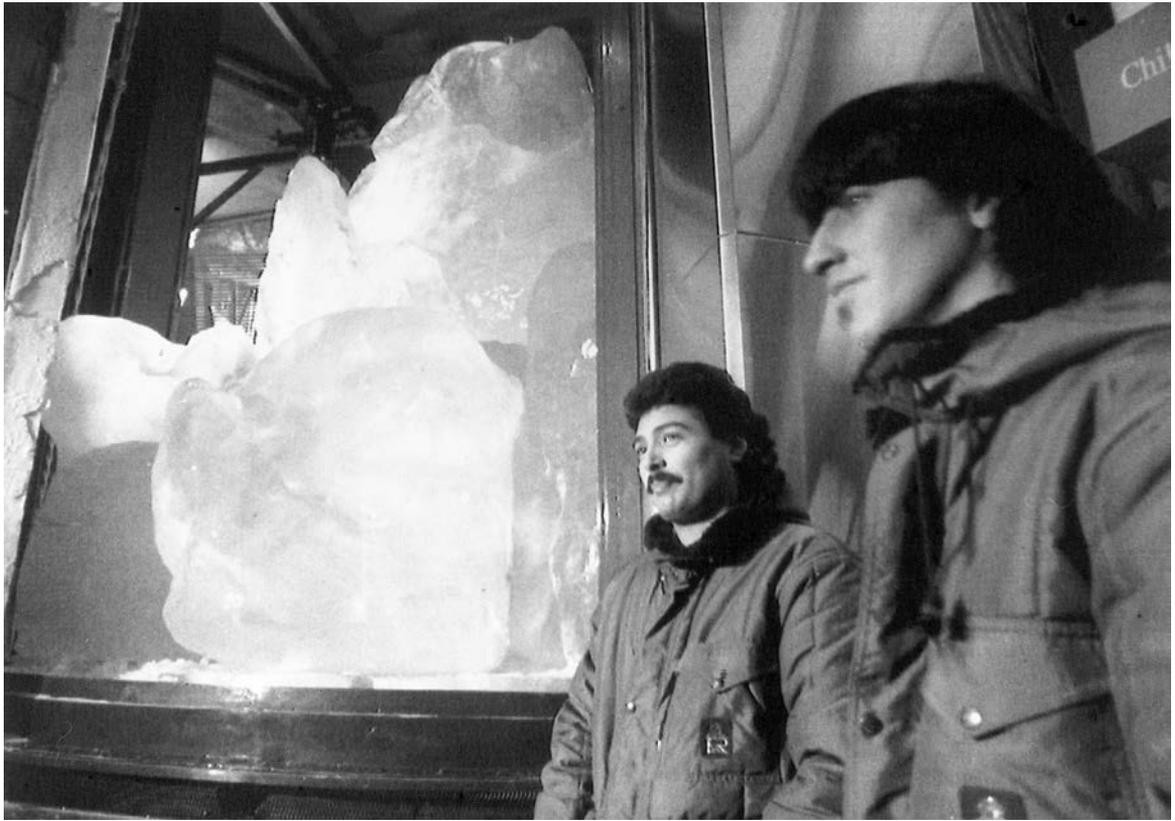
Hasta el más pequeño de los seres  
se las ingenia para prosperar en el mundo,  
pero este ángel ha dejado su ala luminosa  
por ser llaga.



GONZALO MAIER

# Un pedazo de hielo

Puede que la historia no sea exactamente de este modo, pero si confirmo los datos, la voy a echar a perder: a comienzos de los años noventa, cuando por delante no quedaba más que el progreso, esa línea diagonal que prometía subir hacia el infinito, se montó una exposición universal en Sevilla. Ignoro si todavía existen ese tipo de cosas, que parecen importadas del siglo XIX, pero como el futuro recién se estrenaba después de la caída del muro de Berlín, entonces no debió ser una mala idea. Entre el montón de países que asistieron, cada uno más orgulloso que el otro, fue Chile, que justo venía saliendo de casi veinte años de dictadura. Qué mejor



Presentación del *iceberg* en el pabellón de Chile de la Exposición Universal de Sevilla, 1992. Fotografía de Emilio Morenatti.  
© Agencia EFE.

que un escenario así, grande y lleno de visitantes de todas partes, para marcar, al menos simbólicamente, el cambio de folio.

El gesto fue delirante y, por eso mismo, hermoso: llevaron un *iceberg* desde la Antártica a la calurosa Sevilla. No una cosa chica, porque no tendría gracia, sino una montaña de hielo en toda regla, como la que pudo hundir al *Titanic*. Detrás de la idea estuvo el diseñador y artista Juan Guillermo Tejeda —no viene muy al caso, pero su padre, que firmaba como Máximo Severo, es un escritor que valdría la pena rescatar—, que no quería ponchos ni vasijas de greda ni grandes fotos de Neruda con su boina. El *iceberg* escapaba de cualquier estereotipo latinoamericano y, como salta a la vista, comulgaba más con los paisajes desolados de Escandinavia que con, qué sé yo, la sierra de Guatemala. Lo que vino luego fue más o menos obvio: criticaron mucho a Tejeda y al *iceberg* —este último no podía responder, el

primero, sí—: que estaba blanqueando el país, que omitía la violencia de la dictadura, que cortaba con la historia estética de Chile para entregarse a ese fin de la historia que estaba en la esquina y que prometía un futuro lleno de consumo.

A mí, sin embargo, me sigue pareciendo una elección linda. En ese tiempo, yo debía tener un poco más de diez años y vivía muy al sur, enfrente del Estrecho de Magallanes, ése en el que se puede cruzar de un océano a otro, justo al final del continente. A veces se veían ballenas; pingüinos había un montón en las afueras de la ciudad. En parte por eso, el *iceberg*, que estaba en el hemisferio norte, no me parecía tan raro, aunque lo que en realidad me seducía venía de otro lado.

Francisco Coloane se llamaba el escritor chilote de barba frondosa y suéteres de lana gruesa, un tipo que llevaba anteojos generosos y al que sólo conocí a través de sus cuentos. Siempre ha sido



Eliás Adasme, *Quinientas memorias de una resistencia*, 2000. Cortesía de Aninat Galería.

una especie de embajador del sur en el imaginario chileno: sus cuentos están llenos de ñirres que crecen chuecos por culpa del viento, que no deja nunca de soplar; de pampas grandes y peladas, de líneas rectas que se pierden en el horizonte (cuando el resto del país está custodiado por montañas), de bandoleros sobre caballos hambrientos, de ballenas, de tipos solos y peligrosos, porfiados, que se van a meter a donde no hay que ir. Nadie llega a Tierra del Fuego o a la Patagonia si no quiere escapar de algo. Tal vez de la mala suerte, de la memoria o, como sería de esperar, de la ley. La construcción mitológica del sur chileno está anclada en ese tipo de personajes, como Julius Popper que, por cierto, también aparece en un famoso cuento de Coloane y que es algo así como la versión local de Vlad Drácula, el aristócrata sanguinario que inspiró al famoso conde.

Popper era un rumano —judío de Bucarest, en realidad— que llegó a Buenos Aires a fines del siglo XIX. Pronto se fue al sur y se dedicó a buscar oro como si la vida se le fuera en eso. Sus empleados le llevaban orejas de indios, que él pagaba con monedas, así testificaban que

les habían dado muerte. Según dicen, él y sus hombres prácticamente exterminaron a los selk'nam, que sobreviven en fotos con sus cuerpos pintados con líneas o círculos, de la cabeza a los pies, gigantes, como sacados de un planeta lejano e irreconocible.

A diferencia de otras colonizaciones, la del sur no se remonta a muchos años. Hay fotos, de hecho, y eso lo cambia todo. O al menos para mí, que a veces me quedo pegado mirando algunas de ellas, como si fuera un investigador privado a punto de descubrir un misterio. En una, tomada en la década del treinta del siglo pasado —ini cien años!—, y que pueden pillar en Wikipedia, aparece un grupo de selk'nams caminando por la orilla de Tierra del Fuego, en fila, todos cubiertos de pieles. Da la impresión de que justo se pone o sale el sol. En otras, un poco más viejas, aparecen las patrullas de Popper con selk'nams muertos a sus pies, y aquellos en posición de disparo, con una rodilla en el piso, matando de lejos, como hoy se puede hacer con drones, sin exponerse demasiado, aunque vaya a saber uno si esos rifles eran medianamente confiables. Lo más perturbador es el pai-

saje. Es el mismo de hoy, calcado. Es decir, la matanza no ocurrió en lugares lejanos ni luego construyeron una ciudad y más tarde una nueva sobre la anterior, que lo vuelve todo irreconocible y, de algún modo, impune. La pampa es la pampa y está igual, del todo identificable, tal como esa otra foto en la que aparece un selk'nam, esta vez en pelotas, muerto, a los pies de uno de los soldados de Popper. Se le ve ligeramente la nariz y una parte del pómulo y, como pasa con las fotos, uno cree que puede intuir la forma de su cara, igual a todas las caras, pero lo único que queda después de mirar esa imagen es el mundo frío y plano de los cuentos de Coloane.

Lo que quiero decir, porque creo que quiero decir algo, es que la imagen del Chile que me interesa es la de mi infancia y, por lo mismo, la de los marineros de Coloane, que salían en lanchas a perderse en altamar; la de los que partían a la Antártica a rescatar marinos extraviados; la de los bandidos que no tenían nada que perder y que recorrían cientos de kilómetros en un terreno que era un poco argentino, un poco chileno y otro poco de los extranjeros que llegaban por montones.



Un grupo de selk'nam en Tierra de Fuego, ca. 1910. Autoría sin identificar. Wikimedia Commons ©.

Me pregunto si ese mismo paisaje fue el que pronto me llevó a las novelas de piratas y a las de Julio Verne y más tarde a otros libros que nunca llegarían a ser tan buenos como éstos. Es una pregunta retórica, por supuesto. Un turista mirará confundido y dirá que son paisa-

jes y temas que no tienen nada que ver, pero en realidad son igualitos. Sitios marcados, al mismo tiempo, por la promesa del desarrollo y por la sospecha, por la violencia y el exotismo siempre sugerente de un mundo por descubrir. La aventura. Ésa es la palabra. No me digan que no es hermosa, como el título de la película de Antonioni.

Los libros de Coloane y los paisajes de la Patagonia —e incluso la literatura a secas—, al menos para mí, siempre se han tratado de eso: de salir a descubrir el mundo con un gorro coqueto, un revólver escondido en un bolsillo de la chaqueta —sólo tres balas, para que no se me vayan los humos a la cabeza— y botas destartadas de tanto andar. A lo lejos, quince o veinte ovejas. *RM*

ANDRÉS ANWANDTER

# Poemas

## PERO EL MUNDO INSISTE EN GIRAR SIN EJE

ya quisiera yo escribir un poema  
hecho de puros adioses sonrientes

entre amigos      al final de la noche  
tras haber pasado tiempo enfrascados

en arreglar el mundo      sin mayores  
resultados    borrachos    enhebrando

con el aire      las palabras sobrantes  
regresa cada cual meditabundo

a su propia conciencia      y lo sorprende  
el alba mientras busca en sus bolsillos

una llave para entrar al hogar  
finalmente le abre uno de sus hijos

que llegó unos cuantos minutos antes

## POR X RAZÓN

me perderé las perseidas  
como todos los años

que los niños    que la falta  
de sueño        el exceso

de trabajo y otras múltiples  
excusas más o menos

prosaicas        me tendré  
que imaginar otra vez

en base a lluvias de estrellas  
jamás vistas    las huellas

luminosas       momentáneas  
de meteoritos sobre el cielo

para escribir un poema sobre ellas



Pablo Linsam Barth, *Cactus y carretera, Un confuso hallazgo y El avistamiento*, 2022-2023. Cortesía del artista.

**TEMPORAL**

a veces el pasado está delante  
de ti mismo y no lo ves por mirar

todo el rato para atrás como si éste  
en el fondo te estuviera siguiendo

a veces el pasado pareciera  
querer cobrarte unas palabras dichas

hace mucho cuando ya es imposible  
establecer qué quisiste decir

a veces el pasado sin embargo  
insiste y terminas revisitando

escenas anodinas de tu vida  
hasta encontrarles un significado

a veces el pasado al fin y al cabo  
decide que es momento de partir

te despides de abrazo lo acompañas  
al portón para desearle buen viaje

a veces el pasado va alejándose  
tan lento del ahora que el después

lo alcanza fácilmente y confundimos  
cosas hechas con cosas por hacer

a veces el pasado se asemeja  
al futuro en el sentido que casi

no ocupa espacio en la conciencia  
pero le pesa de todos modos al cerebro

a veces el pasado se aparece  
en forma de fenómeno atmosférico

un viento fuerte acarrea recuerdos  
mientras hace tiritar las ventanas

a veces el pasado se acurruca  
en lo profundo del oído donde apenas



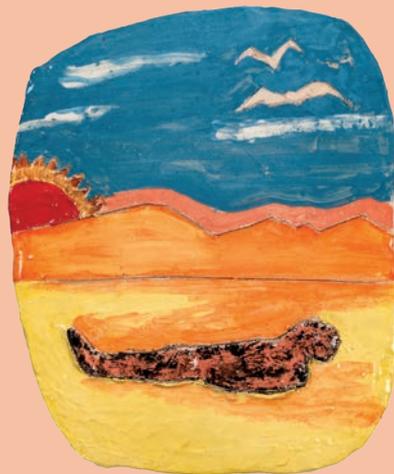
llega el sonido y logra así dormir  
soñando con la lluvia sobre el techo

a veces el pasado se despierta  
entrada la mañana cuando el sol

multiplica su brillar y el paisaje  
forma una imagen de la eternidad

a veces el pasado está fundido  
con el presente y tú tratas en vano

de distinguirlos en eso te la pasas  
de hecho así es como pierdes el tiempo



### **NUESTRA HUELLA DE CARBONO ES UNA LÍNEA EN EL CIELO**

de pronto le tiente poner etcétera  
para cerrar de una vez el poema

decide que las líneas anteriores  
irán en efecto al final del mismo

cuando logre darlo por terminado  
eso sí lo cual no sucede nunca

pasa el tiempo continúa la guerra  
sus versos permanecen abiertos

al influjo cotidiano de imágenes  
atrocés mientras el verano brilla

por su ausencia rellena con lugares  
comunes todo aquello que decide

callar alguien sugiere reemplazar  
más arriba guerra por genocidio

pero nadie nota la diferencia  
ni repara en los primeros vencejos

que tijeretean el cielo a finales de junio

RAFAEL GUMUCIO

# El sexo de los tímidos

Como los dos eran tímidos, pensaban que no era necesario perder su tiempo en timideces. No se conocían, pero se gustaron a la orilla de esa fiesta en que Irene conocía a todo el mundo y Xavier no conocía a nadie. Se vieron a lo lejos y, sin introducción, ella le dijo “ven” y lo llevó de la mano al fondo del jardín donde tenía su taller. Recién entonces Xavier, que había llegado allí por el amigo de un amigo de un amigo (esas cosas que pasan en la playa), supo que ésa era la casa y aquél el jardín de la mujer menuda, trigueña, ligera y ajada que abría como una cueva de los tesoros el umbral de una cabaña que era también su taller.

Móviles, cuadros varios, herramientas cortantes, pantallas de lámparas sin lámpara detuvieron al visitante, que necesitó que ella



Paula Ábalos, *Blu II*, 2023. Cortesía de Galería NAC.

lo guiara entre los materiales con que ilustraba libros para niños de todas edades.

—Irene —se presentó, perdiendo el aliento que le quedaba suspirando su nombre. Después de hacer a un lado todos los obstáculos que llevaban a la cama, que estaba en el centro de la pieza, completó el beso que había dejado medio congelado en el jardín, cuando el ruido de las olas les permitió no tener que hablar de lo que tampoco habrían sabido decirse de saber sus nombres, sus profesiones.

—Ven, ¿cómo te llamas? —preguntó Irene.

—Xavier.

—Qué serio.

—El nombre nomás.

—Ven, ven aquí —insistió ella, obediendo sus propias órdenes, y se sentó sobre la cama como una escolar a la que liberaran de las tareas para siempre.

Torpe de una torpeza que no conocía, la siguió Xavier Izquierdo, que fue de nuevo por los labios secos y los brazos escuálidos de la mujer y se arrastró hasta el fondo de la cama húmeda de brisa marina, casi desnuda de cojines y cobertores. Sábanas blancas y encima otra tela de algún complicado arabesco ligeramen-

te pardo se enredaron con su propia ropa lo suficiente para que, sonriendo entre burlona y piadosa, ella se dedicara a desvestirlo como se desvisten los niños en los jardines infantiles cuando se les enseña a usar la pelela.

—Ese ojo es lindo —e Irene le cubrió con la mano izquierda el ojo derecho para admirar mejor la pupila que quedaba cuando, ya desnudos, se encontraron a la misma altura en el centro de la cama abierta y desnuda.

—¿Y el otro es feo entonces?

—Ese ojo es lindo, el otro no —rió Irene con un ronco gorjeo de pájaro al que acaban de despertar de un largo sueño— ¿qué más quieres, patudo? Con un ojo lindo basta y sobra. La mayoría de los hombres no tiene ni una pestaña linda. También los labios son lindos. Tienes labios de príncipe árabe —y los cubrió con su boca para sellar su felicitación. Xavier aprovechó para tomar su cintura y la acercó a la suya con más decisión de la que se sabía capaz hasta entonces.

“Nada de amor”, se repitió a sí mismo como una orden. Nada de juramento, de promesas, de explicaciones de amor. Una desconocida que seguiría descono-



Recipiente antropomorfo de los diaguitas, Norte Chico de Chile, ca. 1100-1450. Princeton University Art Museum ©.

ciendo pasara lo que pasara. Ni novia ni esposa; sexo casual, casualidad de casualidades, azar azaroso. Un cuerpo desconocido, que no quiso conocer, pero que supo poseer de antemano, que olió y abrazó, que exprimió y adivinó sólo por esa noche que se alargó demasiado. Mucho vino también y gin tónico en una casa y otra, de las tres en que llevaba celebrando cumpleaños de desconocidos.

—Más besos, no seas flojo —exigió Irene— más, más, así, así. Con toda la lengua, ya pues, con todo... ¿Cómo te llamabas tú? —y se rio de la impertinencia de su pregunta—. Soy una loca suelta, mira cómo estoy y no sé ni cómo te llamas y estoy toda empelota dándote besos con lengua. ¿No es absurdo? Ya no tengo quince años.

—Tienes quince años —dijo Xavier, porque algo en las esquinas más remotas de la voz ronca de Irene tenía efectivamente quince años.

—No digas huevadas. Yo ya estoy muerta, ya no me interesa tener quince años. Invéntate algo divertido por lo menos, no la estupidez de que tengo quince años. Hace quince siglos que no tengo quince años.

Era la primera vez que a Xavier no le dolía que una mujer se riera, en la cama, de él desnudo. Sabía que no era verdad; sabía que era absurdo y hasta tonto tomarse el sexo como algo de vida o muerte, pero no podía evitar la sombra atávica de que estaba por penetrar a una mujer

haciendo algo que podía ser un hijo, es decir, un destino, un futuro, algo que concernía a la tribu también, algo que había que tomar con una seriedad que no le otorgaba a nada más.

Pero no hay hijos en ella, pensó aliviado cuando la besó, pues había menopausia, nido de arrugas al borde de la boca y de los ojos como nido de arañas. Algo de su frescura recién muerta que le hacía sentir que a ella no tendría que explicarle nada mañana, que no importaba mañana; por fin tenía esa noche y sólo esa noche para exprimir su piel sorprendentemente fría. Fresca, se corrigió para encontrar en todos sus defectos cualidades.

—Es primera vez que hago esto —siguió riendo Irene, convertida ahora en un canario perfectamente despierto saltando de un trapecio a otro de una jaula absurdamente blanca—. No eso —se corrigió mostrando las sábanas desnudas—. No eso, sino con alguien de quien no sé el nombre, quiero decir —y su voz cascabeleante lo desnudó de cualquier escrúpulo, como lo hicieron sus senos pequeños pero ligeramente caídos que representaban, tanto como su voz, la manera en que convivían en ella dos edades: los imborrables quince años en que no sabía nada pero intuía todo y los sesenta o sesenta y cinco o quizás incluso setenta que calculaba Xavier que ella no acababa nunca de cumplir esa noche.

—Yo también —se disculpó también él—. Es primera vez, quiero decir. En una fiesta sin saber nada de la persona, quiero decir. Esto así, es primera vez.

—Pucha, estamos mal entonces. Tendríamos que encontrar un profesional que nos enseñe cómo se hace esto bien.

Y les dio risa y pena saberse estancados al comienzo del acto irreparable que estaban a punto de cometer. Sorprendidos en los preliminares sin la música de fondo que permite no cantar a capela y saber el ritmo y los acordes y no mirarse desnudo. Ella como esas cuentas de cristal que brillan cuando el sol las toca y luego son vidrio solamente.

—Eres musculoso tú —se sorprendió Irene tocándole los músculos del antebrazo a Xavier— parece que no tuvieras fuerza, pero igual tienes tus músculos.

Él trató de hacerlos crecer apretando los puños y doblando el brazo como un fisiculturista. Riendo, ella midió la fuerza de él, que sólo pudo mantener tensa unos segundos.

—Fuerte tú. Qué musculoso... Qué tontera —se sonrojó ella, de pronto, de jugar a ser adolescentes que miden sus fuerzas—. Qué tontera más grande todo esto. No te preocupes, no te elegí por tus músculos.

—Bueno, pero si los necesitas, igual tengo... No estamos obligados a hacer nada si no quieres —trató de consolarla él—. Somos adultos, tú sabes, podemos hacer lo que queremos...

—Adulta será tu hermana. Vamos, ven más cerca. Acércate. ¿Vamos a culear sí o no?

—Si quieres, sólo si quieres —pero ya le respiraba Irene rubia, o más bien desteñida, tan cerca, tan tibio que no había escapatoria posible.

**Un cuerpo desconocido, que no quiso conocer, pero que supo poseer de antemano, que olió y abrazó, que exprimió y adivinó sólo por esa noche que se alargó demasiado.**

—Soy tu putita. Ven. Ven arriba mío. Ya pues, apúrate, no tenemos toda la vida, es ahora o nunca. Penérame ya, ven —decidió Irene por los dos y sus piernas se ataron a la cintura de él, que sin poder escapar empezó a hacer lo que los ojos tejidos de minúsculas venas de Irene le ordenaron hacer.

Y las manchas de té de su pecho y el verde pedroso de sus ojos y algo raramente masculino en su mentón y una cierta coreografía lejana en sus movimientos en que nada era ni improvisado ni ensayado; su cabeza hacia atrás, sus párpados cerrados, sus piernas sobre los hombros de Xavier que la penetraba de

pronto sin sentir del todo que lo hacía, como si estuviera recordando que lo hacía, como si atravesara ese recuerdo con su pene que no encontraba en su vagina perfectamente mojada ni la menor barrera.

¿Cómo pasó a estar sobre esa piel suave, que de puro uso se ha vuelto como una delgada capa de papel de arroz? Casi transparente en toda su blancura. Un gemido tan suave y dolido y feliz a la vez, un brillo relampagueante en el fondo de los ojos; las ganas de pedirle disculpas por entrar en ella y al mismo tiempo ganas de partirla en cuatro como a los traidores en la Edad Media, atados una pierna a un caballo que va hacia el norte, otro hacia el sur, otro al este y el último al oeste.

Su garganta como un palimpsesto, los suspiros que respiraban como respira el fuego antes de ser llamas en el arbusto, pero llamas que no se consuman. El ritmo ascendente de besos en la curva de sus orejas y más besos de vuelta de su lengua felina y la seca piel de su frente. Hasta que con la punta de los pies alejó el hambre de Xavier y, golosa, entreabrió con los dedos los labios de su vulva:

—Entra ahora, adentro mío, todo adentro —sus diminutos dientes descalcificados le exigían hacer de un modo definitivo, descarado, abierto y sin escapatoria lo que llevaba unos minutos haciendo en distintas y aproximadas posiciones, ángulos, maneras.

—Ya pues, ahora, ahora adentro... Métemelo entero hasta el fondo —tan joven, tan imperiosa a la vez, tan impaciente, tan temible Irene que Xavier, asustado, buscaba instintivamente en su mente alguna disculpa, alguna explicación para desviarse de la obligación de penetrar su vulva abierta entre sus dedos.

—Es que... puede ser que... —no la encontró y entró en ella disculpándose, mirando asustado hacia los lados por si un grupo de ingleses lo estaban viendo con sus monóculos, auscultando la escena.

—Yapues, más, más adentro, ya pues, más... —ordenó ella con un graznido—. ¡Más...! ¡Más...! ¡Más... adentro!

—¿Cómo te llamabas? Perdona, se me olvidó completamente cuál era tu nombre —preguntó él con la punta misma de la voz cuando estuvo totalmente dentro de Irene y quiso gemir su nombre.

—Da lo mismo eso, cómo me llamo, sigue nomás, sigue, adentro, más adentro... —rugió Irene antes de hundirse más al fondo de sus propios gemidos, en torbellino; su cabeza hundida en un solo huracán de papeles sucios y plásticos desechables. Hasta el fin, el mar, o los aplausos, la luz después del túnel que da a otro túnel y otro pasillo con espejos y otro pantano perfecto del que sólo puedes alcanzar su pelo constelado en la almohada y sus brazos y su sudor y su rabia y su alegría como un coro en medio de la venganza de los violonchelos.

—¿Qué te pasa? —salió bruscamen- te él de ella—. ¿Estás loco? No te salgas ahora. ¡Entra de nuevo!

—No, nada. Es raro todo esto. ¿Quizás si conversamos un poco primero? —preguntó él, atravesado de un súbito miedo al verla gemir y gemir con una voz cada vez más gruesa, rabiosa, masculina, que no se parecía nada a la de la niña tímida que lo llevó de la mano, al final del jardín, como si tuvieran los dos catorce años, ¿una hora o dos antes?, ¿un siglo? ¿Quince siglos?

—¿Estás loco tú? —rugió ella, indignada—, ¡entra rápido, ya pues, entra...! Apúrate, ya pues... ahora, ahora, ahora —le tomó la mano a Xavier y lo recondujo hasta sus piernas abiertas donde él se quedó inmóvil unos segundos.

La vio presionando, ascendiendo, gimiendo y gimiendo y ascendiendo sin él, cada vez más fuerte, revolcando su sexo contra lo que quedaba del sexo de él, que no sabía qué más podía dar. “¡Más fuerte, más fuerte, más fuerte!”, frotándose ella contra él y con él y sin él al mismo tiempo, tomando las manos de él para que apretara sus minúsculos senos, mientras cerraba con todas sus fuerzas los

párpados y los muslos, la pared misma de su vientre para empezar sola a cantar su canción de vasos quebrados y luz de amanecer y atardecer juntas.

—¡Mierdaaaa, por la misma mierdaaaa! ¡Eso, eso era, era eso!

Con algo de envidia por su gozo perfecto, Xavier decidió vengarse y separar sus piernas satisfechas y entrar en ella de nuevo sin que ella manifestara la menor emoción. Puro cuerpo sin mirada ni gemidos, ni enojo, ni excitación, como si estuviera ya en otra parte totalmente inaccesible. Siguió Xavier con toda la fuerza, que no recordaba haber tenido, en su propia melodía. Ya no le importaba el orgasmo y ya no importaba el alivio, sólo esos segundos de silencio, de no saber, de no poder, de no querer pensar en nada después del gozo en que se desarmó en ella, en que se perdió en ella para siempre con un pequeño gemido de animal herido en el fondo de un barco.

—Pobrecito, tan discreto que eres, mi pajarito, te fuiste sin avisarle a nadie —y acarició Irene el pelo a Xavier, mientras éste se acostaba sobre su pecoso y reseco pecho.

—¿Eres feliz? —preguntó Irene y, sin esperar la respuesta, se puso a hablar con una voz que no se parecía nada a la ronca y tempestuosa voz del orgasmo de medio minuto antes, del aura de cada uno de los árboles de su jardín que lo iluminan cuando todas las luces se apagan. Todos menos los eucaliptos, que no tienen alma, porque no todas las cosas tienen alma—. ¿No sé si sabes? Por eso algunas nos atraen y otras no —también habló de su exmarido, que la odiaba, porque Irene siempre creyó en los seres humanos y Álvaro, su primer marido, sólo creía en la plata y el poder—. En el fondo es tan triste porque nunca tuvo amigos, pobre Álvaro, tan solo, tan torpe, tan niño el pobre.

“No me interesa nada lo que me cuenta, pero me siento feliz de que me lo cuente”, atinó a pensar Xavier Izquierdo, mientras ella sacaba de la cómoda una caja de madera y un pito de marihua-



Paula Ábalos, *Sobre un sueño I*, 2023. Cortesía de Galería NAC.

na que encendió con las brasas ardientes de las velas que prendió para iluminar la pieza, pero ninguna de esas cosas, el pito y la vela, tenían ningún olor.

—Mira, ésas son fotos de mi matrimonio —y sacó, de un montón de cartulina y papel prensado, un álbum que abrió justo en las fotos que buscaba—. Los dos bien *hippies*, viste. Álvaro era superrebelde cuando chico. Sus papás eran unos alemanes superrígidos. Se suponía que Álvaro venía a romper con todo. Se suponía que era artista, iluminado, lleno de ideas locas. Se suponía que íbamos a ser distintos a todos los demás —decía Irene con los ojos cerrados frente a las fotos que acariciaba con la mano como si temiera que se escaparan.

Xavier miraba las margaritas en el pelo, los senos erguidos detrás del vestido blanco, mirando siempre el suelo, un detalle, algo que le permitía escapar; al lado ese hombre de corbata enorme y bigote que creía haberse comprado un sueño y que acababa de despertar a una pesadilla.

—Tanto miedo a morirme. Tanto miedo a la muerte, ¿para qué? Tanto miedo a no volver cuando una siempre vuelve. Álvaro ahora es un gordo que juega golf. Se casó con una de las secretarías de su mejor amigo, Hernán Büchi, y le ha parido seis hijos, uno más rubio que el otro —mientras ella no pudo engendrar con él más que “un feto sin pulmones”, dice sin dolor y llena de dolor al mismo

tiempo, recita como quien canta que su muy católico suegro la obligó a cargar con el niño muerto los nueve meses del embarazo aunque sabía que terminaría en el parto de un niño sin ojos y sin pulmones, incapaz de resistir la luz del quirófano.

Fue horrible, una carnicería terrible. Y aunque Irene ya no quería tener hijos, cuando supo que no engendraría más se puso a llorar dos días, tres, tantos años, a escondidas y al final en público, que su marido no aguantó más y la dejó por esa secretaria que le da más pena que rabia. Por eso cuando quedó inesperadamente embarazada de un amor de verano y todos le dijeron en todos los tonos que abortara o la diera en adopción, ella dejó que creciera su vientre, que naciera su hija Milena, porque era la vida que volvía, su vida, lo único que queda, lo único que importa al final: la vida.



Vasija antropomorfa de asa puente de los diaguitas, Norte Chico de Chile, ca. 1100-1450. Princeton University Art Museum ©.

—Ustedes los hombres no pueden entender eso. La sacaron de adentro mío. Me miró y la miré y supe que era ella. Nació y yo supe que la muerte ya era un puro trámite para mí, que la Milena era yo antes de ser yo, que iba a seguir siendo yo cuando yo ya no estuviera. Pero ¿qué te importan a ti todas estas cosas que cuento yo? —y en súbito ataque de pudor se cubrió los huesos de los omoplatos con una bata transparente de mo-

tivos criptomalasio y se puso a contar de cuando se sacó toda la ropa en Miami y se sintió como recién nacida, perdonada, sola.

—Fue un escándalo porque era 1979 y nadie se sacaba la ropa en ninguna playa del mundo, menos los gringos, que son tan cartuchos. Crisis maniaca y luego semanas y semanas todo negro. Trastorno afectivo bipolar. Tú sabes, a los siquiátras les gusta cambiar el nombre a las cosas. Era locura, yo sé. Así se llama, así se debería seguir llamando. La piedra de la locura del cuadro. Pura y santa locura. Es más noble eso. Más real. Una tiene derecho a volverse loca por lo menos una vez en la vida. ¿No te parece?

Y saltó a ese tipo que se la llevó a Canadá y cómo escapó y terminó perdida en el aeropuerto de Frankfurt durmiendo cinco días en los asientos de la sala de abordaje y comiendo con unas pocas monedas sándwiches y papas fritas. Y los dibujos para niños, para lo que había mandado construir ese taller. Eso que la salvó de no seguir tratando de matarse; dibujar ilustraciones para cuentos que no existen más que en su cabeza y hacer cerámica y pantallas de lámparas, todo lleno de esos dibujos que ella nunca pensó que fueran para niños, porque ella no quería particularmente a los niños, pero los niños la querían a ella.

—¿Para qué me cuenta todo esto esta demente?, debes estar pensando tú todo el rato. Tienes razón, es una huevada con pata las huevadas que te cuento. ¿Por qué tiene una que contar toda su vida después de tirar? ¿No podría una tirar nomás, sin dar explicaciones a nadie? Los jóvenes hacen eso, parece. Me gustaría ser joven. Cuando era joven era demasiado vieja. Ahora siento que sabría cómo hacerlo. Mentira, me cargaría ser joven de nuevo. Ser vieja tampoco me gustó, pero no alcancé a probarlo, sólo el aroma. Me gustó vivir pero no sé si me habría gustado más otra cosa. No sé, no hay otra cosa, dicen, pero yo creo que sí, que hay otra cosa que no es vivir y que no es morir, que no es existir ni no exis-

tir. Cuando lo descubra te cuento —se rio sola atorándose con el humo de la marihuana que seguía misteriosamente sin oler a marihuana.

Xavier volvió a acariciarle en su pelo rubio el último rastro de infancia, el temblor de esa mujer desnuda en medio de sus ilustraciones para niños que tienen su misma edad. ¿Qué puede entregar a cambio? ¿Qué puede decir que ella no sepa?

—Me llamó Xavier —dijo él.

—Sí, ya me dijiste. Nombre de gente sería —apretó los pulmones para guardar en ellos lo que le quedaba del humo de marihuana.

—Xavier Izquierdo, así me llamo —repitió Xavier Izquierdo, como si de esa forma no sólo admitiera su nombre, sino que lo entregara, sin duda, sin modestia, sin disfraz—. ¿Cómo te llamas tú?

—Irene, te dije.

—¿Irene qué más?

—Irene nada más, Irene así nomás. Irene nomás —respondió ella soltando lo que quedaba de humo.

Xavier no preguntó otra cosa. Aliviado de un peso milenario, se acostó del todo en la cama mientras Irene seguía de un lado a otro de la pieza encendiendo y apagando velas y lámparas.

—Tranquilo, duerme, nos vemos mañana —le dijo ella mientras él iba abandonándose en el ritmo continuo de las olas, hasta que lo despertó otra voz igual a la que lo dejó dormirse.

—Perdona —dijo una voz y los dedos le mostraron la vasija de greda toda pintada de uvas y pecadores desnudos hacia la que se estiraba el pequeño y menudo cuerpo sonriente de la mujer que lo despertaba.

—¿Irene? —preguntó Xavier, porque su silueta era la misma de la noche anterior aunque tenía un flequillo incómodo y unos kilos de más que no recordaba.

—Milena. Hace mucho tiempo que nadie se aloja aquí. No te quisimos despertar —y Xavier buscó en su cuerpo los restos de la borrachera que lo explica-

rían todo. Pero no le dolía ni la cabeza ni el estómago, aunque sí la espalda por haber permanecido toda la noche en una lonja estrecha de una cama de oxidados resortes que efectivamente parecía, como el resto de la cabaña, haber sido abandonada hace años. Ni velas, ni pinceles, ni dibujos, a no ser por algunos polvorientos y mal colgados al lado de herramientas de jardín sucias y oxidadas.

—Está un poco arriba. Usted es más grande, yo soy una enana. ¿Me ayuda? —Milena le mostró la vasija, levantando todo lo que pudo al mismo tiempo brazos y cejas. Xavier obedeció, aunque era apenas unos centímetros más alto que ella. Aprovechó para distinguir las partes de su cara que conocía de las que eran nuevas.

—Gracias —dijo, con una timidez un poco estrábica, pero finalmente valiente, que él reconoció como una herencia de Irene. Y supo de inmediato que no debía preguntar por Irene misma: ¿dónde está Irene?, ¿dónde estuvo Irene anoche?, ¿dónde va a estar Irene mañana? Supo que con que Milena lo supiera bastaba, que justo él, entre todo el mundo, no tenía derecho a preguntar.

—Vamos a la playa todas. Ven con nosotras —y sin preguntar quiénes eran nosotras y a qué había que seguir las, Xavier obedeció y caminó detrás de ella hacia el jardín, que recordaba mucho más amplio, y la casa en la que no recordó haber entrado nunca. En el antejardín, que tampoco recordaba, una serie de mujeres de la edad de Irene, vestidas con amplias túnicas y faldas en variantes del negro, el violeta y el azul oscuro, esperaban la vasija que incómodamente abrazaba Milena. Supo Xavier que era sólo el guardián de la vasija, su consecuencia, la estela que seguía el objeto, pero igual le sonreían.

Esa bendita maldición de ser bien educado no le permitió a Xavier gritar o preguntar nada sino sólo seguir las hasta las últimas consecuencias: una puerta al final del condominio, el acantilado y en fila las mujeres detrás de Milena, que

no era Irene, y la vasija que llevaba delante suyo como un niño lleva un tambor.

Bajaron así por una escalera hacia las rocas que todas las mujeres conocían. La seriedad perfecta con que sonreían a dos metros de la espuma rabiosa de las olas le permitió a Xavier olvidarse de seguir pensando en los recuerdos y los olvidos de la noche anterior. La marihuana sin olor, los dibujos colgando, la bata criptomalasia, sus ojos desorbitados, desnudo al borde del orgasmo. ¿Había sido la noche anterior? Un siglo o dos atrás le habría parecido igualmente creíble, como creíble el hecho de que quizás se durmió hace una década o dos, que eran ellas y sólo ellas las encargadas de despertarlo sólo para asistir a esta ceremonia que ellas ejercían de memoria, pero riendo también, tropezando, felices aunque de negro: griegas, celtas, incas, aunque perfectamente chilenas, tratando el viento a garabatos limpios cuando tenía el descaro de levantarles las polleras.

Xavier pensó que era el único hombre entre todas esas señoras y señoritas lindas, feas, o más o menos, pero reales, al fin y al cabo, reales. Se consolaba para asegurarse que no era parte de un símbolo, de una película de vanguardia o, peor aún, de una acción de arte que alguien desde otra roca estaba filmando. Milena, que no era Irene, que era lo contrario de Irene, unos pasos adelante con el enorme jarrón en las manos, equivocando cada paso que daba, pero sonriendo a las rocas como para pedirles disculpas y luego levantando la nariz con la seriedad perfecta que el olor del océano le permitía y seguir adelante más y más con el resto de las suplicantes, ayudando a que el jarrón no se quebrara, que era lo único esencial a esa hora de la mañana.

Las mujeres encontraron en las rocas su asiento, en círculo, alrededor de Milena, que acogió a su lado a la más vieja de ellas. La más extraña también, vestida sólo con una túnica de un morado oscuro que se cerraba con un elástico en su cuello lleno de inmemoriales arrugas. Se asustó Xavier un segundo de pensar

que la centenaria podía ser la Irene de la noche anterior. Pero no: era la abuela de Milena, le alivió adivinar.

—Lindas —suspiraron las mujeres, cada una en su roca, cuando la abuela y la nieta levantaron el jarrón sobre sus cabezas.

—Preciosas —suspiró el coro de las mujeres—. Amorosas —siguió alentándolas, mientras Milena le entregaba su mitad del peso del jarrón a la abuela, que miró con los mismos ojos verdes rocosos de Irene hacia Xavier, que permaneció en una roca enfrentada a la de las mujeres.

—Ya pues. Te toca —le ordenó la abuela.

—Yo no puedo, yo no sé nada, yo vine a una fiesta nomás, no tengo nada que ver con nada —se disculpó Xavier Izquierdo mientras inevitablemente se acercaba al jarrón que la hija y la nieta le encargaban. El resto de las mujeres aprobaron, fascinadas, la entrega de la ofrenda.

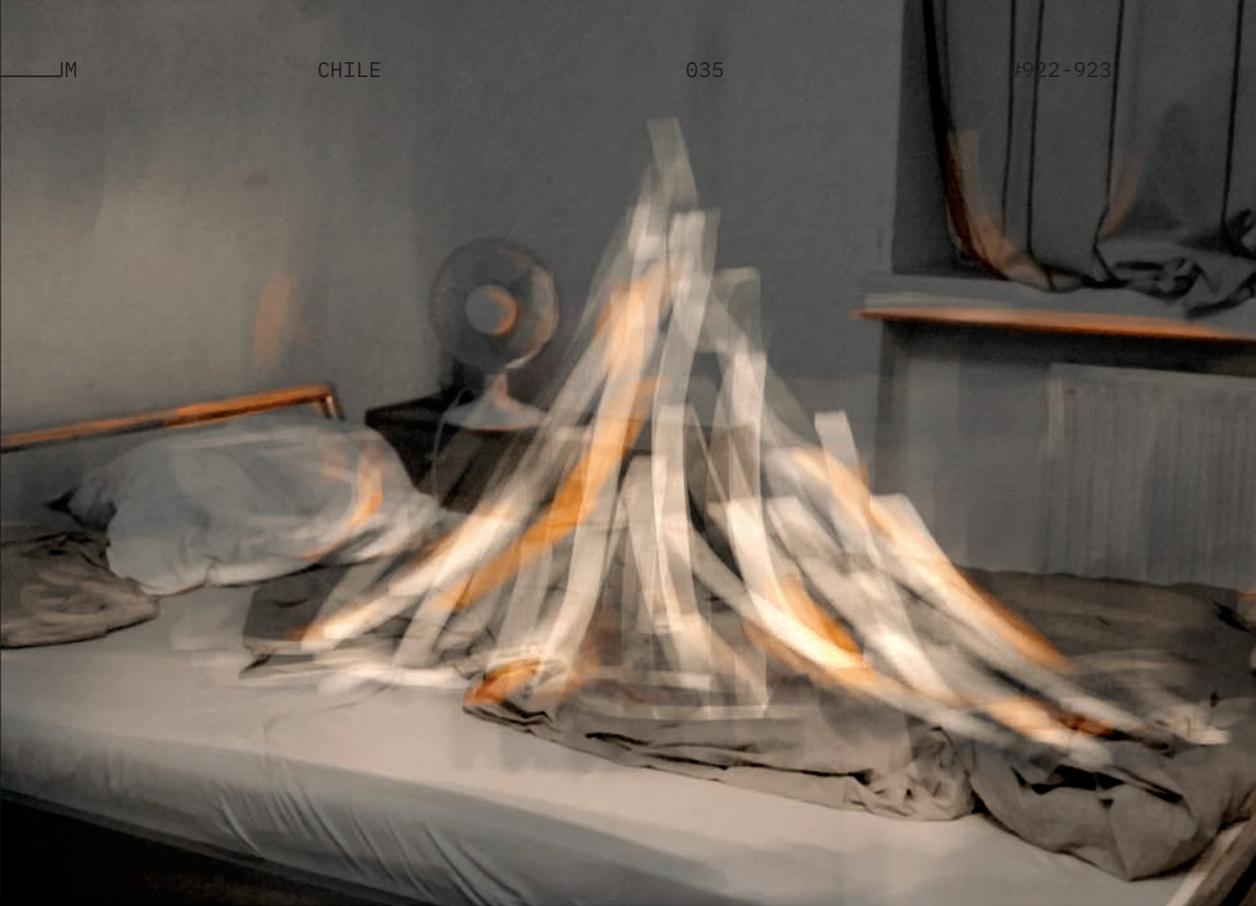
—Es tuya ahora. Llévala tú —confirmó Milena la misión.

—Ahí, en el mar —le indicó la anciana, entregándole el jarrón, con todo y sus bajo relieves, a Xavier, que no lo esperaba ni tan pesado ni tan incómodo.

—¿Aquí? —le preguntó a la silueta de Milena mientras hacía lo posible para no resbalar sobre las algas y los moluscos que separaban el acantilado del océano abierto, que era el lugar donde supuso Xavier que las mujeres querían que llevara la vasija.

—Más en el mar —ordenaron y Xavier Izquierdo siguió un paso y otro más hasta sentir las olas salpicarle la cara. “Putá, la cagada; puta, me voy a ahogar; puta, me voy a caer. De haber sabido. ¿Qué más quieren estas minas?”, le hablaba a la vasija como le hablaría a Irene de estar seguro de que alguna vez existió, si alguna vez existió esa noche.

—¡¡Más!! —dijeron todas a coro—. ¡¡Más adentro!! —justo cuando miraba una ola llenar un corredor de piedra en el que se había ido internando. Huyendo de la espuma, resbaló entre las esporas pegajosas. Xavier soltó la urna, pero



Paula Ábalos, *Sobre un sueño*, 2023. Cortesía de Galería NAC.

saltó instintivamente para buscarla entre las piedras antes de que se la llevara la marea.

—Putá, la cagué; la voy a buscar, no se preocupen —se disculpó él.

—¡Déjala ahí!! —dijo Milena, no pudiendo ahogar la risa que el resto de las asistentes dejaban escapar sin problema—. ¡Déjala, ven, súbete!! Te vas a matar, te va a llevar la ola, súbete —siguió ordenando la niña en la cima del acantilado. Pero el instinto era más fuerte y Xavier siguió abrazando la urna que recogió entre los hueros.

—¡Mar culeado, mar de mierda! ¡Sálvenme! —gritaba mientras, sin poder dejar de reír, las mujeres iban a buscarlo, testarudo y empapado al fondo del desfiladero en que intentaba no irse con la próxima ola hacia el fondo del océano Pacífico.

Las viudas lo jalaron hacia arriba, sorprendidas de que todo mojado y con una zapatilla menos siguiera abrazando el jarrón.

—¡Lejos, tíralo lejos!! —escuchó a sus espaldas la voz de Milena, sin timidez alguna.

—¡Lejos, lejos!! —siguió ordenando hasta que Xavier, victorioso por fin, le hizo caso.

Como el Dios griego que nunca más sería, levantó el malformado jarrón en la cima de sus brazos y lo lanzó lo más lejos que pudo: dos metros más adelante, o un poco menos, en la mitad de una roca invadida de almejas, piure y picorocos. Una ola cubrió la explosión de la arcilla y lo que suponía Xavier eran las cenizas de la amada que nunca sabría si había amado o no la noche anterior. No importaba. El cuerpo tembloroso de frío de Xavier Izquierdo fue cubierto por una olorosa toalla blanca con que el coro de mujeres fue secando su pelo, su cuello, su espalda, su pecho. ❧

MILAGROS ABALO CEA

# Poemas



Pablo Linsam Barth, *El encuentro con la ilusión*, 2025. Todas las imágenes son cortesía del artista.

## CRUZ DEL SUR

Busco a los míos, en alguna parte  
restos  
en esa inmensidad bajo las estrellas  
se apaga un nombre  
un tajo se abre en otra carne

tú que pudiste enterrar a tus muertos  
dices que eso pasó hace tanto  
he soñado que vuelve a pasar  
los he visto otra vez

he removido las astillas de la tierra con mis dedos  
para encontrar un pie, un diente, algo  
recordé cuando teníamos siete y nada se acababa

tú que pudiste enterrar a tus muertos  
y tus muertos fueron tumbas  
fueron flores  
dices eso pasó hace tanto

a los míos los tiraron al mar  
y en complicidad el mar nunca los devolvió  
cuántos secretos guarda el mar  
cuántos el desierto  
cuántos huesos sin nombre ahí  
donde las estrellas se tocan con la mano

sabías que las estrellas mueren  
para dar espacio a otras y son las únicas  
que miran en el brillo de la noche

vuelvo con la cabeza hundida en la arena  
en lo blanco  
como un muelle podrido a nadie le pertenezco  
el día entero pasa  
el viento de la mañana barre con el presente y su semilla

y tú  
tú que pudiste  
devolverlos a la tierra  
o en cenizas al aire  
dices  
para qué seguir  
para qué los huesos

para seguir  
queremos huesos.

## EL MITO SE ROMPE EN SU COLA

perros

perros que saben cruzar la calle, que respiran bajo el agua

perro muerto, perro negro, perros que ladran que hablan

una voz llama desde adentro

alguien se para en el umbral de la puerta y cierra de golpe

qué crees

una madre enojada

un padre que se ha ido

susurran los niños en las puertas del Sename<sup>1</sup>

en las puertas de una iglesia

y Chile corre con la marca de la zapatilla al cuello

pero aúlla como un jaguar herido en la entrada de una farmacia

Chile Day

Shopping Asia a la orilla del Pacífico

cactus / chinchilla / chili amarillo

esto no es todo pero es algo

redoble de tambores, luz en los ojos

diga su nombre completo

y Chile gime en la banca de una plaza

su corazón ya no late como antes

habla rápido, muy rápido

y con un pan en la mano repite

Alguien me hará existir

1 El Servicio Nacional de Menores es un organismo gubernamental chileno que se encarga de las infancias y adolescencias que han infringido la ley.



*Las cuatro cabezas, 2025.*



*Luces en la noche*, 2023.

## DE MÉXICO

Muertos sin flores ya tan lejos  
del sol que los fue a encontrar  
un día camino al desierto,  
ese patio dorado de apariciones  
donde a la nada ladran los perros  
y a esta hora de la tarde quema  
ay cómo quema el viento,  
cambiando de dirección hace sonar  
gritos como si fueran grillos  
en cadenas de presos  
jóvenes tan jóvenes esperan  
de rodillas mientras sujetos  
uno al lado del otro mirándose  
fijo a los ojos como diciendo  
su nombre, miles de nombres  
cuando ahí en círculo rezan  
tres veces rezan, ya en silencio.

Los poemas "Cruz del sur" y "El mito se rompe en su cola" (julio de 2019) son inéditos y "De México" se publicó en *Esto es*, Hueders, Santiago de Chile, 2016.

MARÍA JOSÉ FERRADA

# El hombre del cartel

## PRIMERA SEMANA

### Lunes

Ramón subió al cartel de Coca-Cola que está en la orilla de la carretera un lunes y ese mismo día, mientras el sol se escondía detrás de los cerros que rodean los edificios de la villa, decidió que se quedaría a vivir ahí. Aunque era tarde, seguía haciendo calor. Un calor que parecía todavía más seco en ese pedazo de ciudad para el que no habían alcanzado el pavimento ni los árboles.

“Un desierto”, dijo. Y notó que el armatoste de fierro, que le recordó al esqueleto de un mamut, era lo suficientemente grande



Camilo Ortega Prieto, *Entre Inca y Cola* [diptico], 2024. Todas las imágenes son cortesía del artista.

como para poner en él algunos muebles: un colchón debajo de lo que hace cinco millones de años habían sido costillas, una mesa donde estuvo la clavícula y una lámpara pequeña en la cuenca del ojo. El sistema de agua lo instalaría siguiendo el entramado de lo que alguna vez fue un bosque inmenso de venas y nervios.

## Martes

Con ayuda de unas cuerdas y un sistema de poleas que él mismo inventó, hizo la mudanza desde su departamento hasta el cartel en tiempo récord: no más de tres o cuatro horas. Al terminar, pronunció palabras que sólo él escuchó porque allá arriba, Ramón, además de tener una visión panorámica de la ciudad, estaba tal como quería: solo.

La luz de la casa del cartel se encendió, cerca de las diez, justo en el agujero de la letra O de la frase “COMPARTE LA FELICIDAD”, escrita con letras blancas en una de las puertas del descapotable rojo —como la lata de bebida— que conduce la mujer gigante del anuncio. Lo re-

cuerdo porque coincidió con el momento en que apagué mi lámpara.

—Duérmete de una vez por todas, Miguel.  
—Sí, mamá —dije.

Pero en lugar de hacerle caso, apoyé la oreja en la pared y escuché la historia de Ramón.

La que hablaba por teléfono, en el departamento del lado, era mi tía Paulina, que durante los últimos diez años —yo tengo once— había vivido con él. A Ramón le pagarían lo mismo que en la fábrica de PVC, donde trabajaba de lunes a viernes, de ocho a seis. Al cartel, en cambio, podría subir cuando se le ocurriera.

¿Que si lo obligaban a dormir ahí arriba? No, dormía ahí porque quería. ¿Que si lo contrataba la Coca-Cola? No, lo contrataba una empresa que se dedicaba a enterrar carteles en las carreteras de toda Latinoamérica. ¿Que si había más vacantes? La verdad, no sabía. ¿Que si Ramón había terminado de volverse loco? Eso había que preguntárselo a él y no a ella.

El teléfono no paraba de sonar, así que me dormí escuchando cómo mi tía Paulina repetía la historia, y soñé con un hombre que desde un helicóptero lanzaba bolsas de billetes. Los sueldos —eso tenían las bolsas— caían sobre carteles: Nike, Panasonic, Ford, Gillette, Nestlé, L'Oréal, que estaban repartidos en distintas capitales: Santiago, Lima, Buenos Aires, Managua, Ciudad de México. Yo iba sentado en el interior del helicóptero y notaba que los carteles tenían algo en común: no importaba la ciudad donde los pusieran, todos estaban en una carretera que llevaba al aeropuerto. Dentro del sueño sabía que soñaba porque, aunque el viento entraba por la ventana del helicóptero, el sombrero del hombre que repartía los billetes no se movía.

Miércoles

Ramón llamó a su nuevo jefe para comentarle que había decidido quedarse durante veinticuatro horas, los siete días de la semana, en su nuevo puesto de trabajo. *¿Había algún problema?* Las tres primeras llamadas fueron a dar a una grabadora que decía que el buzón de voz no estaba habilitado para recibir mensajes. Al cuarto intento, su jefe, un tal Eliseo, contestó:

—A ver si entendiste, Raúl.

—Ramón.

—A ver si entendiste, Ramón: tu trabajo consiste en cuidar el cartel. Que no se vayan a robar los focos. Si para hacer eso quieres dormir ahí arriba, colgarte de una nube o esconderte entre los mato-



Caravana 19, 2015.

¿Que si lo obligaban a dormir ahí arriba? No, dormía ahí porque quería. ¿Que si lo contrataba la Coca-Cola? No, lo contrataba una empresa que se dedicaba a enterrar carteles en las carreteras de toda Latinoamérica.

rrales, la verdad es que a nosotros no nos importa.

—Ok, gracias —dijo Ramón, quien consideró lo que había escuchado como una especie de permiso municipal para habitar la nueva vivienda.

—Gracias a ti, Raúl, gracias a ti.

Tenía once años y no necesitaba tener doce para darme cuenta de que lo lógico habría sido hacer esa llamada antes y no después de llevar a cabo el cambio de casa. Once años de vivir en mi edificio, en la villa y en este mundo, que me habían servido para comprender que la lógica no le interesa mucho a nadie por aquí. Tampoco a Ramón.

¿Contrato? No le harían contrato, pero daría boletas. Daba igual, porque en la fábrica de PVC —como en todas las fábricas donde el dueño era también el encargado de supervisar el cumplimiento de los derechos laborales y el pago de los sueldos— tenía un contrato en el que sólo aparecía la mitad del dinero que recibía. Lo demás: horas y “platita extra”.

No le darían almuerzo, así que se lo cocinaría él mismo con ayuda de un balón de gas y una cocina de *camping*. Tampoco eso significaba un cambio importante: almuerzo, que él supiera, sólo daban en las fábricas de más de cien obreros. O en las películas. Aunque la verdad era que los obreros nunca aparecían en ellas. Preferían a los policías o a los trabajadores de los servicios de urgencia.

Medio contrato y un almuerzo. Más se había perdido en la guerra, pensaba Ramón, mientras barría los restos de mosquitos,

crujientes y suicidas que, en contra de las teorías sobre el instinto de supervivencia en el mundo animal, se lanzaban cada noche, como kamikazes diminutos, contra los focos.

Jueves

La villa está compuesta por una docena de edificios que, si se miran de lejos —desde el cielo, por ejemplo—, parecen unos legos enormes. Cada uno tiene cuatro pisos de cuatro departamentos con sus respectivas ventanas que, según donde estén ubicadas, miran hacia las escaleras, los muros, la cancha o la carretera. Aburrido, he intentado contarlas alguna vez y el resultado, imagino que debido a mi falta de concentración, ha sido entre trescientas y trescientas treinta.

Pero lo importante no es el número exacto de ventanas, sino la hora en que los vecinos —hombres, mujeres, niños— miran a través de ellas, por una especie de nostalgia, a punto de ser olvidada, por la visión del sol entre los cerros que hace años quedó oculta tras los carteles. O tal vez, pensándolo bien, el gesto de mirar el horizonte sólo sea la señal que anuncia que por fin termina otro “día maldito”. Cada uno sabrá. Lo importante es que mirando por esas ventanas fue que los vecinos notaron que en el cartel de Coca-Cola había una casa. Las opiniones, desde un principio, estuvieron divididas:

Estaban los que decían “ja, ja, ja” y que en el fondo querían decir —sin arriesgarse a hacerlo— que Ramón era un imbécil. También había quienes preguntaban “¿qué hace ése ahí?” en busca de una respuesta cómplice que confirmara la tesis de los risueños: “sí, era un imbécil”. Existía un tercer grupo, más serio, que directamente hacía un diagnóstico psiquiátrico: “es un loco”. “¿Y qué diferencia había entre un loco y un imbécil?” “Ninguna.” Llegados a este punto se habría alcanzado la unanimidad, si no fuera por

unos pocos que se asomaban a último momento para decir: “Que viva donde le dé la gana”. A estos, la tendencia mayoritaria fingía que no los había escuchado. Por último, estaban los que no opinaban.

La historia de la humanidad demostrará que los que inician y cierran el listado —los que se ríen, los que se quedan callados— terminan siendo los más peligrosos. Pero esa historia no es algo que nos importe mucho aquí, así que, por el momento, mientras las cabezas se asoman por las ventanas de los edificios “sólo a mirar”, la verdad es que no hay nada de qué preocuparse.

Viernes

—¿Cómo se sube al cartel? —pregunté.  
 —Volando, Miguel, ¿de qué otra forma?  
 —me contestó Paulina, mientras subíamos la escalera en la que a veces me sentaba a esperarla. Bromeaba, porque la verdad era que a la casa del cartel se subía por una escalera que, a diferencia de la que conectaba los pisos y que ahora me servía de asiento, Ramón podía clausurar, con dos tablas en forma de cruz, cuando quería que los de abajo no lo molestaran.

—¿Los de abajo somos nosotros? —insistí, interesado.  
 —Qué sé yo, pregúntale a él.  
 —¿Podemos ir a preguntarle?  
 —No, Miguel, es peligroso.  
 —¿Por qué?  
 —Porque, que yo sepa, no tienes alas y si te caes te puedes partir la cabeza.  
 —¿Ramón tiene alas?

Paulina se quedó callada. Ramón no tenía alas o si las tenía, escondidas debajo de la camisa, eran unas alas delgadas que cualquier viento podía romper.

—¿Vamos mañana?  
 —Qué pesado, Miguel.  
 —Por favor, Pauli.

Sábado y domingo

Si al terminar el domingo había logrado convencer a Paulina de que me llevara al cartel, no se debió sólo a mi insistencia, sino a que desde el principio supimos que Ramón no estaría ahí por mucho tiempo. Como las cosas que simplemente se saben y que están ahí para recordarte que:

no todo tiene una explicación  
 no todo se divide entre lo que termina bien y lo que termina mal  
 no todo puede repararse.

Como los focos del cartel que al final de esta historia terminarán rotos. O como lo que gira más arriba: cuerpos celestes, materia cósmica, que tarde o temprano se terminará apagando. ¿Es eso triste? “Triste, en la práctica, es que se te acabe la cerveza”, habría dicho Ramón. Y los que estuvieran escuchando lo mirarían como siempre: con una mezcla de desprecio y admiración. ¶



*(Des)controles*, 2024.



*Recabarren*, 2018.

CAYO CÆCTUS Y NIKOLO

# Serpientes gigantes viven bajo nosotrxs

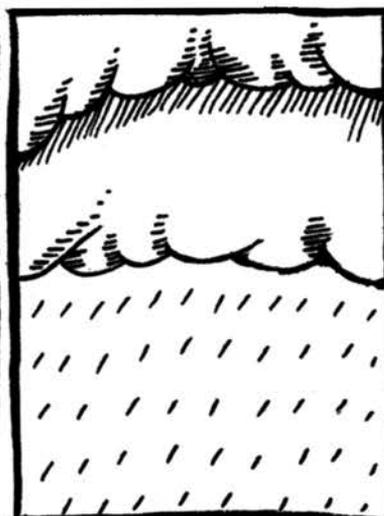
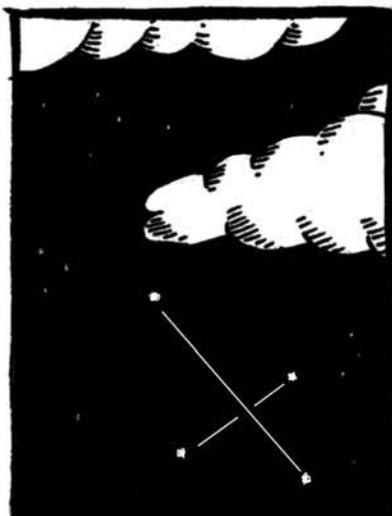
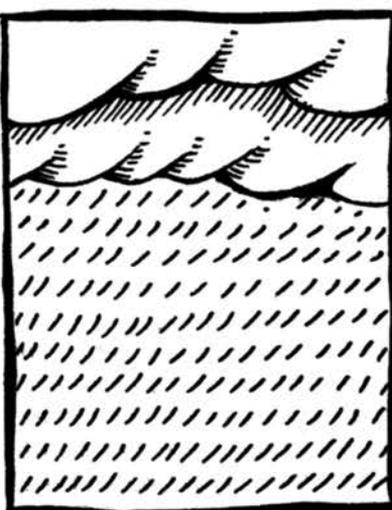
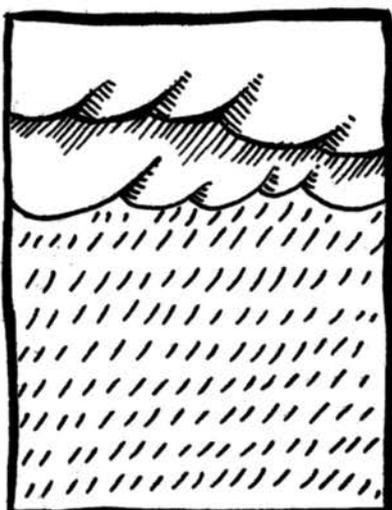
En el tiempo mitológico, la culebra Caicai, dueña de todas las aguas y de los hielos bajo la tierra, era enemiga de la humanidad y planeaba nuestro exterminio. Según relatos del pueblo mapuche, los Tentén fueron los cerros donde se refugió y se salvó, durante el gran diluvio, un reducido número de personas, advertidas por la culebra Trentren (o Tenten).

La ciudad de Santiago de Chile fue fundada en 1541. Las representaciones pictóricas de este acontecimiento hacen creer que nada existía antes de los españoles. Esta historieta conecta el pasado inmemorial con este territorio, con aquellos humanos que sobrevivieron y se asentaron en él, sacrificios mediante. Templo sobre templo se construyó la ciudad; y las serpientes siguen aquí, bajo nosotrxs.

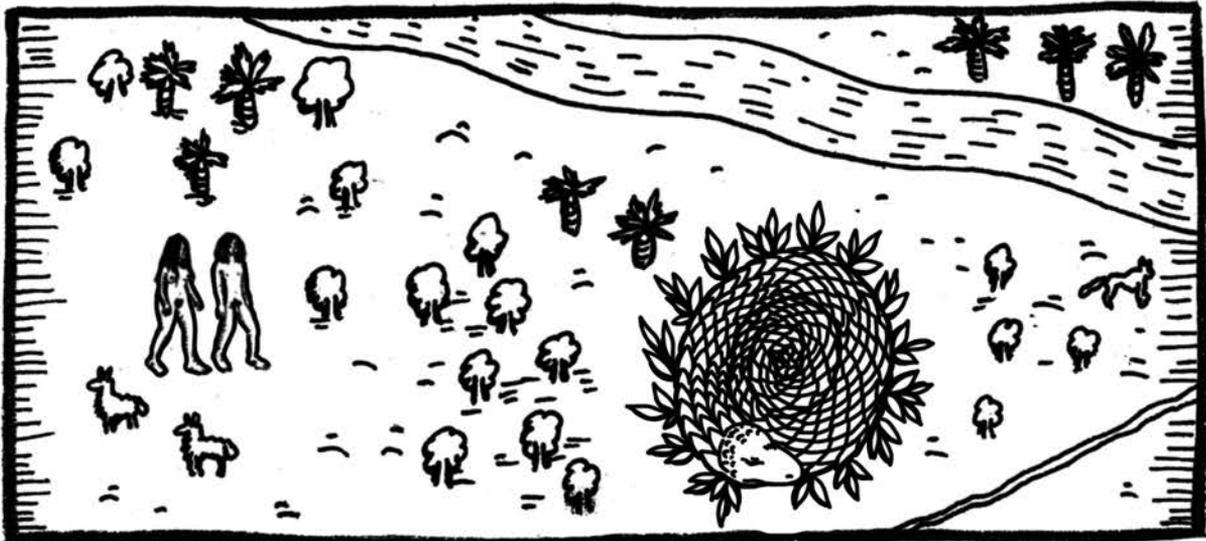
# SERPIENTES GIGANTES

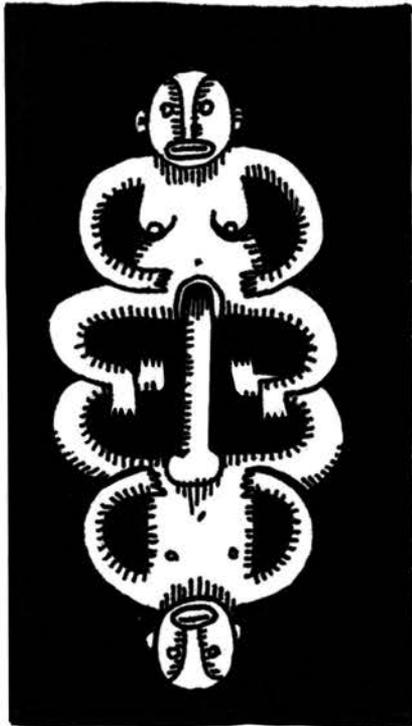
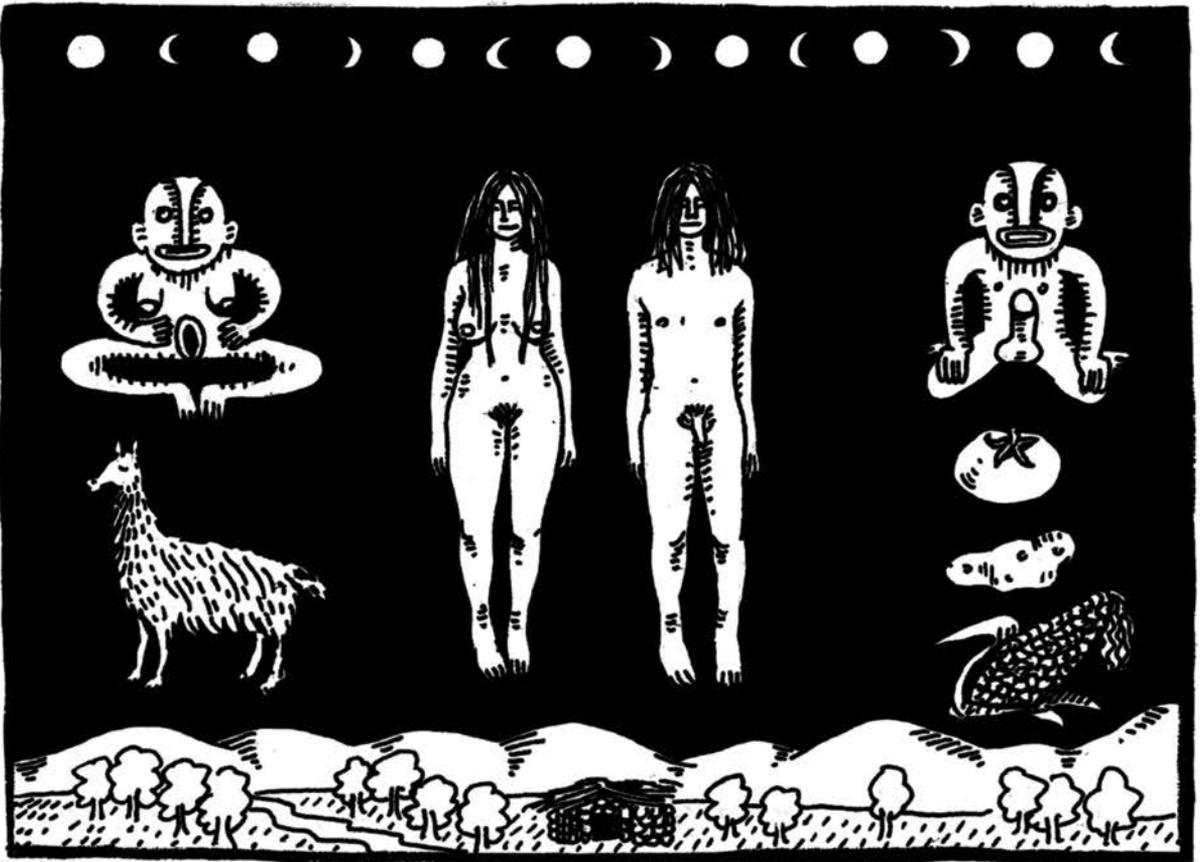


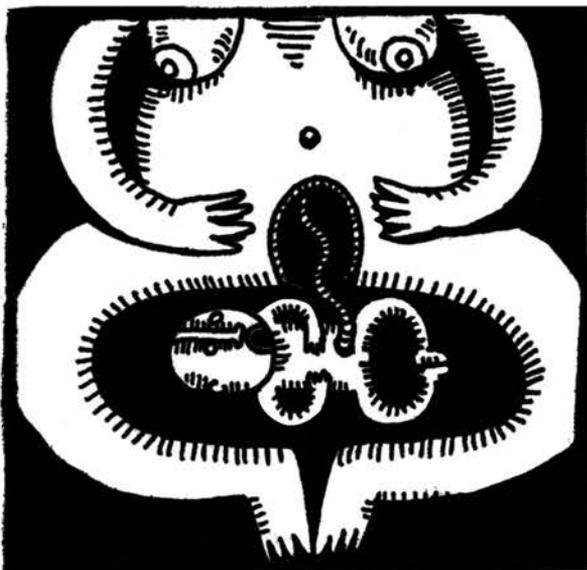
# VIVEN EN EL TORNO DEL TANK

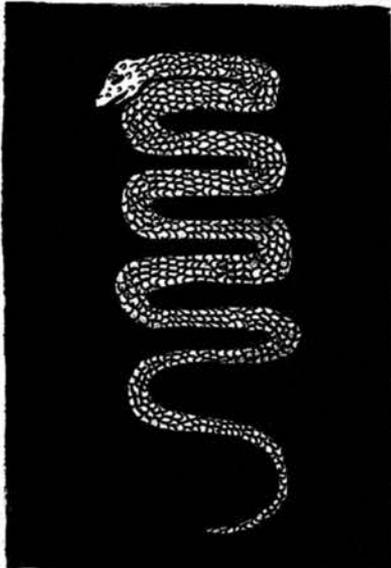
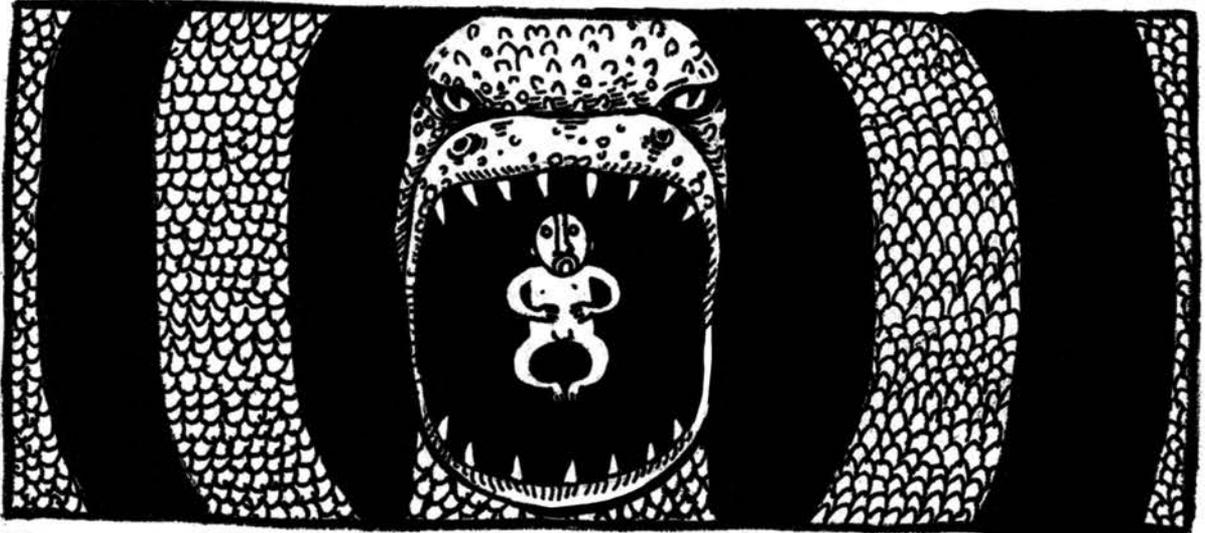






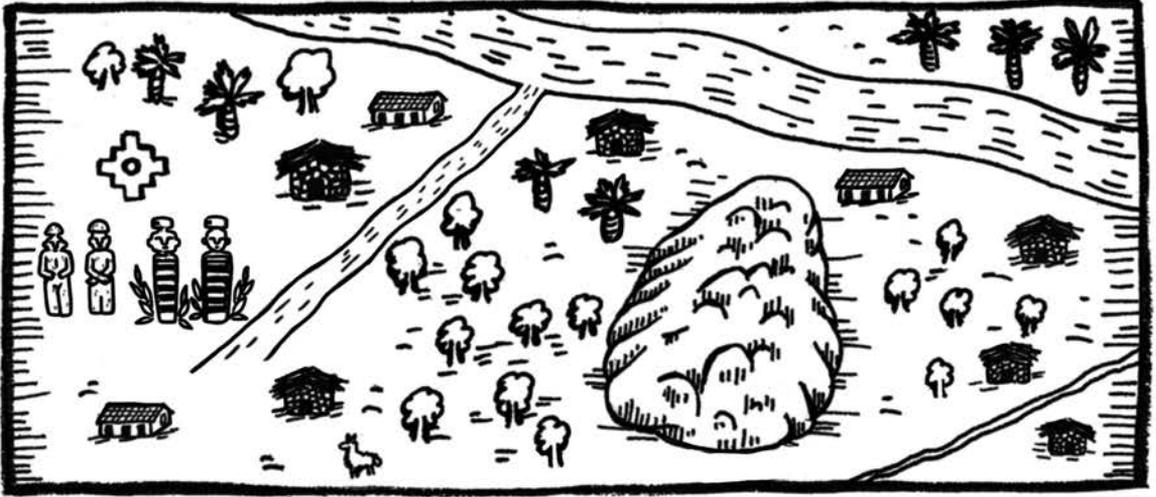












GUION: CAYO CECTUS

ARTE: NIKOLO

ELICURA CHIHUAILAF

# Poemas

Traducción del mapudungun del autor

## KVRVFTUKU

Ti tralkan toki uzamkey ta zomo aliwen  
Llegkey ta witrunko chi mamvll ta peru  
ñi newvlkvlen  
Fey tati koshay pewmamekefi metawe, rali  
witrú, wangku, llagillagi. Chi mogen  
Tañi koñiwe mew, re kogelu wallwalltuyawi  
pewmakey, pewmakey, Pewmakey  
Pewmakey ruka, kawitu, kupvlwe, trolof.

## TEMPESTAD

El hacha del rayo abre al árbol hembra  
Brotá la vertiente desde la pulpa  
que aún palpita  
Es la savia soñando jarras, platos  
cucharas, sillas, mesas. La vida  
En su matriz, acuoso gira el círculo  
que sueña, sueña, Sueña  
Sueña casas, catres, cunas, ataúdes.

## KOM AZMOGEN

Ñi ruka kiñe Kallfvrayengey  
 fey mew ta mvley kom  
 azgelu  
 Tvfa kom pu vñvm  
 vlkantukey ñi vl  
 fey pu tromv, ti mawvn  
 chi trukur ka chiway  
 ka zañewkey —ka tapvl reke  
 mvlekeygvn—  
 wilvf aliwen tami Pewma mew

Taiñ Mapu —ta trvfvrkvlewekey  
 tami ankvn piwke mew—  
 mvtrvmmekefi ta ko ta zugun  
 taiñ weñenvmageel  
 Zewma kimvn ta eyimi taiñ  
 kuñvltuñiel  
 feyta tvfey ta wiñotuel  
 kiñe weychan mew —patakal—  
 ta Wvllloñpoyen mew  
 Ka, pichiken, kvmezuam mew  
 ka kvmeelkefimi ta kimvn mew  
 tami lamgen, ta mi peñi  
 Fey taiñ kiñe fvtra revñmawen mogeley  
 ka Pewmay, fey ta poyen mogen mew  
 ta tukulpan  
 Ta tremkey ta relmu ñi folil mew  
 ka kom pu giyon mew wvne mogelu  
 Mapu mew



Ilustraciones de Salvador Jaramillo, 2025.

## TODOS LOS COLORES

Mi casa es un jardín Azul  
en el que habitan todos  
los colores  
Aquí todas las aves  
cantan sus cantos  
también las nubes, la lluvia  
la neblina  
que anidan —y son hojas—  
en el árbol resplandeciente  
de tus Sueños

Nuestra Tierra —que en tu reseco  
corazón se hace polvo—  
anhela el agua y las palabras  
que nos han robado  
Ya sé que tú estás cuidando  
aquellas que has recuperado  
en una lucha —de siglos—  
por Ternura  
Y, poco a poco, con paciencia  
la enriqueces  
sumando el pensamiento  
de tu hermana, de tu hermano  
Porque somos la unidad que vive  
y Sueña, en la inmensa plenitud  
de la memoria  
Que crece en la raíz del arco iris  
y en todos los rincones nativos  
de la Tierra



Chuchi ayvle, kizuke mekekey  
 ñi pvravn chi fvn ketran  
 pu fvn, pu lawen  
 Pu wrarvn, pu llellipu  
 pu vlkantun  
 ta choyvlu ta llumkechi  
 kelv ka petu kallfv  
 ta wavglen

Taño ruka mew mvley kom azgelu:  
 Taño kallfv kalvgen taño pu ñawe  
 ka taño pu fotvm  
 Ta chi kurv kalvl ta pelomtuy  
 ta ayenmew taño cheche  
 Nathan  
 Ta choz kalvl taño pvño So  
 Ta lig kalvgen taño zomo

May, taño ruka taño Kallvrayengen  
 fey chi wvlgñ nvlakeyPuel / tripawe  
 Antv pve  
 Taño Mapuchegen mew, Mapu mew  
 wentru; kiñe lof mapu choyvn  
 Kiñe wall lof taño fotvm wallmaley  
 ta chuntepun...  
 (ta afgelay).

Cada quien celebra y cosecha  
(si desea)  
las semillas, los frutos  
los remedios  
Las consignas, los ruegos  
las canciones  
que brotan desde el destello  
rojo y más azul  
de las estrellas

En mi casa habitan todos los colores:  
La morenidad de mis hijas  
y de mis hijos  
La negritud que resplandece  
en la sonrisa de mi nieto  
Nathan  
La amarillentud de mi sobrina So  
La rubia blanquidad de mi mujer

Sí, mi casa es un jardín Azul  
cuya puerta de alba se abre hacia  
el Oriente<sup>1</sup>  
Porque soy Mapuche, hombre  
de la Tierra; brote de un planeta  
Hijo de una comunidad rodeada...  
(de infinito)

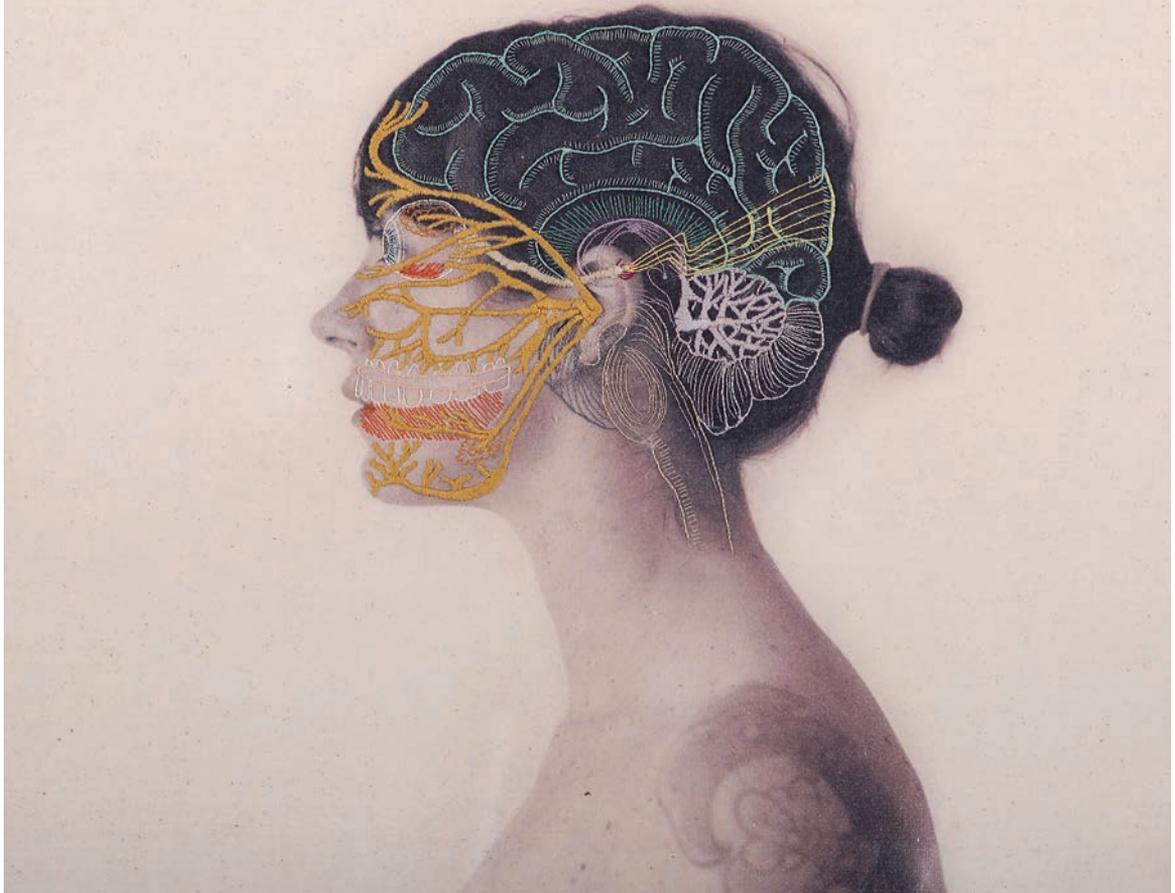


1 Este: donde se levantan la Luna y el Sol.

PAULINA FLORES  
**Aorístico**

*9 de abril*

Un final: Javier abrió la ventana y se quedó cerca, de pie, y dijo que había tomado una decisión. Se sobreentendía que hablaba de nosotros, porque la relación que teníamos era de lo que más conversábamos. Tema principal, favorito y casi el único en común. Lo que estaba haciendo yo sentada ahí en el balcón, antes de que él llegara, era fumar un tabaco y mi respuesta fue asentir con la cabeza, simplemente, porque de verdad comprendí que sería la última vez que terminaríamos. No como si todas las otras hubieran sido ensayos para un final definitivo, sino porque éste parecía el correcto. Nos quedamos en silencio y luego nada cambió: una tarde



Juana Gómez, *Constructal 4* [diptico, lado derecho], 2020. Todas las imágenes son cortesía de Galería NAC.

tranquila al aire libre se transformó en una noche tranquila. No nos despedimos, no llovió. Tampoco nos mudamos, seguimos conviviendo en el mismo piso como expareja. Creo que en parte se debe a que desde el principio nos gustamos así, irresolutos. ¿O es que acaso lo disfruté? Que la destrucción no tuviera que ser dramática brilló con la atracción de las cosas nuevas. La explicación que le daba a mis amigos —porque ellos me la pedían, porque eran ellos los que consideraban que no era un acuerdo recomendable de separación ya que, en términos cotidianos y domésticos, de espacio como medida física, la distancia no existía— fue el sistema inmobiliario de Madrid, su negocio fraudulento. Y que somos pobres. Dos chilenos en España sin red de apoyo familiar. Pero por muy ideológicas que fueran mis razones, tontamente profundas en el sentido de que daba a entender

que necesito una revolución que acabe con el capitalismo para dejar de sufrir por amor, no convencí a ninguno. “Es que en este país la gente apenas sale a marchar...”, insistía. Mis amigos se encogían de hombros y me observaban, por suerte, con más cariño que preocupación. Pero es cierto, queda feo relacionar contingencia socioeconómica con vida personal. Quizás por eso empecé un diario de vida. Y definitivamente fue la razón de que me alejara de mis amigos. Sé que Javier no me dijo toda la verdad sobre su decisión. Cederme la cama doble para trasladar sus cosas al cuarto pequeño que usábamos como estudio confirmaba una especie de remordimiento. No sé qué pensó él y nunca lo supe; en cuanto a eso, el final fue definitivo.

¿Es esto un diario de vida? ¿Seré capaz de expresar mis emociones o usar verbos en presente? Escribo desde el pa-



*Colaboración simbiótica, 2020.*

sado, como haría con cualquier historia. Si es un diario de vida, lo es sobre todo porque encontré un sitio para estar a solas. No me refiero a esa idea del lenguaje como un territorio donde acampar, sino a que, literalmente, el tiempo se transformó en un lugar. Poco después de que Javier terminara conmigo y no ocurriera nada, la comunidad de vecinos acordó, junto con el ayuntamiento, que ya era hora de refaccionar la fachada interior del edificio donde vivíamos. Claro, pensé, el mundo no se va a quedar de brazos cruzados viendo cómo él y yo nos hacemos los tontos en una versión romántica de *suspensividad*; el mundo va a escupirme la destrucción de mi hogar en la cara para que así, al menos, tenga una expresión plástica. Es el tipo de cosas que el mundo hace en situaciones como ésta, busca tu mirada. Te observa directo a los ojos y te reta a jugar el que pestañea pri-

mero pierde. El mundo es el Mundo y tú, una simple diseñadora gráfica, así que te quema los ojos. El asunto fue que pusieron andamios de metal, tapiaron con mallas hasta el séptimo piso y taladraron mañana y tarde. El balcón donde yo fumaba, y escenografía del fin de la relación más importante de mi vida, se llenó todo de un polvo blanco. Con todo me refiero a las pertenencias de los dos: un hibisco, un cactus y otras plantas verdes, sillas, muchas cajas inútiles de distintos materiales y basura tecnológica que nos negábamos a reciclar desde hacía años (el ánimo, evidentemente, no estaba para seguir la recomendación de vaciar los balcones y quedó todo arrumbado). La primera vez que lo vi fue escalofriante; al salir quedaba registro de mis huellas blancas y a las horas ya habían desaparecido misteriosamente. Sí, lunar. Sí, etérea, de ciencia ficción. El planeta, en algún punto cronológico de su basta historia, se había convertido en esa zona desértica y enigmática de mi departamento. Una tierra amenazadora porque evidentemente en el balcón se desdibujaban las leyes de la física para desprenderse con violencia del tiempo presente. El presente que avanza sin compasión ocurría dentro del piso donde convivía con mi ex; lo que aún no descubría era si La Zona (así llamé al balcón) correspondía a una temporalidad pasada o futura. ¿Desafiaba la realidad desde la profecía postapocalíptica o desde un espacio primitivo interestelar? El pasado y el futuro pueden parecerse bastante: en cualquiera de los dos, yo estoy muerta.

“Caótica, arenosa e incierta, iqué a gusto se está aquí sentada en La Zonal”, me dije una tarde. Ideal como telón de fondo para mis sesiones de autoterapia. ¿Se entiende si explico que antes de escribir un diario de vida se me ocurrió utilizar el mismo cuaderno en limpio para analizar yo solita mis patrones inconscientes, conducta y sueños? Por supuesto, previo a esos dos paliativos, quise hacer terapia con un profesional. Lamentablemente, salía muy caro: 65 euros semana-

les (hora al psicólogo público me dieron para dentro de casi un año). Aunque ahora suene lúcida, lo cierto es que durante los primeros meses tras la ruptura me sumí en la desesperación. Bajé quince kilos y cambié el timbre de la voz. En la espalda me brotó un eccema difícil de rasguñar. Y una mañana desperté con una ampolla en el muslo que fue transformándose en un cráter de pus cada vez más profundo. La posibilidad de que la herida se expandiera por mi cuerpo me ilusionó durante semanas. Parasuicidio. Sabía de la existencia del concepto, pero nunca creí que me pasaría a mí. Tanto mi apasionamiento como mi curiosidad eran impulsados, generalmente, por el optimismo, así que además de las ideas suicidas en sí, también me dio pena tenerlas al pie de la letra, sin hipérbole o metáfora de por medio. ¿Cómo cortarse las venas sin morir?, guleé. Llegué a la conclusión de que sólo podría hacer de la muerte un gesto con ese método. Cuando pierdes sangre sientes sed y la sed me gusta mucho. El problema fue cómo comunicar cortésmente el dolor. ¿Quién va a limpiar la sangre? Y que no me gustaba que Javier pensara que estaba tratando de llamar su atención. Imaginé mi muerte de la misma forma en que soñaba con ganar la lotería a los veinte años: durante el trayecto de un bus era capaz de distribuir cada peso en una compra específica con gusto y absoluta seriedad, pero jamás hice ningún esfuerzo por comprar el boleto de la suerte.

## Este diario de vida pretendía seguir los ejes temáticos del canónico escritor checo: relación conflictiva con el padre, contienda con la culpa y los sentimientos por un hombre con el que no logré casarme.

Suicidio consumado. Al aplicarse a una persona, el adjetivo se refiere al grado de excelencia que ha alcanzado en su oficio o especialidad. Por ejemplo, “un bailarín consumado”. En el caso de las

autolesiones funciona como con el matrimonio, es un acto destinado a ser letal y también es común llevarlo a su totalidad en la cama. Durante la peor crisis nerviosa no hice ningún chiste al respecto, calculé que si un bailarín salta mucho para alcanzar la perfección, yo debía protegerme en la inmovilidad, aunque fuera quedándome tirada en medio de la sala con las piernas apoyadas en la pared para que quedara raro caminar hacia otro lugar que no fuera el techo. Invalidé artificialmente mi cuerpo con cerveza y diazepam mientras lloraba escuchando un pódcast científico sobre la historia de los cazadores recolectores.

Ésa fue la forma barata de metabolizar el dolor (cuarenta pastillas por 65 centavos de euro, cada cerveza a 85), pero no quise que el plan funcionara porque los ansiolíticos a la larga te hacen adicta y tampoco me atraía la perspectiva de ser alcohólica. Pasé tres meses más así, inanimada. El dolor siguió sin parecerme algo vulgar, pero pensé: bueno, ¿y si te haces terapia tú misma? Date una hora a la semana en La Zona para prestar atención a tus circunstancias, ordena la amalgama que tienes en la cabeza y anota los puntos principales en esa libreta que te regaló tu hermana. Para mayor esclarecimiento y rigurosidad, acompañaría mi análisis con lectura de ensayos escritos por especialistas en psicoanálisis, sexología, budismo tibetano y *mindfulness*. Entré a la biblioteca de Vallecas con una lista inicial de siete libros, pero me quedé pegada en la sección de *Biografías, Cartas y Diarios de Vida*. Entonces fue que volví a cambiar de opinión.

Que el plan original no era muy ortodoxo, eso saltaba a la vista. Además, hacerse autoterapia para trabajar la herida original de la psiquis sonaba muy pomposo. “Escribir un diario de vida”, todo este mundo con el corazón roto (ya sea por un amor o el fascismo tecnológico) lo aceptaría. Y por cierto que no estaba segura hasta qué punto me atre-

vería a analizar mis conductas cuestionables de forma metódica y distante o, por si no ha quedado lo suficientemente claro, lo mucho que estaba sobreestimando mi inteligencia. En cambio, registrar mis dispersas observaciones y hablar conmigo desde mi interior y en secreto sí que podía hacerlo. Algo bueno de escribir un diario de vida es que nadie te exige ser la mejor escritora de diarios de vida de tu generación. Y, según entendí, el género requiere una escritura impremeditada, sin voluntad de estilo, ya que la imperfección hace que parezcas sincera. Iba a ser fácil, porque nunca había escrito uno. Tras consultar varias contratapas, ganó el diario de Franz Kafka. Me fascinó aquello de “rendición de cuentas de una intensidad casi insoportable”. Y me convencí de tomar como modelo su volumen de ochocientas páginas tras abrir y leer al azar:

Domingo, 19 de junio de 1919.  
Dormido, despertado, dormido,  
despertado, qué asco de vida.

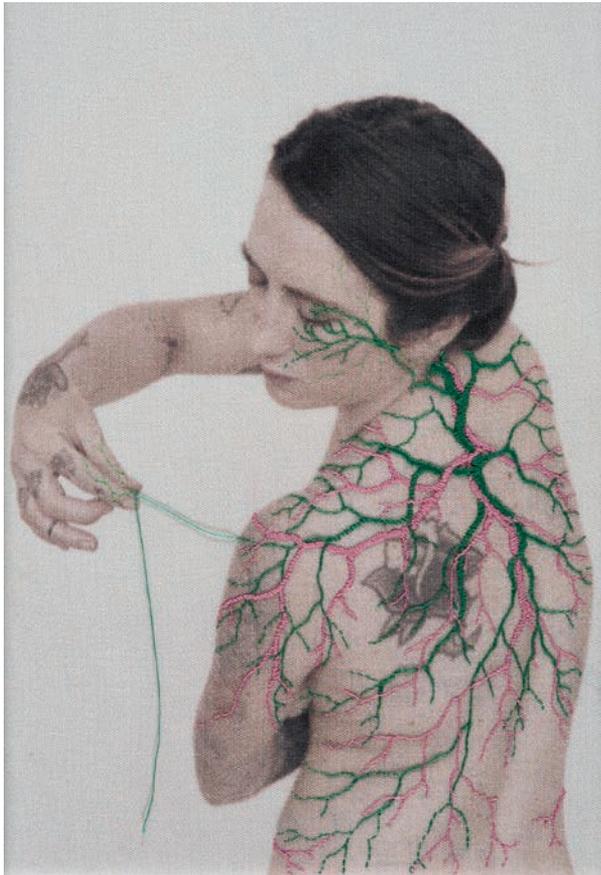
Franz era parecido a mí: también odiaba los domingos.

Kafka tiene nombre de personaje de un cuento de Kafka: significativo, autorizado, inolvidable. Yo me llamo Natalia Gutiérrez. Aparte de anodino, aquí escrito resulta infantil; dos palabras que de tan repetidas en la lista de clase confunden a un profesor mal pagado, a cualquier profesor, aunque por esa misma confusión, quizás, proclive a ser pesadillesco. Un nombre que es la copia de la copia, clon reproducido al infinito, tan ordinario como abierto a una insospechada y cotidiana irrealidad. Nati, este diario de vida pretendía seguir los ejes temáticos del canónico escritor checo: relación conflictiva con el padre, contienda con la culpa y los sentimientos por un hombre con el que no logré casarme. Buscaba recordar mi relación con Javier para hacer inteligible qué había fallado, que faltó, pero entonces comenzó otra historia.

8 de abril

Hoy conocí a alguien.

Estaba fumando el primer tabaco de la mañana en La Zona. Meditando qué pondría en mi diario de vida (no puedo transcribir todo lo que se me pasa por la cabeza porque al rato se me cansa la mano y me trae el recuerdo, malo, de horas y horas de clases dictadas en el colegio). Pensé en el ciruelo que cortó mi papá para librarse de limpiar los frutos y me resultó muy difícil comprender que alguien hiciera algo como eso: cortar un árbol. ¿Acaso mi papá quería mandarle un mensaje al Mundo?, ¿porque también lo había retado a jugar el que pestaña pierde? Por supuesto, entonces era otra época: un hombre cortaba un árbol y los propios bomberos de la población le prestaban las herramientas. Nadie pensaba en bosques incendiados o deforestación... Lo segundo que reflexioné fue que estoy cansada de pensar en precios. Repetí: estoy muy sola y llevo demasiados días caliente (no obstante, ¿cuánto es poco o demasiado para estar caliente?). Me masturbo pensando en Javier antes de que vuelva de la oficina. La fantasía es que entra en la pieza y me exige que me vaya de la casa y luego terminamos culiando. He tenido dos sueños al respecto, ambos igual de confusos y, por eso mismo, tan realistas. Me pregunté si quizás apenas salgo del departamento para evitar conocer a alguien de quien enamorarme. Me pregunté si vivo con él para no enamorarme de alguien más. Ni sexo ni horizonte de emancipación, sólo una malla de plástico a la vista. Javier finge muy bien que soy invisible, casi mejor que yo. ¿Vale la pena escribir en mi diario que mi padre cortó un árbol de ciruelo? Entonces aparecieron dos chicos de la construcción caminando por el andamio frente a La Zona. Me saludaron, los saludé. Con el albañil mayor ya nos conocíamos e insistió en su recomendación de que fumar hace mal para la salud. El más joven respondió en mi nombre: “siempre se pierde algo” o algo que sonaba igual de sencillo y estricto.



*Hilvanar, 2020.*

to, algo que diría un monje taoísta después de reír de buena gana, aunque él parecía más bien hurano y luego me pidió fuego. El albañil mayor puso música y comenzó a trabajar, el joven prendió un cigarro y se puso a conversar conmigo. Mencionó algo sobre unos ovnis, pero no me impresionó porque me he dado cuenta de que la ufología es tema recurrente entre personas de lo más normal. Después dijo otras cosas a las que presté poca atención; mi cabeza sólo repetía: “vaya, hoy mandaron a la división de Calvin Klein”. Era muy joven y terroríficamente atractivo. Y también era consciente de que yo iba hecha un desastre: ropa peluda y un gorro de lana ridículo e innecesario si no fuera tan friolenta, tres aspectos íntimos que me avergonzaban todavía más que saber que coqueteaba sonrojadísima. Abrí el ventanal y salí de La Zona para volver al presente. Tenía que seguir teletrabajando. Entre medio, y como nun-

ca para un martes, me bañé, me sequé el pelo y lo alicé. Después de elegir un buzo más cool, me llevé el computador al sofá y espí al joven albañil.

Se examinó las uñas en tres ocasiones, diría que con interés más filosófico que anatómico. Había animales tatuados en sus antebrazos. Él no se dio cuenta, pero mientras sus manos tomaban medidas, los ojos de un zorro y un perro salchicha en dos patas me devolvieron la mirada. Salí cuando se quedó solo. Bebía una cocacola y preguntó si podía dejar la lata dentro de La Zona. Asentí. Él subió al andamio del piso de arriba y desde ahí prometió que volvería por ella. Pasé el resto de la tarde vigilando la lata. Olvidé escribir en mi diario por esperar a que cumpliera su promesa. No regresó. Cerca de las cinco, cuando ya no se oían ruidos de la reforma, fui a La Zona. Contemplé la lata con dudas, preguntándome si el joven albañil habría dejado debajo un papelito con un mensaje. Pensando si sería cierto lo que contaba la gente sobre La Zona: eso de que concedía los deseos más recónditos de quienes lograban entrar, aunque nadie regresara jamás. Fui acercándome lento, me agaché, ladeé la cabeza, levanté la lata con cuidado y atisbé bajo su cúpula cóncava. No había más que polvo blanco.

“¿Buscas él número de mi móvil?”, me asustó su voz desde el andamio.

Lo mire hacia arriba con la expresión desconfiada y furibunda de una cazadora recolectora agazapada junto al surco de un río de cocacola, seco por siglos. “Andy Warhol dijo que una cocacola es una cocacola y que todo el dinero del mundo no sirve de nada si quieres que la tuya sea mejor que la que se está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las cocacolas son iguales y todas las cocacolas son buenas”, no se lo dije así de bien memorizado. Lo solté pésimo y, sin embargo, incluso repitiendo la cita correctamente, palabra a palabra, en inglés, hubiera sonado idiota.

—¿Qué coño significa eso? —respondió él, a la defensiva.

—No sé, en realidad nunca me gustó el sabor de la cocacola. Fueron balas en la Nicaragua sandinista.

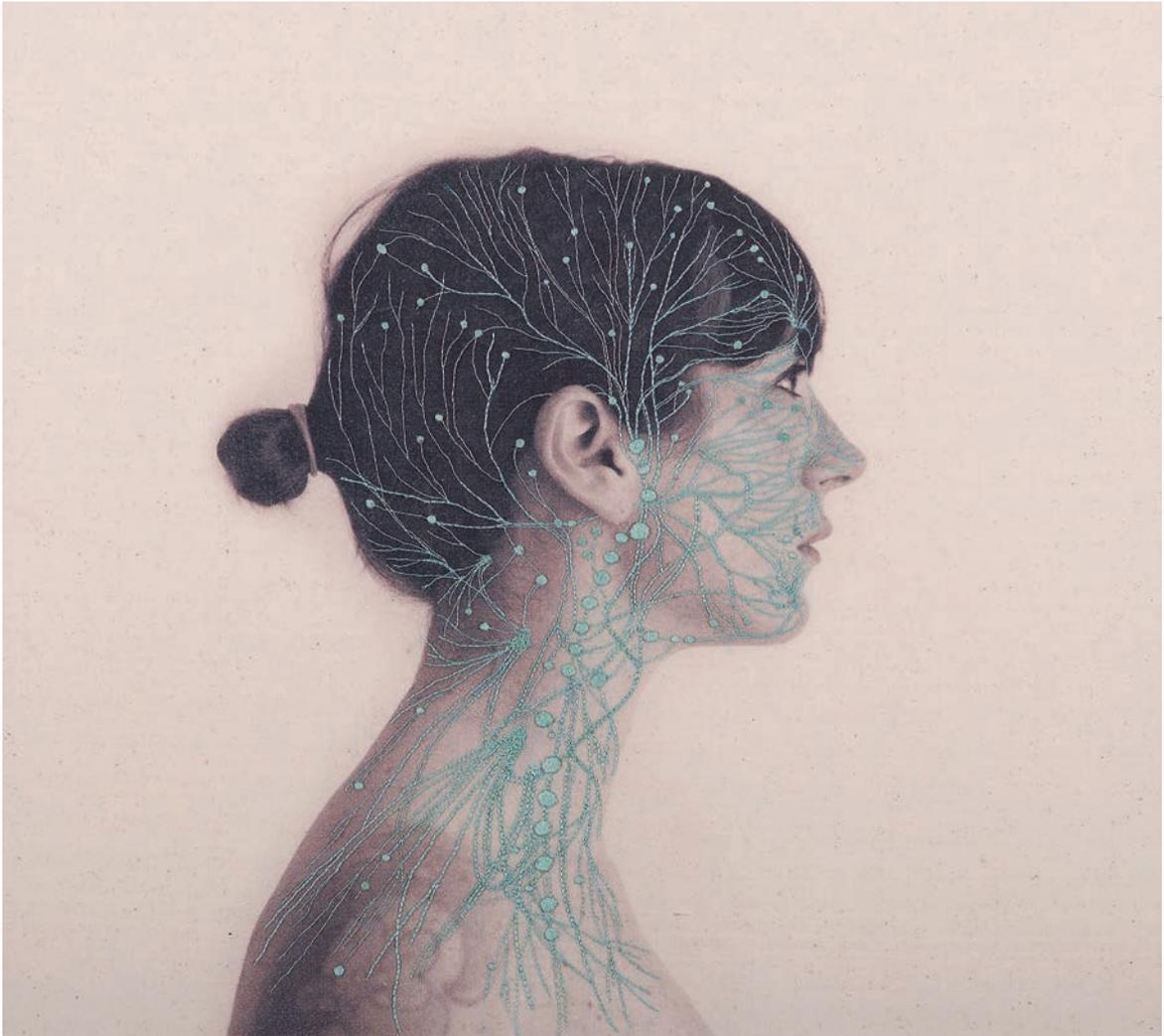
—¿Eres artista o qué?

—Mendiga... —respondí haciéndome la graciosa—. Trabajo en una agencia de publicidad.

No sonrió, pero dio un paso hacia el interior de La Zona. Miró atrás y adelante, pasó el índice sobre la maceta del hibisco agónico y analizó su dedo. “Tiza blanca”, dijo. Entonces vi aparecer sus huellas blancas en las baldosas y también vi cómo cruzaban por la ventana abierta hacia el departamento. Eso sí que me impresionó. Fue perturbador. No tanto porque un hombre desconocido entrara a mi

casa sin permiso; fue más bien como ver una anomalía en el espacio-tiempo o a un viajero estelar taoísta, de la división Calvin Klein. Lo seguí.

Atravesó la sala con naturalidad, como si hasta supiera la clave del wifi, o la hubiera hackeado, y fue hacia la cocina. “¿Puedo pasar?”, dijo ya ahí, aunque su cara exhibió más ansiedad por el salto en la cronología lineal que por ofrecer disculpas. Busqué indicios en su ropa, ¿vendría del pasado o del futuro? Por respuesta, le acerqué un vaso y el jarrito. De donde fuera que viniera, lo único seguro era que no había agua. Se la bebió de un trago y fue al pasillo. Cualquier pasillo genera intriga, así que mi miedo y fas-



*Constructal 4* [díptico, lado izquierdo], 2020.

cinación estuvieron muy contextualizados tras sus pisadas. Otra vez consideré que deambulaba llamativamente cómodo. Como pez en el agua, pensé. Como caballito de mar en el agua, me corrigió su espalda erguida. Pero también era probable que sólo me pareciera tan seguro y tranquilo porque él no respiraba con un ataque de pánico incrustado en el corazón, como me ocurría a mí al desplazarme por el departamento desde hacía seis meses. Lo dejé ir por donde quisiera porque necesitaba absorber un poco de esa libertad. Apreciarla a distancia por el pasillo fugaz del presente.

Fue directo a la mesita de noche de la habitación para tomar el diario de vida de Kafka, el volumen de ochocientos cincuenta páginas. No lo abrió al azar, acercó el libro a su cara, con las hojas en dirección hacia el triángulo sensitivo de nariz, boca, orejas y rasgó las páginas como si se tratara de un instrumento a cuerdas, un fajo de billetes. Varias veces y no tanto como un extraterrestre que no sabe que un libro se usa frente a los ojos y para leer, sino como un niño sinestésico que disfruta especialmente de su secreto. Creó aire.

Al verlo hacer eso sentí placer. Y un juicio del pasado voló por encima para mostrarme que algo ya me pertenecía en el futuro: este coqueteo del presente que se transformará en un recuerdo significativo. Tal como una vez a los diecinueve, concluí: “los límites de intimidad han sido cruzados de modo tan fulminante que, en comparación, un beso infiel resulta casi una anécdota”. Claro que ya no tenía diecinueve y estaba soltera hacía seis meses. Preguntó cómo me llamaba. Se lo dije y luego me pilló mirando furtivamente la hora en el celular. Quiso saber por qué. Respondí que mi ex llegaba en una hora. Ambos nos dimos cuenta de que se lo decía para ponerlo cachondo. Él puso un requerimiento: antes de hacer cualquier cosa, primero tenía que bañarse, había sido “un día duro”. No tomó la toalla que le extendí. Para secarse el cuerpo usó el secador de pelo.

Cuando salió de la ducha nos acostamos boca arriba en la cama doble y por un instante pensé que era sólo mía.

—¿Te comes las uñas? —preguntó.

—Sí —respondí y alcé mis manos contra el cielo para mostrarle. Él me imitó.

—Yo también —dijo con entusiasmo infantil—. Me gusta, es raro... mis uñas no tienen sabor.

Nos quedamos callados, quizás porque arrancarse las uñas era lo más parecido a comer palabras que saben a presente. Al poco rato empezamos a hacerlo. Dijo su nombre entre una cosa y otra: Gaspar.

*11 de abril/03:21 am*

Javier leyó mi diario de vida. No quería devolvérmelo. Gritamos. Mi cabeza repite que hice algo horrible y también que nos hice un favor. O sea que la paranoia no viene de creer que arruiné mi vida para siempre. El hecho es que encontré el cuerpo de un niño muerto en La Zona. Mi hermana dice que lo que tengo es una crisis de angustia y que debo ir a urgencias a pedir ayuda profesional, porque de noche son más peligrosas que de día. Dice que si no me levanto y voy por medio de mis dos pies, va a llamar ella por mí. Me parece un buen consejo y una buena advertencia. Temo que si sigo escribiendo en el balcón, el diario de vida se transforme en una nota de suicidio. Temo llegar a pensar que, en realidad, un diario de vida es una nota de suicidio muy larga. Ahora que sé cómo ocurre, me gustaría que el gesto suicida se perdiera como un saludo de mano cualquiera en el vagón del metro. Trivial no, pero decir lo mínimo. Hola, ¿cómo estás? Algo que he hecho otras veces. ❧

VERÓNICA ZONDEK

# Alerzal

Alerzal  
pu lawal.

Del amparo opulento caudal.

Hambre de cumbres.  
Memorial.

Alerzal  
pu lawal.

Falda entornada a la ventisca verde y torcida.  
Intenso arrullo de la mamastodonte sin cría.

Alerzal  
pu lawal.

Mira cómo incuban y migran en tu cuerpo las fragancias  
cómo los canelos están en flor.

Mira cómo se alegran la lenga y el tepú, el ciprés y el ulmo  
los tineos, el ñire, los helechos a dúo.

Mira cómo la chaura y la quila tapizan del suelo la altura  
cómo tallan con punta fina la mixtura y su espesura.

Mira  
mira cómo el bosque balancea sus colores en cuerda floja.

Mira cómo el reino de los días gotea aéreo de copa en copa.

Mira cómo los huesos migrantes galopan y sujetan la rienda del tiempo  
y cómo las bocas se abren al viento frágil del aliento.

Mira cómo baila el siseo de la sombra en tu fronda  
y cómo apunta tu temple al corazón de la tiniebla.

Mira cómo los huesos migrantes tocan y lamen el sudor andariego.

Monta  
monta con ansia tu habla sobre este hilo plateado y sin exaspero

que

en lento y a ras de suelo

hila las estaciones según la travesía del caracol negro.

Escucha  
escucha al chucao  
al zumbido del picaflor y el martilleo del carpintero.

Acaricia con tus largos dedos australes las aguas y las tierras.

Inhala.

Palpa los cuerpos de líquenes y hongos  
de pudúes y monitos del monte  
de remotos cazadores recolectores.

Agradece la tormenta preñada que te saluda.

No dejes de husmear en los hondos lenguajes que van de la raíz al micelio.

Registra cómo se propaga la familia y cómo en brotes se disponen a dar la cara.

Registra cómo acogen al forastero en medio de las luchas heladas.

Saborea el viaje carnosos de la muerte que alimenta la savia.

Ve  
ve cómo la oscuridad abre su regazo al acontecer.  
Ve cómo el fruto encalla en tierra de tetilla abundante.  
Ve cómo la luna brama primero y luego pinta su pelaje.  
Ve cómo la estación silencia la mirada  
cómo trepa en su corteza cuarteada.  
Ve cómo los dedos tocan sus piñas caídas  
cómo tocan los pálpitos que en ellas anidan.  
Ve cómo vuelan esperanzas de intensa semilla.  
Ve cómo ofrendan sus cuerpos abiertos al transcurrir del abismo.

Alerzal  
pu lawal.

Ve  
ve cómo tus cúspides verdes acarician el cielo  
cómo tu madera retiene la humedad y recuerda  
cómo fluyen y se fortalecen las gotas revueltas.

La espera es larga y no desespera.  
El crecimiento es lento y regenera.

Ahora adosa tu corazón a mi deseo secreto  
porque la racha te eriza las puntas del cabello  
y no quiero que seas náufrago bajo el hacha del mercader  
ni que esas brasas arranquen tu aullido silente  
ni que traiciones la garganta del sol iridiscente.

¿Cuánta araña urdió laboriosa entre tus hojas?  
¿Cuánta besó tus sueltas esencias vaporosas?

Libero el tranco y sigo rejuntada a tus susurros  
al vaho de tus nieblas en lo oscuro  
porque monto el vuelo detenido de un moscardón  
y el husmeo del paso sigiloso de un zorro plateado  
para nacer flor ante el ronroneo de tu dialecto empapado.

Alerzal  
pu lawal.

Afloja tus riendas ante mis pasos que recorren la abundancia de tu umbría.

Afloja.  
Afloja la vigilia que anda con su hato a cuestras y está fría.

Las estrellas urden punto a punto y sin plazos el misterio.

Siete leguas bajo mis botas te acompañan.  
Siete aires encienden las lenguas del fuego.  
Siete ojos despiertan y están atentos al pastor y al hachero.

Tu rostro es un espejo que incuba ramajes de sentido  
un origen liado que borda el recorrido.  
Tus cantos despiertan la mirada del brote y su vagido.  
Mira al puma y a quienes con él se abren camino.  
Agradece los mensajes que traen las corrientes.  
Mira el crecimiento de tus hijos y amigos  
la ayuda y el sostén que dan sin crédito ninguno.  
Mira cómo en la negrura cobijan de la memoria el barullo.

Descubre / dime cómo él retorna a su estreno  
porque sí, es su gesta  
la que me ampara con vegetal pañuelo.

Nadie sabe lo que es el amor.

Mas yo sé

que hay un pétalo seco que cuelga de una rama  
y otro pétalo blanco que pinta el mañana.

La noche está fría y la abrigan los siglos.

El embrujo es frenético en la intimidad de tus pliegues morenos  
y aún cuchichea animoso el cantar del copioso manantial primero.

La espera es larga y no desespera.  
El crecimiento es lento y regenera.

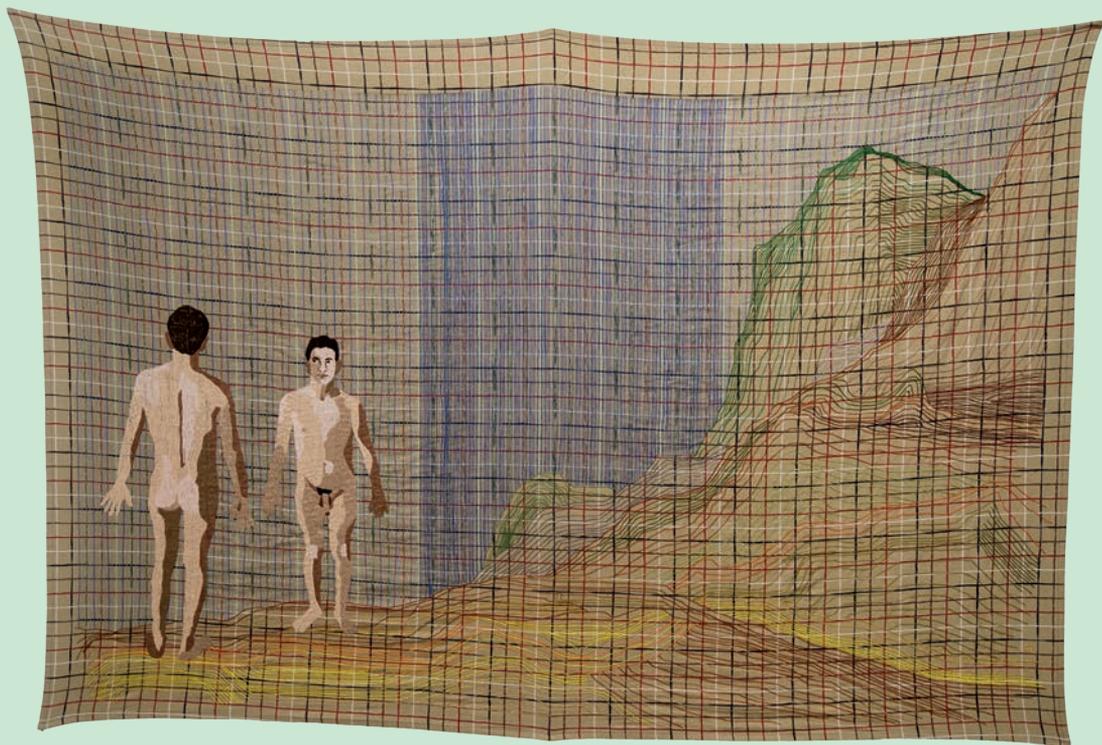
La noche está fría y la abrigan los siglos.

El nublado se inquieta y cae el caudal.

Alerzal.

Pu lawal.

Escampa el cuerpo                      la vida                      y la señal.



Carlos Arias Vicuña, *El futuro en sí mismo*, 2013. Cortesía del artista.

DIEGO ZÚÑIGA

# Ulises Carrión atrapado en un poema chileno

Todo empezó con un malentendido, pero de eso yo me iba a enterar mucho después, cuando estuviera perdido en una ciudad que no conocía, a varios kilómetros del lugar que se suponía iba a visitar: Ámsterdam. Quiero decir, quizá todo empezó con un par de mensajes de Luc, por Whatsapp, en los que me dio las coordenadas de la invitación, aunque en términos más bien generales: “hay un festival de literatura en Holanda en noviembre”; era 2017.

Me debe haber escrito en abril o mayo o, a más tardar, en junio. Yo dije que sí, por supuesto; no conocía Holanda, y él, mi editor, iba



Portada de Juan Luis Martínez, *La poesía chilena*, 1978, Ediciones Archivo, Santiago de Chile.

a publicar mi primera novela allá en esos meses, así que todo tenía sentido. Sobre todo lo de viajar, y salir de la oficina en la que trabajaba, en un lugar horrible llamado Ciudad Empresarial, un lugar muy parecido al infierno.

Siempre quise huir de ahí, por lo que ni siquiera leí con mucha atención el mail. Vi las palabras “viaje” y “Holanda” y con eso fue suficiente. Para mí, además, en ese momento, Holanda era, cómo no, Ámsterdam; vivo en un país centralizado y a veces me olvido de que el resto de los Estados no son así, que hay los que distribuyen sus riquezas y eventos de manera que algo tan particular como un festival de literatura no sólo se organice en la capital, sino que pueda llevarse a cabo en otras ciudades, aunque sean de dimensiones mucho más pequeñas y con muchos menos habitantes. Sí, olvidé esa opción. Entonces, el mensaje de Luc fue, según entendí: “hay un festival de literatura en Ámsterdam”.

Y hacía allá, entonces, me embarqué.

Los pasajes, además, decían eso: Santiago-Ámsterdam / Ámsterdam-Santiago.

Y sobre eso escribí. Porque la invitación consistía en ser parte de los escritores jóvenes —o más o menos jóvenes— del festival Crossing Border que debían llevar una bitácora del evento y escribir cada día un texto para luego enviárselo a una traductora y publicarlos en la web del festival.

La primera entrada había que enviarla antes de que empezara el evento; nos habían pedido que habláramos de nuestras expectativas.

Y sobre eso escribí: sobre mis enormes expectativas de participar en un festival de literatura en Ámsterdam, una ciudad que me generaba mucha curiosidad; especialmente, porque ahí había vivido un escritor y artista mexicano que, por aquel entonces, me obsesionaba: Ulises Carrión. Tenía registrada la dirección donde había estado Other Books and So, su mítica librería-galería; quería ir y re-

correr la ciudad pensando en sus desplazamientos, en su vida ahí, cuando en los setenta decidió abandonar la literatura y su escritura, instalándose lejos de su idioma y de su natal Veracruz.

Me intrigaba Ámsterdam por todo eso, pero también por sus museos —sabía que en el Stedelijk había varias obras de Carrión— y por algunos escritores que había descubierto hacía poco —Rudy Kousbroek y sus ensayos breves me habían impresionado muchísimo.

Escribí de eso en mi primera bitácora; de lo que suponía que haría en la ciudad y también de la ilusión que me daba participar en el festival y poder escuchar a varios de sus invitados, sobre todo a la estrella de esa versión, Rebecca Solnit.

Terminaba el texto, de hecho, imaginando que en alguno de mis paseos me cruzaba con Solnit y le contaba la historia de Ulises Carrión, de su promisoría carrera literaria en México y de cómo rompió con todo ello para trasladar su

talento hacia otros lenguajes. Y quizá, si se animaba, le diría que fuéramos a ver ese subterráneo de la calle Herengracht, donde había estado la librería de Carrión, y quién sabe si tal vez, en esa misma caminata, nos terminaríamos cruzando con su fantasma.

Acabé esa bitácora poco antes de subirme al avión, se la envié a la traductora y viajé tranquilo, ya entregado a esos días en una nueva ciudad.

Pero entonces vino el malentendido.

Lo descubrí cuando estaba en el *hall* del hotel, esperando a que terminaran de arreglar mi habitación, poco antes del mediodía; abrí Google Maps en el celular y escribí la dirección donde había estado Other Books and So. Quería saber si era posible ir caminando; un paseo breve mientras aguardaba. La aplicación me señaló que, desde el hotel, caminando, eran casi trece horas: 56.6 kilómetros para ser exactos.

Recién ahí entendí que no estaba en Ámsterdam, sino en La Haya.

Busqué en el mail el último correo que me habían enviado los organizadores con algunos datos prácticos que, por supuesto —por culpa de mi estupidez—, ni miré. Sí, allí estaba todo indicado en inglés: The Hague.

Todo y un dato más: sí, Rebecca Solnit.

Ya lo pueden imaginar.

Estaba invitada —no me equivoqué en eso—, pero a última hora, por motivos de salud, había cancelado su participación.

No había Ámsterdam, no había paseos con Rebecca Solnit, pero aún nos quedaba el fantasma de Ulises Carrión.

Y a él, entonces, me aferré.

\*\*\*

¿La Haya?

¿Qué sabía de La Haya?

Nada, por supuesto. O muy poco: Chile —los abogados chilenos— defendiendo en los tribunales de esta ciudad temas limítrofes; recordaba eso, sin mucho orgullo, la verdad. Las imágenes de los



Portada de Juan Luis Martínez, *La nueva novela*, 1977, Ediciones Archivo, Santiago de Chile.

tribunales en la televisión, la ciudad de fondo, sin poder imaginarla realmente.

Yo seguía en el *hall* del hotel, sin saber muy bien a dónde ir. Miraba el mapa, buscando alguna referencia, pero era todo ininteligible. Lo único que llamó mi atención fue ver que el mar quedaba cerca, muy cerca, o, al menos, eso parecía. Se veía una playa larga, larguísima. Era una posibilidad. Ya luego, en la noche, podría investigar detenidamente el lugar y ver, también, la opción de arrancarme, alguno de los días del festival, a Ámsterdam.

En recepción me dijeron que mi habitación no estaría lista hasta las tres de la tarde.

No quedaba de otra que salir a dar una vuelta.

Fijé en el mapa, como destino, la playa —se llamaba Scheveningen: larga, larguísima y tenía una rueda de la fortuna, según se veía en las imágenes de Google—, dejé mis cosas con el recepcionista y salí.

Y al poco andar se me apareció un recuerdo.

\*\*\*

Estoy casi seguro de que la historia me la contó Vero Gerber, hace muchos años, una tarde en que recorrimos varias librerías de la Ciudad de México buscando ya no sé bien qué libro en particular; aunque tal vez no buscábamos nada y el asunto era dejar que el azar hiciera lo suyo —el azar o las propias recomendaciones de Vero, quien me terminó convenciendo de llevarme un libro de Melquiades Herrera, otro de Rubén Gámez y uno más raro de Jorge Méndez Blake; al abrir este último te encontrabas con una hoja suelta en la que se leía:

querido lector, no soy un escritor. ni pretendo serlo. sin embargo escribo. a veces intento hacerlo. eso sí, no escribo novelas. nunca he aportado nada al mundo de la literatura y mucho menos al de la clásica. en ese sentido soy un lector más, apasionado por

algunos libros y ya. Sin grandes pretensiones, mi propio trabajo me ubica (y eso apenas) en una esfera coloquial del mundo de las palabras en secuencia que se reúnen en un texto con la intención de comunicar algo más.

Debe haber sido a propósito de alguno de esos libros que nos pusimos a hablar de Ulises Carrión y llegamos a sus años en Holanda, cuando ya había abandonado la literatura y comenzaba a experimentar con nuevas formas, con nuevos materiales, lejos de esa promesa en la que se había convertido en México, después de publicar dos libros. Ahora que lo pienso, quizá eran éstos los que andábamos buscando, imposibles de conseguir, claro, pero tentábamos a la suerte, a ver si nos cruzábamos por ahí con uno de esos pocos ejemplares que aún circulaban, primeras ediciones que costaban, básicamente, una pequeña fortuna. Estábamos en lo de sus años holandeses cuando Vero recordó lo de la carta y el poemario chileno.

Fue así, no una historia, sino una imagen, un detalle: Ulises Carrión encerrado en un pequeño departamento en La Haya, muy cerca del mar, en Scheveningen, leyendo un poemario chileno que le parecía tan impresionante como aterrador. Eso recordaba Vero: que en una de sus cartas a un amigo —o a una amante, quizá—, Carrión le hablaba del impacto que le produjo la lectura del libro que le había regalado un artista chileno que hacía pinturas aeropostales. Eso recordaba Vero, que el artista chileno hacía pinturas aeropostales, que le había enviado algunas obras para que lo ayudara a exponerlas y que, además, en un sobre, le mandaba ese poemario como agradecimiento, aunque también porque sabía que le iba a *interesar*, Vero se acordaba de esa palabra, *interesar*, que el artista chileno había escrito en una pequeña nota junto al libro. Sin embargo, lo que no lograba evocar era el nombre del poeta, no, y tampoco el del artista, pero

lo importante era ese libro, esos poemas, ese poeta chileno que lo había impactado y que, en esa carta, aseguraba que el problema —si es que había uno— era que el libro parecía haber sido escrito por él mismo, ese extraño aire de familia realmente lo consternaba. En sus manos esa obra era una suerte de espejo convexo.

No había título, no había autor, pero sí un nombre: el artista chileno de las pinturas aeropostales tenía que ser Eugenio Dittborn, le dije a Vero; fue él quien practicó ese arte a inicios de los ochenta, en plena dictadura, fue la forma que encontró para que su trabajo circulara a pesar del aislamiento. Sus obras se alojaban en un soporte ligero (papel *kraft*, por ejemplo), se introducían luego en un sobre y se enviaban a los lugares más recónditos, como la Other Books and So, donde, seguramente, sabrían apreciar esas pinturas. Dittborn trabajaba con materiales de archivo, revistas y recortes de diarios que convocaban imaginarios tan

curiosos como enigmáticos: nadadores, boxeadores, delincuentes y la urgencia política de esos años.

Le mostré a Vero algunas imágenes de las pinturas aeropostales de Dittborn y otras de sus obras en el celular. Éstas le hicieron todo el sentido del mundo y, tras acordarse de un ensayo de Carrión —“El arte correo y el gran monstruo”—, concluyó que sí, que Dittborn era el artista, pero ¿quién era el poeta chileno?

Había que tirar ese hilo y pensar en la poesía que se escribió y se publicó durante la dictadura. Los setenta y ochenta fueron años horribles, pero en los que también circularon algunos de los libros más fascinantes jamás escritos en Chile. Tirar ese hilo significaba, entonces, asomarse a una serie de textos rarísimos, esos que tanto le gustaban a Ulises Carrión, en los que la palabra se había quebrado para convertirse en otra cosa.

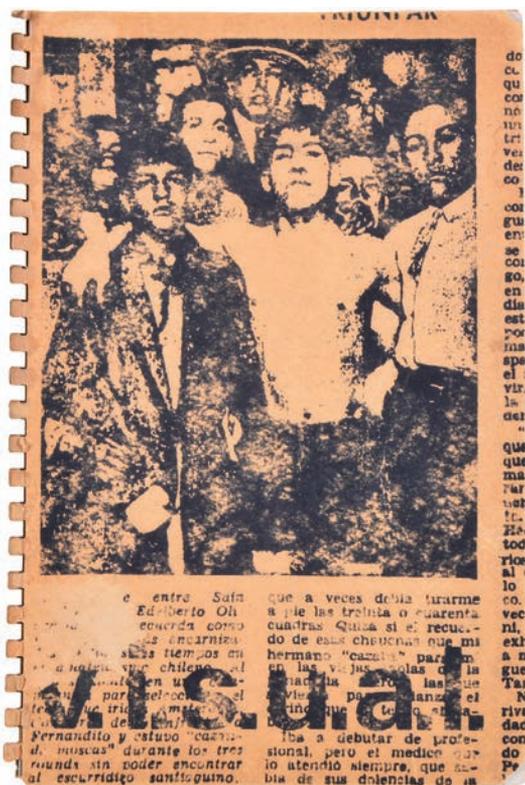
Tirar ese hilo y llegar a un libro, llegar a un nombre: *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez.

\*\*\*

El último texto realmente importante que Carrión escribió en español fue un ensayo breve y provocador en el cual se puede rastrear, de alguna forma, su despedida de la literatura, el por qué decidió abandonar la escritura tradicional y cambiar de lenguaje.

En 1974 escribió “El arte nuevo de hacer libros” y, al año siguiente, lo publicó en *Plural*. Ahí va trazando una línea que le permite aventurarse a postular una serie de ideas sobre cómo sería este nuevo arte. En un momento anota: “En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros”. Y después:

Un libro de poemas contiene tantas o más palabras que una novela, pero usa siempre el espacio real, físico, sobre el que ellas aparecen, de un modo más intencionado, más evidente, más profundo [...] porque para



Portada de Nelly Richard y Ronald Kay, *v.i.s.u.a.l.* [dos textos sobre nueve dibujos de Eugenio Dittborn], Galería Epoca, Santiago de Chile, 1976.



Portada de Ronald Kay, N.N.: *αUTOPsIA (Rudimentos teóricos para una visualidad marginal)* [catálogo de la obra de Eugenio Dittborn], CAYC, Buenos Aires, 1979.

transcribir el lenguaje poético sobre el papel es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético

Y más adelante afirma: “Las palabras del libro nuevo pueden ser originales del autor o ajenas. Un escritor del arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe”. Y a continuación:

El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio.

Y, ya casi llegando al final, concluye: “Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos”.

Cuando Ulises Carrión publicó su ensayo, a miles de kilómetros de distan-

cia, en el sur del mundo, un joven poeta chileno recorría las calles de Santiago buscando una tienda donde comprar banderas de Chile en papel diamante —un papel muy suave y frágil, usado para crear los volantines que los niños elevan al cielo en septiembre, cuando llega la primavera y se celebran las fiestas patrias. Ese joven poeta chileno, llamado Juan Luis Martínez, estaba terminando su primer libro de poesía y quería que los lectores encontraran, en sus páginas, esa bandera.

Cuando Ulises Carrión publicó su ensayo, Juan Luis Martínez estaba terminando un libro que cumple con casi todas las exigencias que el mexicano le pedía al arte nuevo: el poemario *La nueva novela* es una de las obras más singulares de la poesía latinoamericana, pues casi no hay poemas escritos de forma tradicional y, en cambio, tiene acertijos, preguntas filosóficas, problemas matemáticos, recortes de enciclopedias, de libros, de revistas, *collages*, una bandera chilena hecha con papel de volantín, un anzuelo, un escrito chino impreso en papel de arroz, imágenes de Rimbaud y Marx y una serie de textos literarios que son citados, plagiados y sampleados, abriendo un mundo infinito de lecturas.

Por eso, cuando Carrión abrió el sobre con el libro que le envió Eugenio Dittborn y lo empezó a hojear, no lo podía creer.

Porque *La nueva novela* era su autorretrato en un espejo convexo.

\*\*\*

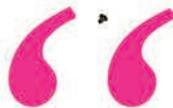
La playa no quedaba tan cerca del hotel, por supuesto. Google Maps dice algo, pero la realidad, constantemente, lo desmiente.

De todas formas, como tenía tiempo, no me importó: caminé hacia Scheveningen y llegué poco antes de que empezara a oscurecer.

Vi a lo lejos la rueda de la fortuna iluminada.

Avancé hacia ella.

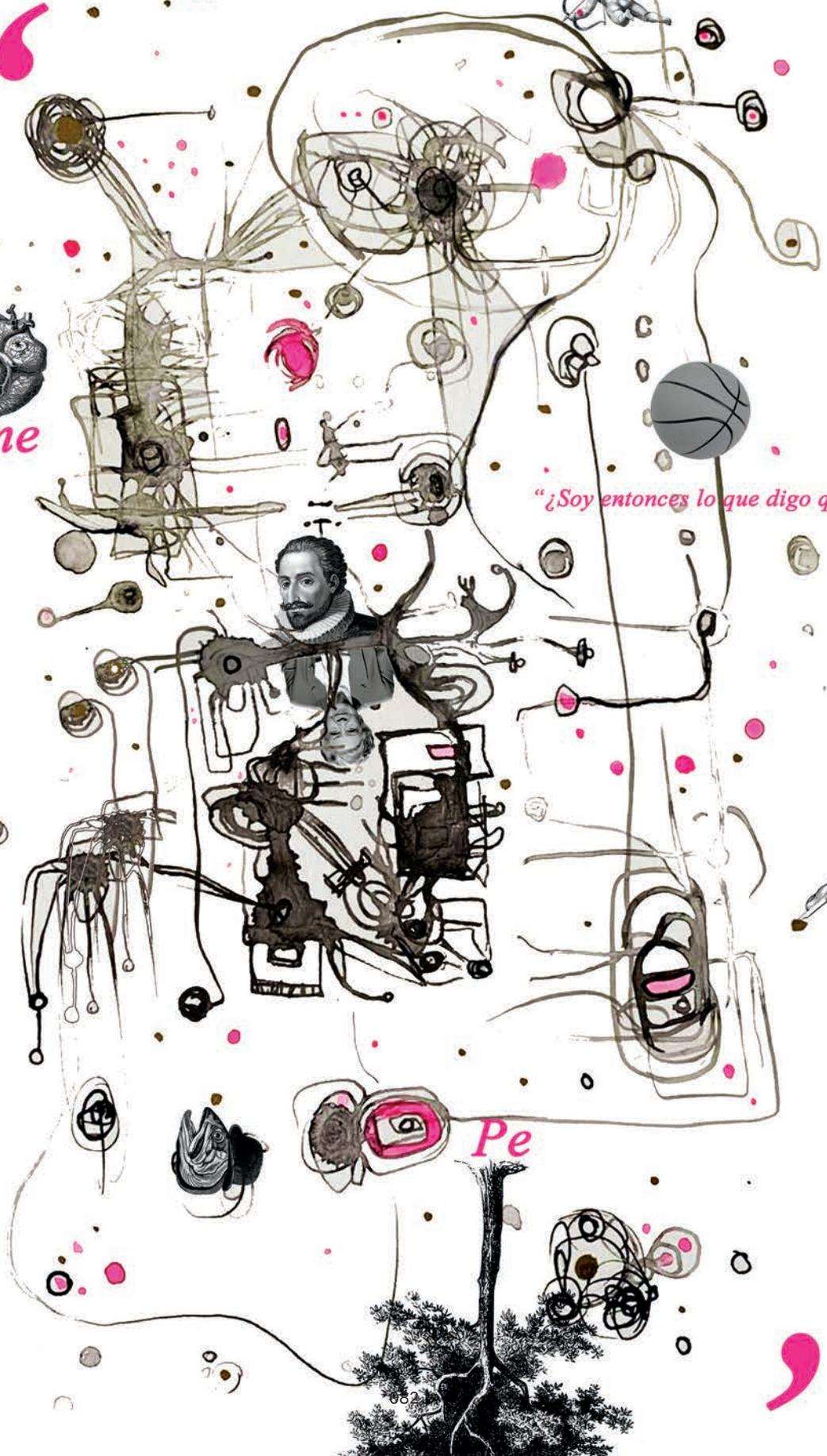
Y fue ahí, recuerdo, cuando se me apareció el fantasma de Ulises Carrión. RM



ene

*“¿Soy entonces lo que digo que soy?”*

Pe



MARIO VERDUGO

# estrambote y sonsonete

[...]

Otras dos palabras van juntas acá: *buenpoema*.  
Y así aparece de inmediato el error.  
Aparecen, irreconciliables, la ene y la pe.  
El buenpoema lleva dentro de sí una falta que lo contradice.

No equivale, desde luego, a un poema necesariamente *bueno*.  
Sino a un tipo especial de poema.  
Uno que suena a poema. Uno que suena *como* poema.  
El poema que suena como *buenpoema*, con enepé.

Rasgo presunto del buenpoema: *binge* de relumbrones.  
Rasgos dos, tres: fragor y pulso de buenpoema.  
Todos estos rasgos deben ser siempre voceados.  
Y corresponden, en la lectura, a una profecía autocumplida.

[...]

Palabreja utilizable desde ahora es estrambote.  
De ella viene, como se cuenta, el adjetivo “estrambótico”.  
Algo raro. Algo irregular, un capricho.  
Maestro del estrambote fue Cervantes.

Es sabido que se trata de un término de origen italiano.  
*Strambotto*: composición de tema amoroso.  
¿Qué hizo el buen Cervantes con el buenpoema?  
Pues le agregó esta glosa, este *finale*, el estrambote.

[...]

El estrambote de Cervantes: un añadido a otro añadido.  
Parche de otro parche cuya parchidad se ha olvidado.  
En las antípodas de un buenpoeta, Cervantes retocó.  
O diríamos que manipuló. O, mejor, que posprodujo.

En realidad lo venían fastidiando desde hacía años.  
Decíanle que The Force no se daba en él.  
Y que si se daba no se daba con la intensidad suficiente.  
“Miguel, tú no eres un *jedi*” (Lope de Vega, 1607).

[...]

Ahora bien, ¿el buenpoema debe por ello absolutizarse?  
¿Todo poema egregio será, fatalmente, un *buenpoema*?  
¿Y al romper la secuencia de lo poético a lo poemático?  
¿Y la que va de lo poemático a lo versal?

[...]

Mas aún: ¿el temple de ánimo también define los títulos?  
 ¿Determina también la disposición gráfica?  
 ¿Un buen poeta sintoniza, v. gr., en *times new roman* y *arial*?  
 ¿Y así decide si la contratapa es fucsia o amatista?

Es la clase de encrucijadas que nos llevan a Maryland.  
 La clase de dicotomías que nos dejan entumecidos.  
 O ateridos, en Baltimore, frente a un juego de baloncesto.  
 Un *match* cuyo equipo favorito son los Dunbar Poets.

Los Dunbar Poets, The Force, Lope de Vega...  
 Wikienigmas que aún redundan en clímax abracadabrantés.  
 Los Poets eran, de hecho, puro lenguaje plasmador.  
 Puro atemperamiento y, máxime, pura sintonía pfeifferiana.

[...]

Se sabe que el buen poema contiene a su antónimo.  
 Se sabe que el buen poema es por fuerza un mal poema.  
 Amancebamientos de ene y pe: contradicción número 1.  
 Y he aquí la 2, con los Poets, en el Baltimore Arena.

O en el *gym* de la Preparatoria Paul Laurence Dunbar.  
 Así denominada en honor de, cómo no, otro poeta.  
 Poeta, novelista e hijo de esclavos manumisos de Kentucky.  
 Autor de versos dialectales y de un afromusical.

Abreviando: los Dunbar Poets de los ochenta.  
 El mejor equipo de preparatoria de todos los tiempos.  
 Tyrone “Muggsy” Bogues como su corazón en cancha.  
 Y Paul Laurence como su mentor empíreo.

Diríamos entonces que “sí se usa” y “sí participa”.  
 El buen poema: un *play-off* puede ganarse en nombre suyo.  
 Con lo que va captándose su papel en el fárrago *œconomicus*.  
 Pese al reduccionismo de las “ideologías *pro bono*”.

[...]

El sonsonete, El Trabajo y, a fin de cuentas, el amor.  
 Como en María Romero (Santiago, 1953).  
 O en la Escena de la Corredora de Propiedades (Provi, 2017).  
 El amor, en definitiva, y antes el sonsonete y El Trabajo.

En su *Poesía universal*, Romero distribuyó por temas.  
 Prorrateó de esta guisa: “Bohemia” (8 páginas).  
 “Naturaleza” (29 páginas). “Arte” (10). “Dios” (14).  
 Y una cuota mucho más grande para el “Amor” (40 págs.).

[...]

Amiga de Kim Novak y jefa en *Ecrán*: María Romero.  
Cercana, ejem, al narrador Manuel Rojas.  
Recopiladora de poemas para *Poesía universal* del 53.  
E ídem (año 37) en el gran *Los mejores versos para niños*.

María Romero (1909-1990), ecos de Paramount Pictures.  
Ecos —siquiera vicarios— del movimiento anarquista.  
Ecos del pasado/futuro: pejesapos, noticias en tevé.  
Donde fungiría como “reina del espóiler”.

[...]

Similar, de seguro, a la Escena del Corretaje en Providencia.  
Invierno de 2017 en una notaría de aires yonvilescos.  
Diríase “yonvilescos” pese a su localización capitalina.  
“Capitalina” diríase por mor del sonsonete.

El Trabajo, Miguel de Cervantes y el cobro de comisiones.  
Corredora se acordaba de un amigo con perfil de buenpoeta.  
“Buenpoeta *de amor* —dijo—, y de qué otra cosa.  
Pues de amor se nutre cien por ciento el buenpoema.”

Y entre Yonville y Providencia, ¿no regresa lo estrambótico?  
“Aaah, Ud., eeeen Literatura, tengo un amigo que...”.  
Naturalizando con ello el lazo entre temario y disciplina.  
Mientras la firma notarial retumbaba como un trueno.

Tengan: he ahí un buenpoema. Es como un trueno.  
O como una firma de notario: atronadora, atronador.  
No es sino lo que se acaba de oír: *Tengan*.  
Año 2017, el Episodio del Corretaje en Providencia.

Los arrendadores de este mundo prefieren el sonsonete.  
Apartarse tiene un costo y ella en Provi lo sabía.  
Descrédito ontológico. Interdicción gremial.  
“Miguel, te hace falta The Force” (Lope de Vega, 1608).

[...]

Se va intuyendo que todo grito puede terminar en sonsonete.  
Que toda lengua nueva puede terminar en sonsonete.  
Y que una entrega diferida puede devolvernos al buenpoema.  
En un extraño gesto de amor o de corretaje de propiedades.

[...]

¿A nadie aquí le parece sospechoso quiénes lo reifican?  
¿Justo-justo los *atemperados* por la *sintonía* del mundo?  
Sintonía del mundo / Sintonía del buenpoema.  
Todo tan natural como The Force o una sextina.

[...]

Sería como el ayer estrambótico de tanto sonsonete.  
Al modo de Gertrude Stein retratada por un cofrade cubista.  
Todo buenpoeta dirá que no se parece en nada a su referente.  
“Y a mí qué me importa [Toklas, p. 8], si ya se parecerá.”

[...]

Harto mejor dicho: Paul Preciado *meets* Max Jara.  
O: Salidas Princeton Yerbas Buenas e Intermedios.  
*Orlando*, minuto 18: una pantalla con psiquiatra ultracís.  
Mismo que oye y anota “mmm, fascinante, ¿... Poesía?”.

¿*Poesía...?*?, título que eligiese Jara para su opus núm. 2.  
Año 1914, ay: el buen posmodernismo de otrora.  
“Atemperado” y, por fortuna, “exento de contorsiones”.  
Aunque con ese titubeo advertible en Paul y Orlando.

“¿Soy entonces lo que digo que soy?” “¿... Poesía?”.  
“¿Poesía...?” Suspensividad antepuesta o pospuesta.  
Como la voz que Jara decía sentir aún dentro de su alma.  
Si bien ya le iba pareciendo ajada y, sobre todo, poco fiable.

1914: Jara se ha quedado “sin flor, sin beso, sin suspiro”.  
Se ha quedado únicamente con “sed de poesía” (p. 7).  
Y con unos suspensivos reescritos 110 años más tarde.  
Por el sonsonete de un psiquiatra ultracís de Barcelona.

[...]

Resarcimiento ultraparentético hubo eso sí, en Sn. Fabián.  
O en Sn. Carlos, una suerte de AntiRosaMaría: ya se sabe.  
Con inversión del mandato punto por punto. Faz de viruela.  
Y, en general, manumisión tan marcada como en Kentucky.

Agro de nuevo (peumo y cachanlagua), pero performado.  
Es decir, toponimias estrambóticas y en direcciones rándom.  
Y palabrejas en abierto afeamiento de su estética-cosmética.  
O que acabarían enseñándole otra lengua a su sonsonete.

¿*Quedarse* en pro del buenpoema y la fecundidad *regulada*?  
Resp.: Salidas Perquilauquén *L'Escale* e Intermedios.  
Junto con: grillos & arañas de la casucha microcósmica.  
+ tritono + bloque del Este + comisaría no *bastard* de Stgo.

[...]

Habría que replanteárselo en los términos que siguen: sexo.  
A saber: ninguna otra cosa que su materia extorsiva.  
Y un tipo especial de poema: uno que suena como poema.  
El poema que suena como buenpoema, con ene y pe.

A contrapelo alguien procede estrambóticamente del amor.  
Lanzándole, p. ej., una preciosa morisqueta al *inbreeding*.  
Así como a la nordomanía y a la colonización de aldeanas.  
Y a todo castigo discursivo por la movilidad de su conducta.

[...]

¿Serán wikimisterios que trascienden al amanecer despótico?  
¿Y al hambre impostergable / y al *putsch* de su primera vista?  
¿Podrá haber más de estas contigüidades en Villa Cobin?  
¿Podrán acecharnos donde Cervantes posprodujo o retocó?

[...]

*Finale*: Jaramillo Escobar, de Pueblorrico, una adenda.  
Y Cottingham —californiano—, con sus retratos de mentira.  
El primero ya que desquiciase al buenpoema con dinero.  
O con prosa sin descuento de un dolor en el costado.

El segundo al generar individuos-estrambote.  
Por computadora, esto es, trucando: retocando: manipulando.  
E incluso —oh notarios— se diría que *posproduciendo*.  
(Cervantes, 1601: “Es nomás el monto que se me prometió”.)

Y tu aldeorrio yonvileso, ¿otra isla de entropía decreciente?  
¿Hermanable al *kitsch* cuántico en Pueblorrico y California?  
Sí, es ahí donde retorna el error. Retornan, v. *gr.*, ene + pe.  
El buenpoema lleva dentro de sí una falta que lo contradice.

Rasgo supuesto del buenpoema: *binge* de relumbrones.  
Rasgos dos, tres: fragor y pulso de buenpoema.  
Todos estos rasgos deben ser siempre pregonados.  
Y corresponden, en la lectura, a una profecía autocumplida.

Discurso Inaugural. Cátedra David Foster Wallace (fragmentos)  
Talca-Ismaeland, 2024

*estrambote* y *sonsonete*, texto inédito del que se presenta una selección y en el que pareciera revisitarse la vieja querrela entre espontaneidad y artificio, es una de las más recientes manifestaciones literarias de Mario Verdugo, autor también de ensayos y diccionarios donde cuestiona el lugar de las letras subnacionales y los estigmas asociados a la provincia. “Si hay algo que nos enseña Verdugo —escribió Felipe Cussen— es que todo resulta confundible, ahora mismo.” “Nuevo libro de Verdugo y nueva oportunidad para preguntarnos qué es lo poético” (Cristián Gómez). “Verdugo reimagina lo local dentro del capitalismo en su etapa global tomando la distancia de un extraterrestre” (Constanza Ceresa). “El componente alusivo de Verdugo se solaza en la forma de escenas elípticas y misteriosas, acechantes, como unos ojos que nos miran desde las matas. Esas matas pueden llamarse poesía chilena” (Kato Ramone).

ALIA TRABUCCO ZERÁN

# Entrar al ruido

*A mi abuela,  
Alia Chelech Brac*

## I

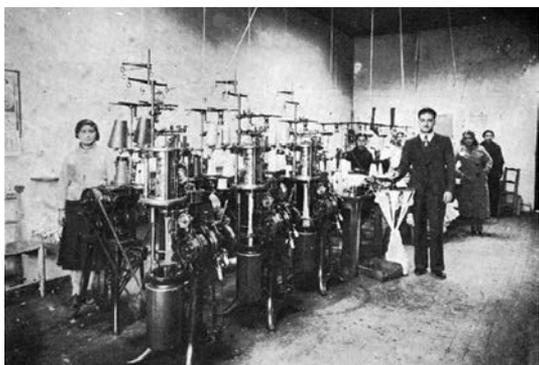
El mar oxida la lengua de los que viajan. Primero una vocal, dos o tres sílabas desintegradas. Después palabras, oraciones, párrafos completos. Así se destruyó la lengua materna de mi abuela. Fue culpa del mar, de haber estado en el vientre de su madre mientras cruzaba el océano desde Damasco. Imagino a sus padres en un estrecho camarote. Ali y Fodda, los dos últimos de la familia en hablar árabe. Están sentados sobre una litera, nerviosos, quizás mareados por el continuo vaivén. Intentan memorizar las palabras que parecen más sencillas. Sonríen. El parecido es asombroso. Como



Carlos Arias Vicuña, *Una línea continua* [detalle], 2019. Fotografía de César López. Cortesía del artista.

el de dos parientes lejanos que se reconocen y se abrazan: kamis, gitara, móseka. Camisa. Guitarra. Música. Fantasmas que anidan en la lengua nueva y la habitan con sus ecos: alarido, ojalá, alevosía.

Ahora no nos quedan más que restos. Palabras llenas de espinas que nos arrojamamos algunas veces, en la mesa, después de comer hojitas de parra y berenjenas: *sharmutah, la, habibti, jara, massari, oscot*. Puta. No. Cariño. Mierda. Dinero. Cállate.



Wasfi Abud en su fábrica de medias y calcetines y la entrada de la fábrica de carteras Iris de Jorge y Domingo Awad, ca. 1937. En *Las industrias de las colectividades de habla árabe en Chile*, Ediciones Awad Hnos. Ltda., Santiago de Chile 1937, pp. 131 y 181. Biblioteca Nacional Digital de Chile ©.

## II

Fodda y Ali abrieron un negocio en Puerto Montt. Minúsculo, humedecido y tapizado de cosas: papeles, cigarros, dedales, cajas, calzones. La tienda vecina pertenecía a un matrimonio de chilenos. He olvidado sus nombres. Mirta y Eusebio, tal vez. Dos nombres viejos, en extinción. Pero ellos no son viejos todavía. Mirta tiene cuarenta años, la cara afilada y unos labios tan delgados que parecen hundirse en su propia cara. Su marido, Eusebio, usa bigote, sombrero y bastón. Con los turcos se intercambian miradas y sencillo, nada más. Porque les decían turcos, a mis bisabuelos. Aunque fueran sirios. Aunque repitieran hasta el hartazgo que los turcos no son árabes. Ellos eran y serían para siempre los turcos de la calle Varas. Nosotros, los que quedamos, conocemos bien esa palabra: su gatillo. Si

alguna vez un niño nos decía turcos, turquita, si alguien me empujaba y me gritaba "turca de mierda", debía defenderme como pudiera. Piedras, arañazos, combos, patadas. Todo valía. No sé de dónde brotaba la rabia. Tanta rabia. O tal vez lo sepa. El resentimiento, casi siempre, se salta una generación. A veces dos.

## III

A Fodda, mi bisabuela, no la conocí. De ella no he visto más que una fotografía en blanco y negro: lleva un traje de dos piezas, falda y chaqueta, una pequeña cartera colgada de su hombro y el ceño severo y fruncido. Mira directamente hacia la cámara, como una extraña aparición. A veces me pregunto si habrá sido feliz esa mujer. Pero la felicidad no tiene importancia. Sé tan pocas cosas sobre ella: que usaba el turbante que lleva puesto en esa foto, por ejemplo; que al levantarse por la mañana tardaba en salir de su habitación porque debía recoger su pelo, atarlo en la cima y plegar el género desde su frente hasta su nuca, una y otra vez, hasta envolver su melena a la usanza siria de aquellos años.

La tela eleva su cara, la suspende bajo una corona sedosa y plateada. Los dobleces perfectos, tensos, como una aureola luminosa dentro del recuadro oscurecido.

Una pareja de musulmanes en Puerto Montt, hace casi un siglo. Él: alto, callado y barbudo. O no. Bajo y risueño, sin rasgos definidos. Mi bisabuelo no aparece en esa única fotografía. Toda mi atención converge en ella, en su expresión desafiante, en sus ojos casi negros, entrenados para encontrar lo que se esconde. La deben haber asediado en la calle. Los transeúntes, esclavos de sus propios ojos negros, incapaces de mirar al suelo y callarse ante semejante aparición. La persigue un ruido infernal, idéntico al del día de su llegada. Ese griterío que estalló cuando recalaron en el puerto y descendieron incrédulos por la rampa de madera. Un alboroto de erres y olas y jotas entremezcladas con graznidos. Esto es

llegar, debe haber pensado esa primera tarde: entrar al ruido. Aprender de nuevo a oír. A hablar. A contar. *Barco. Damasco. 1927.* Y el mismo sonido, un idéntico rumor, estalla a cada paso de esa mujer morena, de turbante, la que vende bagatelas en Puerto Montt.

## IV

Mi abuela, en cambio, vendía trajes de fiesta. Yo la visitaba por las tardes, en el verano. Siempre es verano en mi recuerdo. Se amontonan las gotitas de sudor sobre sus labios y ella las seca con un pañuelo de papel. Un pañuelo arrugado, teñido de *rouge*, que luego esconde entre los dobleces de su ropa. Mi día favorito. Espiar por debajo del probador los pies descalzos de sus clientas. Calcular los vueltos, contar monedas y lentejuelas. Ella podía quedarse ahí toda la tarde, todas las tardes de su vida. Mi abuela Alia, atrincherada tras el mostrador. La alfombra desteñida bajo sus pies y ella inclinada hacia delante para sostener el peso de su cuerpo, el peso de su madre, el de su abuela, todas juntas apoyadas en su antebrazo. Lo llamaba codo de mostrador o brazo de mostrador, he olvidado el nombre exacto. Una mancha oscura y áspera que trepaba desde su muñeca hasta su codo. A veces pienso en esa sombra misteriosa como una isla. Y siento el deseo de quedarme de pie durante horas, días, semanas completas, apoyar mi brazo sobre esta mesa hasta que nazca, por fin, la marca de mi abuela sobre mi piel.



## V

Nunca me habló de su madre. Mi abuela Alia no me habló de esa llegada a Chile ni del primer negocio ni del idioma en el que hablaban cuando se reunían a cenar. Tampoco me contó la historia del turbante. No describió su textura ni su color. Ignoro si rezaban por las noches. Qué comían. Cómo llamaban a eso que comían. Si acaso se juntaban los domingos con otros paisanos del sur. No sé por qué no le enseñaron árabe o por qué ella se negó a aprenderlo, aunque tengo mis sospechas. Pero una noche, en las noticias, empezó un reportaje sobre Damasco. Y mi abuela Alia cerró los ojos, se llevó las manos a la cara y del interior de su cuerpo brotó un ruido, como un quejido muy remoto. No dijo absolutamente nada. Tampoco yo. Nuestro silencio, entendí, era un resabio del silencio de sus padres.

## VI

*El que vuelve a Siria vuelve a morir.*

Son palabras de mi bisabuela, repetidas por mi abuela y por mi madre. Me pregunto si habrán calculado la dimensión de su promesa. Morir dos veces. Volver y morir. Tal vez Fodda lo dijo para herir la nostalgia. Para poder rendirse a la incesante lluvia del sur, a esa comida sin sabor, al castellano que la apartaba irremediamente de su hija. Acaso lo dijo en defensa propia.

Cincuenta años después, llena de dudas, mi abuela viajó desde Chile hasta el Líbano. Se trasladó a la frontera con Siria y desde ahí contempló la tierra de su madre por única vez. Forzó los ojos, se inclinó hacia delante y pestañeó varias veces, como si eso le permitiera ver un poco más lejos, más allá de su propio temor. No se movió de ahí. Nunca cruzó esa línea invisible. Sin pensarlo demasiado, movida por esa vieja advertencia, mi abuela Alia retrocedió un paso y nunca, jamás, volvió.

## VII

Recibo un mensaje de voz en el teléfono. Mi madre, dieciséis segundos y una

instrucción: escucha. *Play*. Una voz vagamente familiar pero más grave. Un murmullo que parece torcerse para pronunciar esas sílabas, letras que se raspan entre sí, que laboriosamente se enlazan y se sueltan. No puede ser, pienso. Y repito el mensaje, más perpleja cada vez. No habla castellano esa voz. Es el tono incierto, apenas quebrado, de una

mujer que conozco y está triste. Aunque no comprenda las palabras, reconozco la tristeza al fondo de esa voz. Recibo otro mensaje: “¿Te parece que puede ser tu abuela?”. Entonces escucho de nuevo, más atenta, y se asoma un recuerdo. Vuelvo a Puerto Montt, al rugido salvaje del temporal en el frío de una noche interminable. Bajo las frazadas de lana, con



Carlos Arias Vicuña, *Lola y Teresa con mi abuela*, 1956, 2011. Fotografía de César López. Cortesía del artista.

mi cuerpo pegado al camisón tibio de mi abuela, la escucho rezar. Palabras que caen entre las gotas: salve, mujeres, amén, y otras que no puedo, que nunca pude distinguir. Aprieto *play* una última vez. Es una plegaria en árabe. Mi abuela Alia en la lengua derruida. La imagino espionando a su madre desde la abertura de la puerta. Una niña de ojos grandes que

contempla, embelesada, a esa mujer severa y hermosa que murmura palabras en árabe mientras envuelve su cabeza en un pañuelo. Madre e hija se encuentran al fin en la misma lengua. Es una cita secreta, largamente anhelada. *Es ella*, contesto. Mi abuela desentierra su otra voz dos semanas antes de morir.

### VIII

Se turnaban en atender el nuevo negocio. Fodda trabajaba por las mañanas, cuando atracaban los barcos de los marineros extranjeros. Ellos preferían a las mujeres y por eso Fodda vendía más. En las tardes, en cambio, iban los pescadores a buscar vino y cigarrillos. Y elegían al turco de la calle Varas porque algunas veces les fiaba. En ocasiones, repetía él, un sacrificio es necesario.

Ali estaba solo esa tarde, esperando la subida del mar. Y llovía. Porque siempre llueve en Puerto Montt, también esa tarde llovía. Es entonces cuando aparece Mirta, la chilena, bajo el umbral de la puerta del negocio. Y desde ahí, sin moverse, sonrío. Se esconde en una sonrisa ancha mientras acomoda las palabras que soltará después. Oraciones simples, cortas, para que el turco entienda. Porque todavía no habla bien el castellano, imagínate, cómo puede ser, le ha dicho a Eusebio. Mirta se queda como una estatua examinando al turco de arriba abajo. Su ropa demasiado oscura, su barba larga y tupida. No llega a mirarlo a los ojos. Antes, mucho antes, dispara. Le dice a Ali que la Valentina, su niña linda, se casa por fin. Un ma-tri-mo-nio, exclama, separando las sílabas mientras indica con un gesto su propio dedo anular. Será el evento social del año, vendrá gente de Santiago, el novio es santiaguino, dice, apuntando ahora hacia arriba, hacia el norte, y lleva meses preparando la gran fiesta.

Ali no se mueve del mostrador. Desde ahí, la escucha con impaciencia, con tedio, acaso con desconfianza. Tarda en encontrar las palabras adecuadas. Las considera, las ensaya en su mente. Al cabo de un rato respira hondo y le ofrece a Mir-



ta sus bendiciones. Que sea un matrimonio fecundo y feliz, debe haber dicho, lleno de amargura.

Sabía de esa fiesta hacía semanas. Los vecinos rumoreaban que la familia había arrendado el club naval, nada menos que el salón de honor, y que todo el mundo estaba invitado. Los croatas del minimercado ya habían escogido sus trajes y vestidos. También los italianos de la calle Prat. Pero no. A ellos, seguramente, no los invitarían. Ali había intercambiado uno que otro saludo con Eusebio y Mirta reconocía a Fodda con un breve ademán cuando se cruzaban en la calle. Pero Mirta la observaba demasiado tiempo, demasiado fijo. Esa mirada excesiva que Ali había descubierto tantas veces sin decir una sola palabra. No los invitarían. Imposible, improbable, debe haber pensado Ali aunque aún no conociera esas palabras. Una invitación en persona era completamente absurda.

Se acercó a la puerta, malhumorado, y le preguntó a Mirta si acaso se le ofrecía algo del negocio, si la señora necesitaba comprar alguna cosa, cigarrillos, vino, dedales, o si sólo pasaba a saludar.

Un alboroto de erres y olas y jotas entremezcladas con graznidos. Esto es llegar, debe haber pensado esa primera tarde: entrar al ruido. Aprender de nuevo a oír. A hablar. A contar.

Mirta avanzó hasta encontrarse a un solo paso de mi bisabuelo. Esta vez sí lo miró. Contempló la cara sin cara de Ali, ese rostro que yo no puedo recordar, y extendió su mano hacia él. Un sobre blanquísimo descansaba sobre su palma. Están invitados, dijo entonces frunciendo la boca y escondiendo unos dientes pequeños y separados. Ali arqueó las cejas o la miró con sospecha o tragó una bocanada de aire frío o hizo algún otro gesto que me permite a mí, ahora, evitar la palabra desconcierto. Sin embargo, debe haber sido desconcierto. Combinado con alegría. Y una pisca de incredulidad. Su

primera invitación de unos chilenos. Era importante. Decisiva.

Ali asintió, feliz. O dijo: iremos encantados. O: el placer será nuestro. Ignoro cómo habrá sido su castellano para entonces. Seguramente dijo *shukran*, hizo una breve reverencia y se imaginó a sí mismo regresando a su casa y contándole a Fodda la novedad: adivina quién entró al negocio, *habibti*, hay que comprar un lindo vestido, un regalo inolvidable, ésta es una buena señal. Pero Mirta, calculando sus pausas, le sonrió una vez más. Y detrás de esos dientes blancos, desde el barranco de esa boca, asomaron las últimas palabras. Por supuesto, usted está invitado con su esposa, dijo acomodando los silencios. Pero háganos un favor, ¿quiere? Dígame que se saque el trapo ese de la cabeza.

## IX

La historia pasa de mi bisabuela a mi abuela, a mi madre, a mí. Y pierde nombres, colores, apellidos, hasta dejarme no más que unas pocas palabras, un turbante y esa foto: Fodda, en blanco y negro, como una lejana admonición. No es la primera vez que escucho el relato.

Mi madre me lo repite cada cierto tiempo, para asegurarse. Para impedir que nos perdamos en el ruido. Mi madre, jamás mi abuela. Esta historia, para ella, se extinguió con la lengua muerta. Yo me esfuer-

zo en retener el orden y algunos datos esenciales. Si acaso llovía, cuánto llovía, la textura exacta de la tela, qué vendían en el negocio. Entiendo cuál es mi tarea. Recolectar las sílabas oxidadas. Y un día, hoy, abrir el último cajón y detonar esta historia de una vez.

## X

Ali no dijo nada esa tarde. No supo qué decir. Tal vez pensó en empujar el sobre por la ranura de la puerta. O dejarlo en el negocio, casualmente apoyado sobre el mostrador. Sorprenderla, eso es. O quizás no. Mejor no decir nada.



Carlos Arias Vicuña, *Mujer cíclope*, 2014. Fotografía de César López. Cortesía del artista.

Por la noche, él y Fodda comieron juntos, frente a frente. Siempre comentaban quién había entrado al negocio en cada turno, qué habían vendido, qué tocaba reponer. Pero esta vez, un poco inquietos, vagamente tristes, sólo hablaron de la interminable lluvia contra el ventanal.

Se acostaron pasadas las diez, sin novedades. Y se abrazaron de lado, como cada noche, para dormir. Él fingió que dormía. Ella fingió creerle. Mirta había entrado al negocio muy temprano esa mañana. Ya había escudriñado a Fodda de arriba abajo. Ya le había extendido personalmente la invitación.

Las gruesas frazadas de lana ahora le pesan sobre las piernas. Huelen a encierro, a humedad. No. Huelen a lluvia. Fodda no consigue dormir. Ni siquiera distingue si tiene los párpados abiertos o cerrados. La oscuridad es menos real que la insistencia de las gotas sobre el techo, que la respiración serena de Ali, que el borde filoso de esas palabras. Cuando cruzaron la rampa de madera y estuvieron al fin en tierra firme, a Fodda le

pareció que el barco era un trocito de una ciudad naufragada. El último vestigio de un hogar.

Ali realmente deseaba ir a esa fiesta. Ahora vivimos acá, acá, le dijo una noche apuntando con su dedo índice hacia abajo, hacia el vacío. Esta es nuestra nueva casa, *habibti*. Ojalá nos inviten, había dicho, usando nada menos que esa palabra: ojalá. *Inshallah*.

Fodda se levantó justo antes del amanecer, pero el trajín en la cocina le advirtió que no había sido la primera. Cerró con cuidado la puerta de la pieza, se vistió en silencio y se sentó frente al tocador. Se contempló en el reflejo y, por un segundo, tuvo dudas. El pañuelo estaba apoyado sobre el mueble, frente a ella. Lo recogió y lo extendió sobre sus rodillas. No. Mejor no pensarlo demasiado. Lo aplastó con las palmas de sus manos y lo dobló prolijamente sobre sí mismo. De dos en dos en dos en dos. Un turbante plateado. Un pañuelo plumizo. Un pedazo de tela. Fodda terminó de plegarlo, abrió el último cajón y lo guardó ahí, al fondo, desactivado. Se puso de pie y entró a la cocina. No hervía el agua todavía. Ni estaba puesta la mesa. Le dijo a Ali que no tenía hambre, no quería desayunar. Él, por una vez, no dijo nada. No pudo. Tampoco pudo quitarle los ojos de encima. Fodda caminó hacia la puerta de salida y la abrió de par en par. Sólo entonces volvió lentamente la cabeza. Ahí estaba su pelo negro y brillante, largo hasta los hombros, descubierto por primera vez. Y sus ojos grandes, furiosos, apuntando para siempre hacia Ali, hacia Mirta, hacia nosotras, hacia mí. No irían al matrimonio. Ni contestarían la invitación. Fodda salió esa mañana de la casa, cerró la puerta a sus espaldas y entró, sola, a ese ruido feroz. *AM*



ELVIRA HERNÁNDEZ

# No haré cumbre

Está visto que ni siquiera llegaré muy arriba  
Me falta vigor para retar al aire  
Y brazo para alejar los abismos  
Y oído para sentir el latido de la montaña donde sé  
duermen los dioses

Otras mujeres lo hacen por mí

Sus crampones le están sacando chispas a la nieve  
Es la pequeña caravana erguida en la pared del alud  
Encima van ellas por la cima de la tempestad

No pondrán allí la bandera  
Sólo el racimo del silencio  
Mientras siento el hielo de sus pies  
hundidos en la niebla

DANIELA CATRILEO

# no sé si piensas en las alturas

Las montañas parecen diosas imponentes  
que ligeras  
contemplan  
nuestra nimiedad  
huyen del arrebató majestuoso, mientras  
necias despreciamos  
esa única virtud para aligerar la existencia

En el tajo abierto que es el río  
confluyen el Yeso y el Maipo  
uno más transparente que el otro  
al encontrarse forman un cauce  
las aguas se tornan verde opaco

Imagino que a su paso arrastra minerales  
difíciles de memorizar  
acarrean sedimentos  
y uno que otro tesoro  
incubado en su interior

en la orilla centelleante de las olas  
estás tú  
examinas la cúspide, sus relieves  
no sé si piensas en las alturas  
en nuestra pequeñez  
o en el recuerdo de tu padre subiendo pedruscos

Sólo deseo  
escribir de tus ojos  
de aquello que se oculta tras la mirada  
pero me pierdo en un recuerdo de infancia  
y en la pintura *Cajón del Maipo* de Pedro Lira  
que dibujé en el colegio. En ese momento creía  
que tenía talento  
para hacer réplicas de paisajes  
o andar en patines, estaba muy equivocada.  
Entonces, el río era una pequeña mancha plateada  
cubierta por álamos y otras especies  
todavía no levantaban una hidroeléctrica  
ni conocía la nieve

Sandra Vázquez de la Horra, *Tú, mi ángel* [reverso], 2024. © De la artista a través de la SOMAAP, México, 2025.

Un águila me interrumpe, circunda minuciosa  
la cúspide  
rostros de piedra enmarañados  
por cactus oliva espinas, todo parece  
en una consonancia  
ajena a nosotros

qué sentirán las rocas  
ante la ausencia del Niño del cerro El Plomo  
y su estancia en un museo

Digo, ni siquiera conocemos su nombre  
o el sonido de su voz

cómo sentirán el arrebató o la extracción

ya sé que algunos piensan que  
las piedras no se afectan

pero de su corazón nacen plantas  
que resisten al hielo

ellas guardan lo posible



ALEJANDRO ZAMBRA

# Los juegos olímpicos de Juan Emar



Juan Emar, *Umbral* [manuscrito], ca. 1941, pp. 1, 9 y 15.  
Archivo de Álvaro Yáñez Bianchi (Juan Emar) de la Biblioteca  
Nacional de Chile. Cortesía de la Fundación Juan Emar.

En un pasaje de su diario de juventud, Juan Emar dice que si hubiera nacido en la antigua Grecia habría dedicado su vida por entero al arte, en una soledad perpetua y deliciosa solamente interrumpida por “los antipáticos Juegos Olímpicos”. Ya se ve que fantaseaba desde siempre con una vida dedicada a la creación, pero no quería ser escritor, o más bien no quería comportarse como

un escritor, sino entregarse al ocio puro, a la verdadera búsqueda; a sintonizar sin miedo el misterio, la incertidumbre. Esta vida consagrada al arte y a la introspección es la que adivinamos en el narrador de *Ayer*, que deambula por la ciudad ficticia de San Agustín de Tango (el Macondo o el Yoknapatawpha de Emar) en busca de una “conclusión” o iluminación que siempre se le escurre entre los dedos.

Nacido Álvaro Yáñez Bianchi —“Pilo” para los amigos, y luego, durante sus años como crítico de arte, Jean Emar, es decir, *J'en ai marre*, que en francés significa “estoy harto”—, Juan Emar no fue contemporáneo de Píndaro sino de André Breton, y no nació en el país de Homero sino en el de Vicente Huidobro y de Pablo Neruda, por nombrar a dos poetas enemigos entre sí que fueron amigos suyos, sobre todo Huidobro, a quien sin embargo se le atribuye esta frase tan amistosa como una puñalada por la espalda: “Pilo escribe con las patas”. Neruda, en cambio, escribió en 1971 un generoso prólogo salpimentado de elogios que empezaba así: “Conocí íntimamente a Juan Emar sin conocerlo nunca. Él tuvo grandes amigos que nunca fueron sus amigos”.

Juan Emar publicó poco y tardía y extrañamente: en junio de 1935, a los cuarenta y un años, autoeditó de un paraguazo tres novelas geniales (*Miltín 1934*, *Un año* y *Ayer*, tal vez la mejor de las tres) y casi enseguida, en 1937, Ediciones Ercilla publicó *Diez*, que para mí es uno de los mejores libros de cuentos de la literatura hispanoamericana, aunque lo digo desde Chile y desde el futuro, claro, porque en el presente de Emar el libro apenas encontró unos pocos lectores; fue un costalazo apenas más decoroso que el de sus novelas, que fueron fracasos absolutos de crítica y de público. Hoy parece enigmático que un aristócrata y millonario, hijo de un director de diario y exsenador, fracasara de forma tan estrepitosa, sin siquiera el espaldarazo piadoso de algunos influyentes amigotes. Una explicación obvia pero insuficiente sería su in-

transigencia de vanguardista acérrimo, y seguro que también ayudó la aversión de Emar a la crítica literaria, o más bien a los críticos literarios, que lo llevó a incluir, por ejemplo, en su novela *Miltín 1934* una diatriba directa contra Alone, el crítico que podría haberlo encumbrado ante la opinión pública (Alone, sí, ése era el seudónimo absurdo que usaba Hernán Díaz Arrieta, el mayor *taste maker* de la literatura chilena, ficcionalizado luego graciosamente por Bolaño en *Nocturno de Chile* con el seudónimo Farewell). Su desdén por los reseñistas era legendario (“no quiero oír los comentarios de críticos y más críticos, no quiero saber la opinión de seres que hacen de lo que leen una profesión para ganarse la vida”) y se extendía también al mundo del arte. De hecho, en sus propios textos sobre arte Emar solía arremeter contra buena parte de sus colegas (recuerdo una pieza muy divertida en la que cita el caso de un crítico sumido en la angustia porque era incapaz de discernir si las frutas que había visto en una naturaleza muerta eran manzanas o ciruelas).

Tal vez los libros que publicó en vida fueron los juegos olímpicos de Juan Emar, que en adelante prometió no competir nunca más, no publicar nada más, y de hecho transformó la no-publicación en una especie de misión o religión (“Mi escondite consistía en no publicar, no, no publicar jamás hasta que otros, que yo no conociera, me publicaran sentados en las gradas de mi sepultura”). Ya está dicho: no quería ser escritor sino escribir, y eso es lo que hizo durante los últimos veinte años de su vida, que dedicó íntegramente a *Umbral*, su proyecto mayor.

“Sigo escribiendo todos los días”, dice en una carta de 1959, “ya voy en la página 3332. Cuando ello se publique dará una enormidad de tomos. ¿Cuándo? ¡Después de mi muerte!”. El manuscrito llegó a superar las cinco mil planas y, consecuentemente, el primer tomo de *Umbral* apareció de forma póstuma, en 1977, en la editorial argentina Carlos Lohlé. Luego, en 1996, treinta y dos años

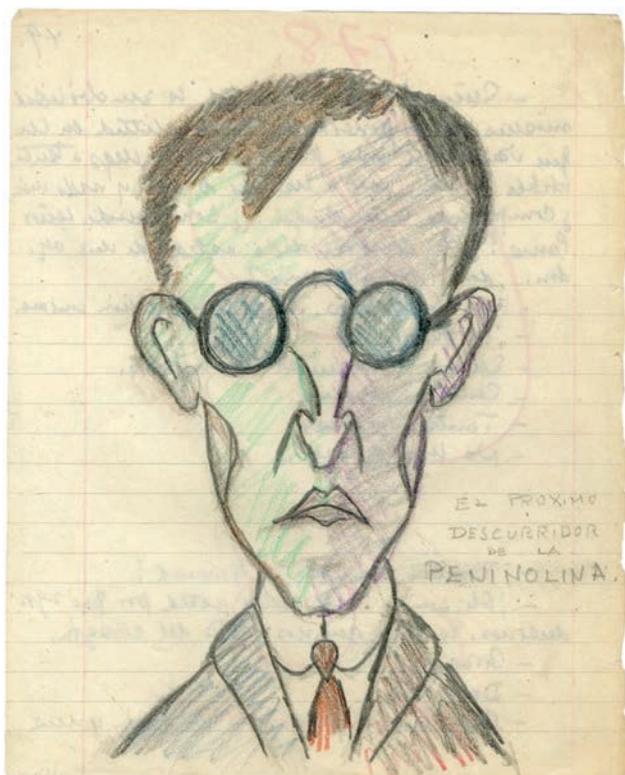
después de su muerte, se publicó por fin íntegramente la obra monumental de Emar, en cinco tomos que sumaron 4135 apretadas páginas (que con una letra tamaño normal podrían fácilmente ser 6000 o 7000).

No es éste, sin embargo, un *biopic* hollywoodense, ni siquiera una miniserie de Netflix. O quizás sí, pero no ha terminado, vamos recién por la mitad: aún hoy es casi absurdo presentar a Emar como un escritor olvidado, pues su obra nunca ha sido, por así decirlo, suficientemente recordada. A pesar de unas cuantas toneladas de tesis doctorales y del acceso ahora expedito a versiones digitales de sus libros (la Biblioteca Nacional de Chile ha subido casi la totalidad de su obra en unos neblinosos pero gratuitos PDF), Juan Emar está todavía lejos de ocupar el lugar que merece en la literatura chilena y el asunto es aún más grave en el concierto hispanoamericano, pues aunque ha habido publicaciones en Argentina, España y ahora en México, su obra es aún un fenómeno o epife-

nómeno fundamentalmente chileno, lo que supone una capa adicional de ironía, pues hay pocos escritores en la literatura chilena de formación tan internacional como Juan Emar, que conoció al dedillo y de primera mano, por ejemplo, las vanguardias francesas del siglo XX.

Ya somos muchos, sin embargo, los lectores que crecimos leyéndolo y admirándolo. La primera vez que leí “El pájaro verde”, el más conocido de sus relatos, a los catorce años, no podía parar de reír, pero recién en la universidad lo leí en serio y entonces sí que me enamoré de Emar, aunque debería más bien hablar de poliamor, porque éramos seis o siete los enamorados de Juan Emar y del hecho inesperado de descubrirlo todos juntos, cada viernes, en las clases largas e intensas de un profesor sólo un poco menos joven que nosotros que amaba a Emar con amplia y razonada locura. La de Juan Emar era, por supuesto, vanguardia antigua, tradicional, y así la leíamos, en parte, aunque su fidelidad a los procedimientos y trucos y lemas vanguardistas no explicaba entonces ni explica ahora nuestro amor por su obra, que no nos sonaba antigua sino rabiosa y prematuramente contemporánea, como tal vez el propio Emar esperaba o suponía, a juzgar por las permanentes y amargas reflexiones en torno a la posteridad y la fama literaria presentes, por ejemplo, en *Miltón 1934* (“¿Por qué dar tanta importancia a los señores del año 2000 y siguientes? ¿Y si resultan una sarta de cretinos?”).

Quienes crecimos copiando y pegando fragmentos de texto en el computador, asumimos con naturalidad el uso del montaje como procedimiento constructivo; la brillante y famosa definición de belleza de Lautréamont (“el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”) es, para nosotros, una herencia vanguardista que ha formado y deformado nuestra idea de lo clásico. Es probable, por lo tanto, que leamos las primeras páginas de *Ayer* en clave más bien “realista”, es decir, como una denuncia paródica del





conservadurismo nacional, con el que por desgracia los chilenos estamos tan familiarizados. Quizás sea su indescriptible sentido del humor lo que más nos atrae de Emar, un humor perfectamente reconocible, si bien, como sucede con todos los grandes humoristas, a menudo ignoramos si sus narradores hablan en serio o en broma. En este sentido, Emar es a la prosa lo que Nicanor Parra es a la poesía chilena, y acaso la combinación de sus influencias explique muchas particularidades de nuestra tan a menudo antiliteraria literatura.

En su prólogo de 1971, Neruda compara medio al tuntún a Emar con Kafka, generando un *blurb* instantáneo y algo injusto, porque Emar no era el Kafka chileno, del mismo modo que Neruda no era el Whitman chileno. Los chilenos de mi edad tuvimos la suerte de leer a Emar sin necesidad de recurrir a esas comparaciones, aunque recuerdo una clase en que nos dedicamos a discutir si Emar era superior a Cortázar, que por entonces, a mediados de los noventa, era el escritor

unánime, el paradigma del superescritor, valorado tanto por esteticistas como por contenidistas, vitalistas y especuladores. No llegamos a ninguna conclusión, pero recuerdo que alguien —no fue el profesor, que esa tarde actuó con infrecuente cautela, limitándose a disfrutar en relativo silencio su triunfo, porque en cosa de semanas había conseguido convertirnos en fanáticos de Juan Emar— afirmó que en el futuro ya nadie leería a Cortázar y que la obra de Emar habría de convertirse en el centro del canon, y todos estuvimos más o menos de acuerdo. Era una idea temeraria y por supuesto nacionalista (o antiargentina, que en mi país a veces viene a ser lo mismo), además de estúpida, porque qué necesidad había de hacer competir a dos escritores que adorábamos. Pero eran los años noventa, un tiempo horrible en que al menos podíamos darnos el lujo de jugar al Harold Bloom en discusiones que solían terminar en explosiones de risas lisérgicas.

El adelantado Juan Emar sin duda escribía para lectores del futuro y es tan arrogante como emocionante suponer que esos lectores somos nosotros, los que nacimos quince o veinte años después de su muerte, en un país muy distinto y en varios sentidos peor que el que él conoció. Pero quizás no somos nosotros sus destinatarios. Al releer, por ejemplo, algunos pasajes de *Umbral* o el alucinante y alucinado y hermoso desenlace “cuántico” de *Ayer*, me gana la impresión de que Juan Emar ni siquiera escribía para nosotros. Sí: podemos leerlo y disfrutarlo y creer que los entendemos, pero en el fondo sabemos que sus libros serán más y mejor leídos y disfrutados y comprendidos por los lectores de un futuro que todavía no llega. ¶¶

Esta introducción pertenece al libro Juan Emar, *Ayer/Un año*, Debolsillo, 2025 y se reproduce con permiso de los editores y del autor.

# PERIÓDICAS

PP. 106-113 HAN KANG  
PP. 114-117 IBRAHIM NASRALLAH  
PP. 118-121 LYA MONTIEL NEPOTE  
PP. 122-125 ALONSO BURGOS  
PP. 126-133 PAUL C. ROGERS  
PP. 134-139 RAFAEL E. QUEZADA

(104-139)



Entrevista con Han Kang

# La transmisión vívida y eléctrica de la literatura

XAVI AYÉN

En la pantalla del ordenador, vemos una estancia clara y diáfana, con una claraboya por la que desciende una intensa luz blanca. Nos saluda una risueña Han Kang (Gwangju, 1970), la última Premio Nobel, surcoreana, tras concedernos una entrevista en enero. Han Kang ha ejercido varios oficios, aunque sabe que es escritora, como su padre, desde los catorce años; lo supo después de leer una obra: “cuando leí una novela corta en la que se describía una escena que me impactó: era de noche, había un chico en una estación de tren, metían ramas en una hoguera y, de repente, el fuego engrandeció. Esa escena maravillosamente descrita me pareció magia. Desde ese momento, quise ser capaz de narrar así”. Alegra verla sonreír, lo que me hace pensar en uno de sus personajes de *La clase de griego*, un inmigrante asiático en Alemania, que se pregunta “¿por qué en Europa tienes que sonreír cuando ves a un desconocido?”.

La autora de *La vegetariana* —inquietante obra sobre una mujer que deja de comer carne que la convirtió en una escritora internacional de culto— se caracteriza por la polifonía de sus narradores, la importancia de lo onírico, las alegorías y la denuncia de las opresiones gubernamentales. Además, desliza en la ficción algunos elementos autobiográficos: en *Imposible decir adiós*, su última novela publicada en español, denuncia una masacre cometida por el gobierno de su país; encima, una de las protagonistas se dedica a filmar vídeos, como el cuñado de *La vegetariana*, que es videoartista... como la propia Han. “Sí, me gusta la creación audiovisual”, admite, “he grabado uno de 18 minutos y 30 segundos, titulado igual que la novela, donde actúo junto a otra autora amiga mía. Cogemos una tela blanca muy gran-

de, ese paño suave que se usa para envolver a los recién nacidos, estamos en el monte Hallasan, el más alto de Corea, y descendemos desde allí hasta la playa”.

Gyeongha, su escritora ficticia en *Imposible decir adiós* es un poco asocial y aunque es joven escribe varias veces su testamento; se aísla del mundo y su modo de vida provoca que todas sus parejas la acaben dejando, tiene que alquilar un estudio para trabajar y, cuando sale por las noches, debe hacer un esfuerzo por comportarse como la gente normal. La autora, sin embargo, no piensa que todos los escritores lleven este tipo de vida:

Yo tengo una vida privada, conduzco un pequeño coche, compro, cocino, no paso todo el tiempo solamente escribiendo. Me he graduado de la universidad, he trabajado en una editorial, luego en una revista. Fui profesora universitaria durante once años y ahora tengo una librería en Seúl que dirijo desde hace siete. Es cierto que antes, durante un tiempo, lo dejé todo porque quería concentrarme en escribir una novela. Pero siempre he mantenido una relación con la sociedad, con altibajos, pero en general bastante intensa. Y sigo ahí. La escritora del final de *Actos humanos*, que luego protagoniza *Imposible decir adiós*, tiene mucho de mí, pero no soy yo al 100%. Ese personaje es un puente que une la realidad y la ficción. Los lectores creen que soy yo tal cual y eso crea equívocos. Son más las pesadillas, los sueños, los deseos, la obsesión por la masacre, las reflexiones sobre lo que es la vida, esas cosas sí. [Tras recibir el Nobel] he vuelto rápidamente a mi vida normal, a mi rutina, a estar en casa junto a mi hijo. No quiero presiones, me quedan muchos años de vida y no quiero dejar de escribir ni volverme tonta. Con un premio así, tienes algunas obligaciones, pero las he cortado todas y he vuelto a mi vida cotidiana. El 1 de enero del 2025 volví a escribir. Y no necesito nada más.

Josefina Valenzuela, *Carwash V*, 2025. Cortesía de Galería NAC.





Kim Hong-do, un paisaje, ca. finales del siglo XVIII. LACMA ©.

Xavi Ayén (XA): ¿En dónde está ahora? ¿Desde dónde nos habla?

Han Kang (HK): Estoy en casa, en Seúl, eso que ve usted parece la luz natural que está entrando, pero es una lámpara blanca muy potente. Aquí son las ocho de la noche y acabo de cenar junto a mi hijo. A esta hora me pasan cosas: es justo cuando me llamaron de la Academia Sueca para comunicarme que había ganado el premio.

XA: ¿Cómo está su padre? ¿Qué le dijo al ganar el Nobel?

HK: Mi padre está de maravilla. Es escritor, tiene ochenta y muchos años y sigue publicando novelas. “Estoy orgulloso de ti, hija”. Eso dijo. El oficio de novelista no da para mucho. De niña, éramos pobres y teníamos que mudarnos a menudo. No teníamos muchos muebles, pero sí un montón de libros. Me sentía protegida por ellos; además, para mí eran

como una criatura en constante crecimiento porque su número aumentaba cada semana, cada mes. Aunque asistí a cinco escuelas primarias distintas, no recuerdo haberme sentido traumatizada, me defendían todos esos libros con los que vivía. Me pasaba las tardes en casa leyendo hasta que conseguía hacer nuevos amigos. Es un recuerdo muy valioso.

XA: A la fecha tiene seis libros traducidos al español, pero hay otros en coreano que aún no nos han llegado. ¿De qué nos estamos perdiendo?

HK: Les faltan mis novelas cortas. Me gustaría que, con el tiempo, pudieran leerlas. También he escrito poesía, que ahora se ha recopilado en el volumen *Guardé el anochecer en el cajón*, espero que la estimen, para mí es muy importante.

XA: Su más reciente novela, *Imposible decir adiós*, empieza con una escri-

tora que tiene pesadillas como consecuencia del proceso que implicó hacer su último libro sobre una masacre perpetrada por el gobierno de su país. ¿Este personaje es usted?, en su obra anterior, *Actos humanos*, aborda la matanza de Gwangju en 1980. ¿Tras escribirla también tuvo pesadillas?, ¿puede describirlas?

HK: Así es. El libro sobre Gwangju apareció en mayo de 2014 y yo empecé a tener una pesadilla de manera recurrente justo un mes después, en junio. Mientras escribía *Actos humanos*, había tenido muchas otras, por ello pensaba que ésta era sólo una más, un epílogo de aquellas que me produjo el contacto con el horror. Sin embargo, el color y la textura de este sueño eran diferentes, por eso lo apunté y pensé que podría ser el inicio de una novela. En mi sueño había miles de troncos negros, muchísimos troncos en la ladera de una colina, tantos que no se podían contar, estaban ligeramente ladeados y tenían alturas distintas, como las personas. Me parecían tumbas. Nevaba. Yo pisaba agua, charquitos y, de repente, cuando miraba para atrás el horizonte se transformaba en un mar que se desbordaba; entonces el agua empezaba a subir y yo quería salvar las tumbas con sus huesos, pero no tenía ni una pala; comenzaba luego a correr y me despertaba cuando el agua me llegaba a los tobillos.

XA: Ése es tal cual el inicio de *Imposible decir adiós*, ¿no es así?

HK: Sí, mi protagonista lo interpreta como un mensaje y, junto a su amiga Inseon, se propone realizar una obra artística con 99 troncos que tienen que plantar. El nueve me atrae porque es un número incompleto, le falta algo para llegar a otro sitio.

XA: Si sus sueños le nutren de material literario, me imagino que debe de dormir con una libreta al lado.

HK: No, no. No siempre tengo sueños significativos. Tengo sueños normales, como los de todo el mundo. Aunque, en ocasiones,

sí me doy cuenta de que alguno está revestido de un significado profundo que pareciera que me está contando algo. Algo importante. Entonces, en ese momento, como es impactante, se marca en mi mente y me levanto porque tengo que apuntarlo.

XA: En *Imposible decir adiós* se ocupa de otra matanza, la de la isla de Jeju en 1948, en la que, usted comenta, doscientas mil personas fueron asesinadas por el poder político, mismo que, en 1980, le ordenó al ejército que disparara a miles de personas en su ciudad natal, tema de *Actos humanos*. Para el lector mexicano, son hechos poco conocidos, pero ¿para el coreano?

HK: Si bien mucha gente conoce los hechos de Gwangju de 1980, no están al tanto del exterminio en masa de la isla de Jeju de finales de los años cuarenta. Este episodio ocupa tan sólo una línea en nuestros libros de texto de historia. Muchos coreanos, al leer la novela, se han enterado realmente de lo que sucedió. Ustedes en México también han sufrido bajo poderes autoritarios, han tenido masacres y crueles enfrentamientos. En su país, como en Corea, todavía hay cuerpos por encontrar, aún hay muchos familiares que ignoran dónde están sus muertos. Creo que los lectores mexicanos pueden conectar con el tema de las heridas sin cicatrizar, de los desaparecidos. No importa donde haya ocurrido la matanza, siempre habrá personas a las que les es imposible decir adiós, despedirse de los suyos, pues siguen buscando los cuerpos, los huesos, de su familiar. Por desgracia estos exterminios suceden en todo el mundo. Gwangju no es una ciudad coreana, es sinónimo de Auschwitz, Bosnia, Nankín, de la masacre de los indígenas de América...

XA: Usted, sin embargo, no es para nada una novelista política.

HK: No. Mi generación ya no ha sentido la necesidad de dedicar su obra al compromiso político; mi objetivo, entonces, es investigar el interior de lo humano. No obstante,

fijese que en *La vegetariana* hay una mujer que se despoja de su cuerpo con la intención de integrarse en el reino vegetal y en *La clase de griego* la protagonista ha perdido el habla porque rechaza la violencia del lenguaje y aspira a recuperarla a través de una lengua muerta. Son gestos de repudio que intentan recuperar la dignidad mediante una acción autodestructiva.

XA: ¿Cómo le afectó personalmente la masacre de Gwangju? Usted tenía nueve o diez años cuando ocurrió.

HK: Yo era muy pequeña cuando mi familia se mudó a Seúl, apenas cuatro meses antes de la masacre; gracias a ello y por otras razones salimos ilesos. Mis padres tuvieron, sin embargo, una especie de sentimiento de culpa del sobreviviente. De niña oí muchas historias sobre el suceso y un día descubrí un libro escondido en la casa que tenía fotos que documentaban la masacre; eran imágenes atroces de asesinatos en masa y torturas. Me quedé en *shock*. Fue horrible. Siempre he con-

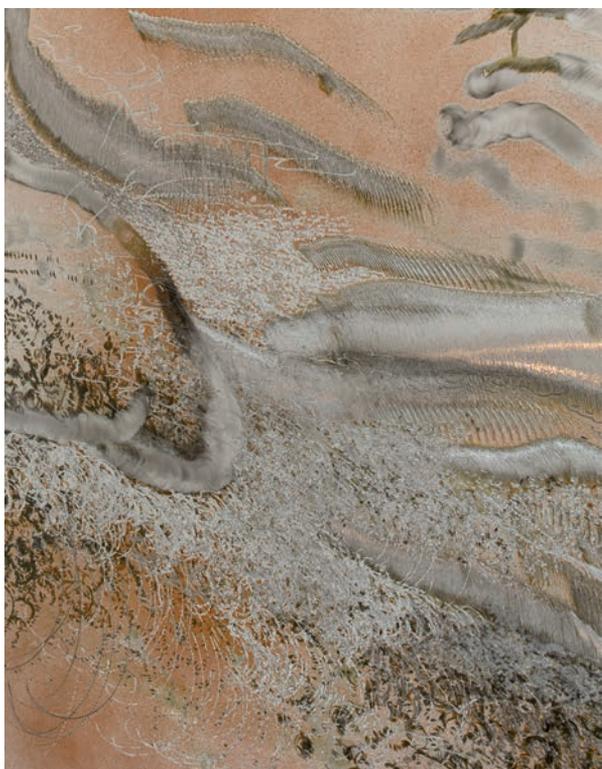
siderado este tema muy importante: para mí se relaciona con las preguntas esenciales sobre qué es el ser humano. De hecho, mis libros van de eso: la naturaleza de lo humano y el instinto. Escribí *Actos humanos* para superar el *shock*. Empecé a investigar la atrocidad y encontré que había mucha gente digna, como aquella que no disparaba y que se dejó matar. No me gusta la palabra víctima porque significa cierta derrota y no creo que ellos hayan sido derrotados, justamente se negaron a serlo y por eso los mataron.

XA: ¿Y en el caso de la isla de Jeju?

HK: El argumento es que una mujer que ha sido ingresada al hospital de Seúl le pide a su amiga que vaya hasta Jeju para alimentar a su cotorra para salvarle la vida; en su trayecto debe atravesar una atroz tormenta de nieve. Como hemos dicho, es un relato que nace de un sueño y en la misma textura de la narración se funde el tiempo, la historia, la memoria e incluso la actualidad. Yo siempre pienso que la historia no es pasado, sino que también es presente.

XA: En estas dos novelas, basadas en hechos históricos, vemos, paradójicamente, más elementos fantásticos, como fantasmas o las almas de los muertos que en otros de sus libros... Parece incluso realismo mágico.

HK: Los fantasmas y las almas son cosas bien diferentes. Me gusta describir de modo natural esas escenas imposibles, en las que se encuentran los muertos y los vivos, como cuando Dong-ho, el joven de *Actos humanos*, muere en Gwangju y charla con los vivos, contempla su propio cadáver en la calle y es evocado por muchos otros personajes. En *Imposible decir adiós*, en cambio, no sabemos quién de las amigas está muerta y quién está viva, sin embargo conversan entre ellas, aunque la lógica nos diga que eso no puede ser, que una de las dos no puede estar ahí. En mi obra, la nieve es un elemento básico, une el cielo y la tierra, lo muerto y lo vivo, la realidad y lo fantástico. Avanzo a través de estos símbolos.



Josefina Valenzuela, *Rasguños VI*, 2025. Cortesía de Galería NAC.

Creo que los lectores mexicanos pueden conectar con el tema de las heridas sin cicatrizar, de los desaparecidos. No importa donde haya ocurrido la matanza, siempre habrá personas a las que les es imposible decir adiós, despedirse de los suyos.

XA: En su literatura nos transmite de manera muy vívida las experiencias sensoriales. De sus libros recordamos, obviamente, los argumentos, pero sobre todo muchas sensaciones e imágenes. ¿Podría explicar cómo trabaja para poder provocar esas intensas sensaciones? Le confieso que, tras el impacto de alguna escena, he tenido que dejar la novela un rato y volver a ella un poco más tarde.

HK: Yo, cuando escribo, pienso en el tacto. Pienso en cómo describir el tacto, la sensación física que tendría al ocurrir algo; para mí lo sensorial es muy importante. Cuando escribo, utilizo mi cuerpo. Utilizo todos los detalles que percibo con la vista, el oído, el olfato y el gusto con el fin de transmitir ternura, calor, frío y dolor. Noto cuando mi corazón se acelera y cuando mi cuerpo necesita comida y agua; camino y corro, siento el viento y la lluvia en la piel. Intento infundir esas sensaciones vívidas en mis frases, que se vea que la sangre está recorriendo mi cuerpo. Escribir es enviarle al lector una corriente eléctrica. Y cuando siento que esa corriente se ha transmitido me asombro y me conmuevo.

En el caso de *Imposible decir adiós*, por ejemplo, tuve que recordar qué sensación y sentimientos tenía cuando tocaba la nieve. Estuve escribiendo esta novela durante siete años. El problema era que, como tenemos cuatro estaciones, no siempre era invierno; entonces, para ciertas escenas, tenía que esperar a que volviera a serlo y cuando nevaba salía a la calle para sentir la nieve. Era igual lo que estuviera haciendo, comiendo, trabajando o conviviendo con alguien... si nevaba, lo interrumpía todo y salía. Luego iba al bosque, pedía un taxi para que me llevara a una montaña que hay cerca

de mi casa y ahí pisaba la nieve para percibir cómo era andar sobre ella, tocaba la que se acumulaba en las ramas de los árboles, veía cómo se derretía, cuánto tardaba y de qué forma se deshacía; todo esto durante horas, días, semanas...

También sentía el peso de cada

copo y las diferentes humedades de la nieve. Lo hacía pasara lo que pasara, me era igual. Si estaba tomando té con mi amiga, mala suerte si caía nieve de repente, yo salía al exterior. Era mi trabajo de campo para la novela. Hasta que llegó un punto en el que ya no podía disfrutar de las nevadas tranquilamente, mirarlas sólo tras la ventana. Publiqué el libro en otoño de 2021 y recuerdo con gran placer aquel invierno, porque al fin pude descansar en casa viendo la nieve como el resto del mundo. Mis amigos, que tienen mucha paciencia, me llaman por teléfono cuando nieva: "Me acuerdo de ti, Kang". Esa nieve dio todo un libro.

XA: Desde luego, usted hace que la nieve pueda ser un monstruo amenazador, un estallido de pureza, un narcótico... Pasando a otros temas, ¿cómo es su proceso de escritura?

HK: Es curioso lo que me ha dicho antes de que tiene que dejar el libro un rato, porque, cuando escribo, yo tampoco aguanto sentada mucho tiempo. Escribo más o menos durante unos treinta o cuarenta minutos y ya no puedo más, mi concentración se acaba. Entonces me levanto, paseo durante otros treinta o cuarenta minutos o hago tareas de la casa y luego vuelvo a sentarme. Escribo corto y varias veces, a ráfagas.

XA: Más allá de las escenas violentas y sensuales, hay una muy simbólica que se me ha quedado grabada, ¿cómo se le ocurrió que en *Actos humanos* una compañía de teatro representara su obra censurada, moviendo únicamente los labios, pero sin pronunciar palabra?

HK: ¡Eso sucedió! En la dictadura [entre las décadas de 1960 y 1980], los actores comenzaron a actuar sin decir nada, solamente soltando alguno que otro gemido. En esa época todos los libros, guiones y libretos tenían que ser revisados previamente por algún censor. En particular, hubo una compañía a la que le tacharon toda su obra, de modo que no podían decir ni una frase. Así fue como se le ocurrió que, sin contravenir la ley, podían representarla, pero sin articular palabra. Fue algo que se marcó a fuego en mi corazón, por eso lo he incluido en mi novela, aunque los detalles de la historia y del teatro no tienen nada que ver con los reales.

XA: Sobresale el hecho de que en sus obras muchos personajes están enfermos —ya sea con jaquecas, como las que usted sufre, o con males más graves— heridos, sangran o tienen problemas de salud mental. Además hay una constante alusión a hospitales y centros de salud. Es como si en este mundo fuera imposible estar sano. ¿Qué nos está diciendo con todo esto? A veces, pareciera que el verdadero manicomio se encuentra fuera de esos lugares, que está más bien en la calle.

HK: Yo creo que el ser humano, que todos nosotros nacemos muy frágiles; sucede igual cuando morimos, estamos muy débiles. Y en medio de esos dos estados, no nos engañemos, nunca nos desprendemos realmente de esa debilidad constitutiva que queda, dependiendo de cada quién, más o menos enterrada o manifiesta. En mi opinión, la literatura tiene que tratar este tema, el de la fragilidad del ser humano. Mis personajes se relacionan entre ellos a través de su dolor, de su fragilidad. Creo que ésa es una de las evidencias del amor, puesto que el sufrimiento te abre al otro. Es como si de repente yo hubiera encontrado el significado del amor y, por lo tanto, mis libros son novelas de amor.

XA: En especial *La clase de griego*, que puede verse como un romance entre una muda y un ciego...

HK: Todas hablan del amor, porque hablan del dolor. Amar significa incluir, abarcar el sufrimiento del otro; esto quiere decir que te importa, el amor te hace empático. Nosotros sufrimos, nuestro cuerpo sufre, nuestra mente sufre pero, por medio de este proceso, establecemos relaciones con los otros y, al final, amamos. Yo creo que eso es tener una relación. Pensemos, por ejemplo, en las escenas en las que Inseon se corta los dedos de la mano trabajando en el taller y que, más tarde en el quirófano, le vuelven a unir. Para que sus dedos vuelvan a estar activos, y formen parte del todo, deben pincharlos cada tres minutos, infligiéndole dolor. Eso, que es pura medicina, muestra que, a través del sufrimiento, nos relacionamos y nos unimos.

XA: También en sus novelas imbrica a sus personajes con la naturaleza, sin llegar al ideal extremo de la chica de *La vegetariana* que parte de un verso del poeta Yi Sang: “Creo que los humanos deberíamos ser plantas”.

HK: Todos estamos unidos y relacionados. Siempre pienso en eso cuando escribo, en cómo podemos establecer vínculos. En *Imposible decir adiós* me centro en el ciclo del agua, que se evapora, sube verticalmente hasta el cielo y luego se mueve también horizontalmente, por el viento y el mar. A través de esas líneas que el agua deja como rastro en sus diferentes estados, podemos saber que la tierra está unida. La literatura, por su parte, une a las personas que viven en diferentes lugares y en diferentes épocas históricas cuando leen, por ejemplo, el mismo libro.

XA: Una única pregunta sobre la situación política en Corea y el autogolpe de Estado del pasado diciembre. ¿Qué nos puede decir al respecto?

HK: Todo cambia constantemente y de una forma muy rápida. Yo sigo teniendo esperanza en que las circunstancias mejoren. El día en que se declaró la ley marcial, el pasado 3 de diciembre, hubo ciudadanos que impedían el paso de los tanques con su cuerpo;



Sim Sajong, un paisaje, siglo XVIII. LACMA ©.

muchísima gente se movilizó para no repetir el pasado. Yo, viendo estas escenas, me conmoví bastante y tuve la esperanza de que todo estaría bien. Ahora mismo, no puedo decir que la situación sea buena, es muy compleja, pero aún así creo que se solucionará.

XA: Su libro *Blanco* es muy distinto a los otros, es una especie de diccionario de términos relacionados con ese color...

HK: Al principio simplemente pensé: “Voy a escribir sobre cosas blancas”. Y luego me acordé de mi hermana mayor, que murió a las dos horas de nacer. Seguramente, sin su muerte, mis padres no hubieran decidido tenerme a mí. En la primera parte aparecen las cosas blancas desde mi punto de vista. En la segunda, le presto mi cuerpo a mi hermana muerta, para que ella me diga las cosas blancas que ve. Pero ella y yo no podemos coexistir, porque si está una no puede estar la otra, así que, en la tercera parte, hacemos la ceremonia de despedida. Así es el libro.

XA: Incluso en las escenas más crueles o salvajes, usted es capaz de encontrar

belleza o actos nobles. ¿Puede hablarnos de esta dualidad?

HK: Dentro de nosotros hay dos lados, uno oscuro y uno luminoso. Somos capaces de infligir una crueldad horrible y de mostrar la mayor generosidad. En mis obras expongo ambos aspectos, aunque yo siempre voy hacia la luz, porque estoy viva. Esto no es porque yo quiera o porque haya tomado una decisión, sino porque hay una fuerza que me arrastra hacia esa senda luminosa. Ese es mi tema: el amplio espectro del género humano, de lo sublime a lo brutal, todo el abanico. Cuando leí durante tres meses documentos brutales sobre Gwangju, se desmoronó mi fe en la humanidad. Me sentí frustrada, incapaz de seguir escribiendo; estuve a punto de abandonarlo todo. Pero encontré el diario de un miembro de la milicia civil que, antes de morir, anotó: “Oh, Dios, ¿por qué esta cosa llamada conciencia me atraviesa y me duele tanto? ¡Quiero vivir!”. Vi que ése era el camino: avanzar hacia la dignidad humana. En mis obras futuras voy a seguir explorándolo. Por mucho que aborde lo oscuro, el sufrimiento —tanto en mi vida como en mis novelas— siempre voy hacia la luz. 卍



Ilustraciones de David Rocha, 2025.

# Maryam y María en Gaza

IBRAHIM NASRALLAH

Traducción de Shadi Rohana

Como señala Sidney H. Griffith en *The Bible in Arabic*, los primeros oyentes de las recitaciones de las azoras del Corán, en el siglo VII, fueron cristianos y judíos de la península arábiga. Los textos de los cristianos ya circulaban en lengua árabe, tanto oralmente como por escrito, antes del surgimiento del islam. Así, María ya tenía un nombre árabe: Maryam. Con ese nombre volvió a ser mencionada y representada en el Corán en múltiples ocasiones. En este poema, publicado en árabe el 31 de enero de 2024, María habla con Maryam en lo que se puede leer como un diálogo entre las dos tradiciones y un monólogo de la mujer palestina.

La paz en esta tierra no es para nosotras,  
 ni es para tu hijo, ni para el mío:  
 se decían entre sí Maryam y María.  
 Hermana mía, hermana de mi tierra y de mis pasos sobre ella,  
 hermana del alma y de mis rezos,  
 hermana de la claridad de la mañana y de mi muerte tumultuaria en este sitio  
 y de lo que nos queda por morir y lo que nos queda por vivir:  
 la paz en esta tierra no es para nosotras.  
 El cielo, arriba, ¿no es capaz de vernos?  
 ¿Será por la cruz que cubre nuestra espalda  
 en los campos amargos de sangre?

\* \* \*

La paz en esta tierra no es para nosotras.  
 Esta paz es para nuestros enemigos —¿verdad, Dios?—  
 y para los aviones de guerra y para la muerte si baja o sube,  
 si habla, si miente, si baila... La muerte siempre quiere más:  
 más sangre —desgarradora o bella—, más de nuestra sangre derramada  
 en el mar y en los valles y los montes,  
 sobre la tierra y la arena;  
 más sangre para las preguntas, más sangre para las respuestas,  
 más de nuestra sangre en el norte y en el sur,  
 en tiempo de guerra y en tiempo de paz.  
 Esta paz es para nuestros enemigos —¿verdad, Dios?—  
 y para aquellos que los guardan en tierras lejanas  
 y cercanas;  
 para aquel hermano que vino a asediarnos, cual enemigo,  
 y caminó sobre nuestra muerte y aseguró su trono, entre nuestras ruinas,  
 cuando ya habíamos partido.

\* \* \*

La paz en esta tierra no es para nosotras,  
 se decían entre sí Maryam y María.  
 La paz es para otras, para sus pequeños —no para los nuestros—.  
 La paz es para el silencio entre una masacre y otra.  
 Antes de masacrarnos, después de masacrarnos,  
 gritáramos o guardáramos silencio,  
 la paz es para el silencio,  
 y para aquella voz que nos acusa —imátenlos!— y deja que nos maten con el silencio.

\* \* \*

La paz en esta tierra no es para nosotras, se decían.  
 Es para los tiranos, los presidentes-gallos y todos los ejércitos polvorientos.  
 Es para la destrucción y para aquellos que asesinan a los pequeños sobre la tierra...  
 Y asesinan a los viejos.

Es para aquellos que atan el horizonte con cadenas,  
derraman la sangre, odian al mártir y asesinan las lápidas.  
La paz es para un tirano aquí y otro allá;  
para una cola ladradora aquí y para todo el espectro de armas siseantes allá.  
La paz es para el que revienta mi ojo  
para que ya no pueda verte.

\* \* \*

Dios: llévatelo todo y déjanos, aquí, cerca de nuestro mar, aquí, cerca de las tumbas  
de los nuestros y de nuestros hogares, aquí.  
No nos iremos, nos quedaremos cerca.  
Nos llevas, si quieres. Nos dejas, si quieres.  
Cuando se haga tu voluntad, como se haga tu voluntad.  
No estamos lejos del ojo de tu corazón.  
De no ser así, Dios: sé nuestra muralla. No huiremos, si cae la noche, de nuestra muerte.  
Dios: aquí nos quedaremos a las puertas de tu espíritu.  
Me refiero a las iglesias, las mezquitas y el mar;  
me refiero a la tierra y a las palmas.  
Me refiero a la vida, aquí, si queda algo de vida.  
De no ser así, Dios: llévanos y deja, aquí, algo de nuestras almas,  
cerca de lo que nos queda de casas y de umbrales, mutilados como nuestros cadáveres.  
La paz en esta tierra no es para nosotras.

\* \* \*

Aquella paz que ansiamos, amamos, soñamos y añoramos, no es para nosotras.  
Aquella paz simple, como la lágrima de mi madre el día de mi boda, no es para nosotras.  
La paz que vuela como un ala y se posa como un ala,  
la que es placentera como una canción y familiar como nuestra risa y nuestra gatita,  
antes de que la asesinaran...  
Dios: desde que la mataron, la gatita tiene hambre: maúlla, añora, ronronea y,  
desde una habitación en el norte hasta una carpa en el sur, nos sigue.



\* \* \*

La paz en esta tierra no es para nosotras,  
se decían entre sí Maryam y María.  
No es para *Ghazza*, Gaza, ni siquiera cuando recibe la primavera con alegría;  
ni para *Akka*, Acre, desvelada mil años sólo para cuidarnos, como hicieron nuestras abuelas;  
ni para la hermosa Yafa;  
ni para Jesús, quien resucitó en medio de nuestra sangre, nuestro cuerpo, nuestra tierra  
y nuestra resurrección.  
La paz en esta tierra no es para nosotras. No es para Jerusalén, *Al Quds*, que es tu ciudad  
santa, tan alta y santa por nuestro profeta y nuestro Corán.  
La paz en esta tierra no es para nosotras.

\* \* \*

La paz en esta tierra es para mí, Dios —para mí y para ti—;  
para las mariposas que revolotean entre los dedos de los hijos de mi alma desde  
que subieron al cielo hacia ti.  
Salvo los pedazos de sus cuerpos, no permanece, para mí, nada permanente.  
No me queda nada permanente, salvo una mañana doliente, las plumas de una paloma  
sobre los umbrales, y sus nombres.  
Sus dedos son el sol de las mariposas y la herida del horizonte.  
No les dije nada a las mariposas aquí.  
Dejé a las mariposas, como a mi alma, aletear entre sus dedos y viajar entre la ceniza y el rocío.  
Por ellos cantaré, en el nombre de los veinte mil, los cincuenta mil,  
que están resucitando sobre nuestra tierra.  
No diré: la paz es para aquellos que asesinan y arrancan.  
No diré: la paz es para aquellos que asesinan y queman.  
La paz en esta tierra era para nosotras, desde antes de la llegada de aquéllos, aquí.  
La paz en esta tierra quedará para nosotras, después de la marcha de aquéllos, aquí.  
La paz es para nosotras.





Patrick Hamilton, *Atacama #6*, 2022. Todas las imágenes son cortesía del artista.

# Madres del desierto: buscadoras de la justicia y de la memoria en Chile y México

LYA MONTIEL NEPOTE

*¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido?*

SARA URIBE, *Antígona González*

*¿Qué se hace cuando a una le duele la memoria y el recuerdo?*

*Desierto* es una palabra que carga consigo significados múltiples y variados. Detrás de ella podemos descubrir un espacio, una imagen, un paisaje, un vacío, un proceso; incluso el preámbulo de un futuro por venir. También es un lugar de desapariciones, un vertedero de huesos y de restos, un escondite de crímenes y violencia; una representación sobre lo que implica y significa: peligro, miedo, desinterés, muerte, vacío. Si se escarba un poco, se revela la imagen auténtica. La

(re)producción espacial<sup>1</sup> moderna ha designado como “desértico” lo salvaje, lo no domesticado y lo que carece de *civilización*. La imposibilidad, la carencia, lo inhóspito son vértices del marco que encierra esta concepción del desierto. La línea se vuelve frontera que no se permite cruzar ni romper. Se niega cualquier forma que no siga los trazos preestablecidos; se ignoran las diferentes maneras de relacionarse con el desierto, eliminando su potencia y su memoria. Sin embargo, esto no quiere decir que otras posibilidades y realidades no existan y resistan.

En este ensayo pretendo tejer la búsqueda de desaparecidxs que han hecho y hacen miles de mujeres con el espacio que significa y puede resignificar el desierto, específicamente en el norte de México y en Chile, a través de la organización colectiva como práctica de resistencia ante la violencia que se expande por todo el lienzo de dichos espacios.

Lo que se considera *desierto* no se reduce a una serie de características climáticas, hidrológicas, geográficas, geológicas y biológicas. Es decir, lo que las ciencias “exactas” y sus leyes determinan. Y aunque la primera imagen que se presenta es la de ausencia de vida, pocas veces nos preguntamos de dónde viene esta significación. El término *desierto* se localiza en un *locus* enredado de imaginarios, paisajes, historias, imágenes, construcciones y espacios.<sup>2</sup> Lugar de escasez, inhabitable y hostil, el desierto se ensambla —por la fuerza— dentro de la maquinaria moderna de (re)producción y (re)organización del espacio. Encuentra el espacio perfecto para materializarse.

Pero la contradicción de su paisaje y sus significados proviene de que, por un lado, parece que hay que preocuparse por él, por la vulnerabilidad “intrínseca” que tiene *por naturaleza*; al mismo tiempo, se procura la enajenación, la distancia y la negación de cualquier potencialidad que pueda tener. Vive un cons-

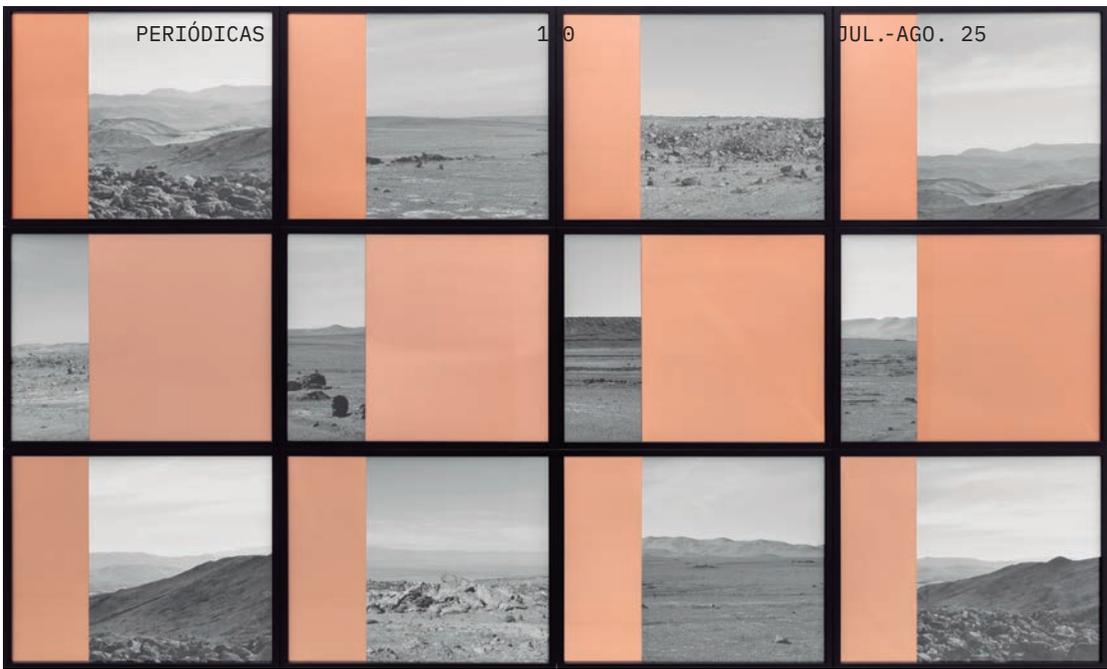
tante vaciamiento para posibilitar un *llenado* de características sociales. Mientras tanto, quienes habitan el desierto (humanxs y no humanxs), son desplazadxs forzosamente y, en algunos casos, exterminadxs, erradicadxs.

Una vez desdibujada la imagen del desierto moderno, es momento de intervenirla con los hilos y las cuerdas compartidas por las mujeres buscadoras. Para ello, quiero poner sobre la mesa la relación mujeres-desierto. Los llamados *padres del desierto* son conocidos por ser los pioneros del monacato cristiano. El desierto egipcio desempeñó un rol importante en la búsqueda de la perfección espiritual y la santidad; favorecía el impulso de renunciar al mundo y a cualquier tipo de lujos o tentaciones. Los hombres fueron protagonistas en este viaje de soledad, pero también existieron *ammás* que sobresalieron por sus conocimientos, enseñanzas y sabiduría espiritual. No obstante, sus atribuciones son representadas bajo un imaginario y una óptica masculinos, en los que las fórmulas y los estereotipos de lo que es correcto, virtuoso y modélico en una mujer hacen difícil discernir entre lo real y lo ficcionado, lo construido.<sup>3</sup> La presencia de las mujeres en el desierto se piensa en términos de servidumbre y cuidado a los padres, o como redención y expiación de sus pecados. La espiritualidad solitaria, el viaje, la travesía, la contemplación, la búsqueda no son cosas de mujeres. La posibilidad de renunciar a cualquier tipo de apego, aún menos. Mejor evitar el trayecto y crear el desierto propio en la privacidad del hogar, espacio que sí le corresponde a la *amma*, donde también podrá alcanzar la perfección espiritual, en compañía de su familia y su comunidad.

Parecería que desierto y mujer pasan por procesos que, si bien no son iguales, comparten algunas similitudes. Ambos cuerpos son vaciados material y simbólicamente para llenarse de *algo más*, algo que pasa por un sinnúmero de relaciones de poder y de explotación. Con esto no pretendo hacer una antropomor-

1 El término refiere a un proceso donde el espacio es parte fundamental de la producción: al mismo tiempo que es producido por relaciones sociales de poder, genera dichas relaciones. Para profundizar en el tema, revisar la obra de Henri Lefebvre.  
2 Samia Henni, “Against the Regime of ‘Emptiness’”, *Deserts are not Empty*, Samia Henni (ed.), Columbia University Press, Columbia, 2022, pp. 9-22.

3 Purificación Ubric Rabaneda, “Ammas, las madres del desierto: ¿Maestras espirituales con voz propia?”, *Hijas de Eva. Mujeres y religión en la Antigüedad*, Eduardo Ferrer Albelda y Álvaro Pereira Delgado (eds.), Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015, pp. 175-190.



Atacama #5, 2022.

fización del desierto para dotarlo de pechos y vulva y volverlo madre. Me refiero más bien al proceso característico de lo desierto (vacío-llenado), que se ha replicado en los cuerpos feminizados. Carolyn Merchant publicó, en 1980, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, un libro en el que habla, entre otras cosas, del imaginario de la “naturaleza” como *hembra*, indisociable de lo femenino y la mujer. El mundo moderno, sobre todo a partir de la Revolución científica, se ha caracterizado por presentar a la naturaleza como algo que hay que mecanizar y racionalizar a través de su dominación, por todas las formas posibles.<sup>4</sup>

Cuando hablo de las *ammas* lo hago porque, siglos después, otras madres del desierto se dedican día y noche a explorar su territorio en búsqueda de sus seres queridxs. En su radiografía sobre la maternidad, Adrienne Rich escribe alrededor de la experiencia del dolor, compartida por todas las madres, pero experimentada como algo individual, que le toca a cada una por su cuenta y en intimidad. ¿Qué sucede cuando el dolor es atravesado por la violencia sistemática? ¿Cuando el dolor no se debe a *ser madre*, sino a que, de un día a otro,

ya no ves más a tu hijx? La desaparición de personas es una realidad que impregna el aire de varios países, como México, en las últimas décadas, y Chile, durante la dictadura cívico-militar. Se trata de un dispositivo de dominio, poder y exterminio; de silencio y olvido. Y es precisamente esta experiencia de dolor frente a la violencia lo que empuja a las madres de desaparecidxs a crear colectivos o integrarse a alguno; a rastrear montes y desiertos hasta encontrar los cuerpos de sus familiares o a ayudar a otras mujeres a hacerlo. Entonces, podemos hablar de una feminización de la búsqueda. No porque los hombres no se den a esta tarea o no formen parte de estos colectivos, sino por las implicaciones, en término de cuidados, que estas acciones conllevan. Buscar también es cuidar, es accionar, es amar incondicionalmente, es gritar, es vivir en permanente duelo; es desesperación, es impunidad; es reparar, es recordar.

En el México de hoy, la violencia palpita desde la primera hasta la última esquina del mapa. El norte es conocido por ser territorio “caliente”; se produce y representa como un espacio donde la vida no puede ser más que hostil. Las mujeres que se dedican a recorrer el desierto para localizar los restos de lxs desaparecidxs se enfrentan a dos paisajes infinitos: el de la arena, las rocas y el sol y el de la búsqueda.

4 Carolyn Merchant, *The Death Of Nature: Women, Ecology, And The Scientific Revolution*, Harper & Row Publishers, San Francisco, 1990.

La organización de colectivas<sup>5</sup> de búsqueda es una forma de frenar el proceso de normalización del *desaparecer* y la violencia que este acto implica. La *ontología del desaparecer*,<sup>6</sup> como subraya Caterina Morbiato, reitera una paradoja que se queda atorada en lo más profundo de quienes buscan a sus seres queridxs: el deambular imposible entre el *estar* y el *no estar*. Al buscar se rompe, se trasciende esa vacilante ontología. No se trata de traer de vuelta a la vida, de aparecer aquello que se cruzó con el truco de magia por excelencia del Estado-nación. Se trata de no olvidar lo que una vez tuvo vida y voz y cuerpx, alma y risa, sueños y palabras. Lo que se procura es colectivizar el dolor de la pérdida y de la ausencia: el duelo como una experiencia propia de un conjunto social.

El documental *Nostalgia de la luz* (2010), del director chileno Patricio Guzmán, retrata a las mujeres que, hasta la fecha, siguen buscando en el desierto de Atacama a sus desaparecidos. Se estima que durante la dictadura de Augusto Pinochet, un aproximado de mil doscientas personas fueron desaparecidas, la mayoría de ellos hombres, según la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. El desierto de Atacama fue un espacio indispensable dentro de las acciones que redundaron en violaciones a los derechos humanos: campos de concentración, prisiones, recintos de detención temporal y de tortura... El miedo y la represión avanzaban al paso de la Caravana de la Muerte, nombre con el que se conoció a la comitiva del Ejército de Chile. Esto no detuvo ni frenó la organización de las mujeres, mucho menos la movilización y la denuncia.

Ni el desierto ni las mujeres de Atacama están vacíxs de movimiento y llenxs de silencio. *La pérdida nos une...* con sus seres queridxs, con lxs desconocidxs; pero también con el desierto mismo, con sus tierras y sus lotes baldíos, con sus montes y sus espinas. Me gusta imaginar que, como las *ammas*, las mujeres

buscadoras conjuran palabras de invocación, de petición y de súplica *para-con* el desierto. Que, así como en el filme de Guzmán, las mujeres pueden dialogar con el desierto y con el cielo que lo resguarda. Que desierto y mujeres no somos espacio(s) vacío(s), que la lucha desde la búsqueda es resistencia y memoria.

El tejido que se construye es grande y complejo. Un juego de cuerdas, recuperando la metáfora de Donna Haraway, que se enlaza con procesos sumamente violentos, pero también con prácticas que pretenden enunciar desde otros lados —distintos—, la resistencia y re-existencia *para-con* el desierto. Los casos particulares de los desiertos del norte de México y Chile, así como las colectivas de búsqueda que los habitan, son un claro ejemplo de este tipo de prácticas. Significar el desierto desde aristas opuestas es un reto difícil debido a la carencia teórica con la que una batalla cuando hace el intento. Sin embargo, hay más mundo y sobrepasa los límites académicos: es ahí donde las vivencias cotidianas entran en juego con toda su importancia y fuerza.

No hay producción de espacio sin producción de corporalidades y sus respectivas performatividades. El desierto y las mujeres (los cuerpos feminizados) son ejemplos de cómo la desaparecedora maquinaria moderna también es espacio-cida. Se procura el olvido, el silencio y el vacío. La angustia, el miedo, el dolor y la falsa memoria ocupan los lugares de lo que alguna vez fue algo más, un espacio de posibilidad y de tranquilidad. La búsqueda como práctica política, en el contexto específico en el que se dé, recupera esa posibilidad. Significa leer el espacio, conocerlo, recorrerlo, indagar en él, aprender técnicas para moverse más fácilmente, más liviana; implica producirlo fuera de la maquinaria, porque el diálogo que se entabla con él no pasa por las relaciones de poder de la producción espacial hegemónica. Es de esta manera como se reúnen, tanto las mujeres de Chile como las de México, a partir de la pérdida y el dolor para imaginar y significar al desierto desde la búsqueda, el acompañamiento y la organización; para re-llenar la memoria y evitar el vaciamiento de sus recuerdos.

*sólo el desierto puede guardar esos secretos* ∞

5 Usaré la palabra en femenino para hacer énfasis en la participación mayoritaria de mujeres, tanto en la conformación de los colectivos como en su fundación, difusión y mantenimiento.

6 Caterina Morbiato, "Prácticas resistentes en el México de la desaparición forzada", *Trace*, núm. 71, Ciudad de México, 2017, pp. 138-165.



“¿Existe una literatura mexicana moderna? [I]”, *El Universal Ilustrado*, 22 de enero de 1925, pp. 30 y 31. Hemeroteca Nacional de México.

# A cien años de la polémica de 1925, ¿qué queda de las peleas literarias?

ALONSO BURGOS

Hace cien años, la Ciudad de México atestiguó una pelea entre varios *hombres* de letras. El 21 de diciembre de 1924, escondido en la tercera plana de *El Universal*, entre anuncios de regalos y promociones navideñas, apareció un artículo de Julio Jiménez Rueda: “El afeminamiento de la literatura mexicana”. Según el escritor, era lamentable que, para ese momento, cuando ya habían pasado varios años del final de la fase armada de la Revolución mexicana, la literatura todavía no se hallara a la altura de la realidad nacional. De acuerdo con el autor, resultaba extraño que no hubiera una “obra poética, narrativa o trágica” que fuera

“compendio y cifra de las agitaciones del pueblo” que ocurrieron durante el periodo revolucionario.

Jiménez Rueda argumentaba que el problema no era la escasez de escritores y obras, sino una falta de virilidad en las nuevas generaciones. Para representar un acontecimiento de la magnitud de aquella lucha, se necesitaba estar ansioso por el combate, ser fuerte, altivo y tosco. En lugar de eso, el dramaturgo veía delicadeza y debilidad en las personalidades más jóvenes del campo literario. Sin expresarlo abiertamente, los ataques de Jiménez Rueda y otros escritores que se involucraron en la polémica, como Victoriano Salado Álvarez, Federico Gamboa y Mariano Azuela, iban dirigidos a los miembros del grupo de los Contemporáneos, los cuales estaban ganando notoriedad por su desarrollo audaz de la herencia modernista, su actitud crítica hacia el nacionalismo y por los rumores sobre la homosexualidad de algunos de sus integrantes. A juzgar por las injurias, realmente no importaban tanto las obras y sus evidentes calidades literarias, sino las identidades de sus autores y lo que en ese momento parecía digno de criticar.

En un principio, la polémica de 1925 se apoyó en la división binaria de género, pero las definiciones de lo “viril” y lo “afeminado” que utilizaban los críticos eran extremadamente difusas. En lugar de reforzar nociones claras de cómo se manifestaban ambos rasgos en la literatura de entonces, los textos de la polémica contribuyeron a que las categorías se inflaran hasta volverse inútiles, como un par de manos hinchadas. Lo único indiscutible es que, en 1925, la literatura en México era una cosa de “machos”, y si algún crítico sugería lo contrario, se podía interpretar como una ofensa.

A pesar de las marcadas diferencias entre los participantes, es de notar que en ningún momento hubo alguien que se preguntara por qué escribir de forma “afeminada” se podía interpretar como algo negativo o, de manera inversa, por qué un temperamento combativo y tosco sería propicio para escribir buena literatura. Además, sobra decir que a nadie se le ocurrió pedirles su opinión a las escritoras o a las críticas de ese periodo. Pero, al final, los insultos no se eligen por su claridad, sino por su efecto, y las palabras de Jiménez Rueda

dieron en el blanco. Como borrachos en una cantina de película, los señores letrados se pararon a defender su honor y su hombría con una elocuencia inverosímil.

El artículo de Jiménez Rueda desató una discusión que se desarrolló de diciembre de 1924 a abril de 1925 en columnas, artículos y encuestas publicadas por *El Universal*, *Excelsior* y *El Universal Ilustrado*. Una vez que los insultos iniciales gastaron su efecto, la polémica mudó a conceptos que ofrecían más sustento para el objeto de la disputa: la responsabilidad que la literatura mexicana tenía con la Revolución. La división de género fue reemplazada por la tensión entre lo nacional y lo cosmopolita, lo revolucionario y lo elitista, lo moderno y lo decadente, lo realista y lo artificioso.

Por un lado, estaban los que reforzaron la crítica inicial de Jiménez Rueda, como Federico Gamboa, quien opinó que la literatura mexicana del momento era “morbosa”, “exagerada” y “enfermiza”, o Victoriano Salado Álvarez, quien escribió que “no hay literatura nueva, y la que hay no es mexicana [...] y a veces ni siquiera literatura”, en un artículo publicado el 12 de enero de 1925 en *Excelsior*. Por otro lado, José Vasconcelos y Kyn Taniya respondieron con optimismo a una encuesta que publicó *El Universal Ilustrado* el 22 y el 29 de enero de 1925. Ante la pregunta: “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, Vasconcelos aseguró que dentro de poco aparecería una literatura “vigorosa y resplandeciente”, mientras que el poeta estridentista afirmó que el movimiento mexicano presente era el “más rico, más interesante, el más trascendental de todos los movimientos intelectuales que hayamos presenciado en nuestro país”.

Si bien varios de los que participaron coincidían en que todavía no existía una literatura mexicana moderna, también convenían en que sí había obras y escritores prometedores que necesitaban el apoyo de un mejor sistema de mediación y circulación para la literatura nacional. En una respuesta a la encuesta, que bien podría haberse escrito un siglo después, Salatiel Rosales alegó que muchos escritores jóvenes en México vivían “reduciéndose y mutilándose” para lograr que sus colaboraciones fueran aceptadas y pagadas por las revistas existentes.

En un artículo publicado el 25 de diciembre de 1924 en *El Universal*, Francisco Monterde respondió al artículo de Jiménez Rueda declarando que sí existían escritores “viriles” con ganas de representar la experiencia turbulenta de la lucha revolucionaria, pero no “críticos verdaderos” que se tomaran en serio la tarea de orientar al pueblo, descartar las obras inútiles y resaltar las que tuvieran mérito. Monterde tenía un caso muy claro en mente: diez años antes de la polémica, la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, había sido publicada por entregas en un semanario de El Paso, Texas. La obra representaba varios de los atributos de “hombria” que Jiménez Rueda echaba en falta, pero su publicación había pasado completamente desapercibida en el circuito letrado de la Ciudad de México.

Por su parte, en la encuesta, Mariano Azuela expresó que algún día llegaría el libro que fuera “sangre de nuestra sangre y carne de nuestra carne”. La mayoría de los involucrados coincidió en ese anhelo: la literatura en México albergaba una promesa que estaba a la espera de cumplirse. Mientras que algunos le atribuían esa situación a las fallas de los autores, otros apuntaban a la falta de las figuras intermediarias que debían permitir la circulación de los textos. La producción y la mediación no son sólo dos caras de la misma moneda que llamamos literatura, sino que persisten en nuestras discusiones hasta la fecha. Tal vez la literatura en México nunca fue ni será lo que nos gustaría, sin embargo, resulta esclarecedor ver cuáles son los argumentos que se repiten, qué es lo que se considera que ha hecho falta y cómo son los ataques, si carecen o no de sustento. Hoy todavía reconocemos a quienes pelean por defender una idea y a quienes se meten al pleito porque lo que les gusta es eso: pelear.

A los críticos de 1925 no les importaban las ventas de los libros y sus públicos, las co-

munidades de lectores, ni mucho menos la inclusión de minorías o perspectivas marginales. La función política que se le exigía a la literatura en 1925 era más concisa, si bien imposible: al poner en orden la experiencia caótica de la lucha armada a través del acto narrativo, la literatura podía contribuir a la construcción de una nueva identidad nacional que se apoyara en lo que Víctor Díaz Arciniega llamó la “cultura revolucionaria”.

Según Carlos Monsiváis, esta tarea quedó clara en la toma de posesión de la Secretaría de Educación Pública por el ministro Puig Casauranc en 1924, pues éste exigió que se elaborara una visión “dura y severa, pero siempre verdadera” de la situación nacional después de la Revolución. El filón crítico de la literatura, además, es evidente si se contrasta con el optimismo del muralismo mexicano que se desarrolló también en esa época. Asimismo, la permanencia del tema revolucionario puede verse hasta la década de los sesenta, con obras como *La muerte de Artemio Cruz*, *Los recuerdos del porvenir* y *Los relámpagos de agosto*.

Hoy en día también se escribe con la idea de que la literatura puede desempeñar una función política, aunque tal vez ya no hay lugar para esas tareas grandiosas que suenan a programa de Estado. En lugar de eso, pareciera que tomar una posición política en la literatura en el presente es, por definición, *ejercer resistencia*, ya sea contra el Estado, el patriarcado, el racismo, el capitalismo rapaz, el fascismo o contra todos al mismo tiempo, porque todos se figuran como variaciones del mismo monstruo que está devorando al mundo. En lugar de la nación revolucionaria, la literatura ahora sienta las bases de comunidades más pequeñas que coexisten dentro del mismo territorio. Hay *muchas* literaturas y las disputas continúan en otros medios, con menos y peores palabras y quizá con menos fe de encontrar algún consenso. Sin embargo, es de destacar

que ahora hay más gente debatiendo y, por ese simple hecho, la discusión, que toma en cuenta más opiniones diferentes, es más enriquecedora.

Si los textos fueran objetos, entonces los artículos de la polémica de 1925 serían algo

Las generaciones posteriores de escritores valoraron la propuesta de los Contemporáneos, mientras que Julio Jiménez Rueda y Victoriano Salado Álvarez ahora son recordados por poco más que por su crítica a los “poetas afeminados”.



Portada de *El Universal Ilustrado*, 29 de enero de 1925. Hemeroteca Nacional de México.

así como un puñado de cuchillos chatos, con mangos de latón dorado y ornamentos gari-goleados. Lo que cuesta trabajo es reconocer, una vez lanzadas las estocadas, la profundidad de las heridas, así como determinar si la historia fue justa al elegir a sus protagonistas. Por un lado, las generaciones posteriores de escritores en México valoraron la propuesta de los Contemporáneos, mientras que Julio Jiménez Rueda y Victoriano Salado Álvarez ahora son recordados por poco más que por su crítica a los “poetas afeminados”.

Por otro lado, la polémica tuvo un resultado concreto: la republicación de *Los de abajo* como parte del ciclo de la novela semanal de *El Universal Ilustrado* en enero de 1925. Si la disputa comenzó porque los críticos echaban en falta una representación literaria adecuada de la experiencia revolucionaria, entonces la reaparición de la obra de Azuela resolvía la tensión de origen. *Los de abajo* capturaba el impulso violento, el idealismo y las contradicciones de la lucha revolucionaria en una forma épica que Carlos Fuentes describió más tarde como una “*Iliada* descalza”. Como para con-

firmar el acierto, la publicación se volvió el modelo del nuevo género narrativo que definió la literatura mexicana durante las décadas siguientes: la novela de la Revolución mexicana.

De la novela de Azuela nace una tradición de narradores en primera persona que exponen el movimiento trágico y heroico de la violencia desde su perspectiva de protagonistas. En el modelo de literatura “viril” celebrado por los críticos y repetido por Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y muchos otros, la Revolución se presenta como un proyecto noble que se tambalea cuando está en las manos de hombres sencillos y sedientos de poder que no entienden la responsabilidad histórica de la lucha.

Sin embargo, junto a la tradición que surgió de la polémica, se construyó otra, la de aquellos que quedaron al margen del ruido y los golpes. Si la primera narra las glorias de la lucha y las pasiones de los protagonistas (siempre hombres), la segunda observa los estragos y pone atención a todo lo que corre riesgo de ser olvidado. En una línea inaugurada por Nellie Campobello con la publicación de *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México* (1931), se ofrece otra manera de darle sentido al dolor del mundo a través de la literatura. No narrar en nombre de todos desde el centro, sino escuchar las voces ignoradas y llevarlas a la página; recabar las experiencias del margen y la derrota.

Uno de los fragmentos de *Cartucho* describe un evento que sucedió en “una tarde tranquila, borrada en la historia de la Revolución”. En este gesto de resistencia a la elisión se condensa la aportación central de Campobello: escribir una literatura que nos haga ver todo lo que verdaderamente se perdió mientras los demás discutían. No lo viril ni lo afeminado, sino todo lo humano que corre riesgo de desaparecer en las historias grandiosas y que, más que cualquier otra cosa, merece ser recordado. La literatura es una suma de todas las maneras en las que la gente a lo largo del tiempo ha intentado definir qué es la literatura, *incluyendo* las peleas. Y tal vez lo que más importa es lo que se encuentra *detrás* de cada pelea; lo duradero que se asoma entre los insultos, los orgullos heridos y las ganas de llamar la atención. ¶¶



Vista de Pando al atardecer, ave piciforme en su tronco y hojas amarillas del álamo en otoño. Todas las fotografías son del autor y fueron tomadas entre 2018 y 2022.



# Un paseo por el gigante trémulo

PAUL C. ROGERS

Traducción del inglés de Marén García

## CIUDAD DE ÁRBOLES

El caballero regresa de su peregrinaje y entra a la ciudadela medieval por una puerta fortificada. Adentro, una muchedumbre de ciudadanos deambula hombro a hombro en busca de sustento, comercio, salvación y noticias. El contraste es apabullante: morar por paisajes de recogimiento para, de pronto, encontrarse con una diversidad algarabiosa. Algo similar ocurre al cruzar el umbral de Pando, una colonia gigante de clones de álamos temblores (*Populus tremuloides*) con troncos genéticamente idénticos que conforman un bosque de 43 hectáreas.

Como especie dioica (es decir, que los individuos son exclusivamente masculinos o femeninos), Pando está compuesto sólo por ejemplares masculinos. La colonia clonal entera posee numerosos rasgos determinados por su ADN: desde el tono de la corteza, la forma y el color de las hojas hasta los patrones de crecimiento, su capacidad para repeler patógenos y muchos otros más. Todas estas características presentan una mayor semejanza en los individuos que conforman a Pando que en otras colonias clonales aledañas (Pando está rodeado por conjuntos más pequeños de álamos, algunos bosques de coníferas y distintos tipos de vegetación de pradera, como la artemisa).

Este célebre “bosque de un único árbol” es un solo clon gigante, pesa alrededor de 5.8 millones de kilos, es el árbol más grande hasta ahora conocido y es, sin duda, uno de los organismos más pesados del mundo. Aunque hay algunas coníferas dispersas al interior de Pando, este árbol claramente domina el paisaje boscoso y lo ha hecho durante muchísimos años. Cualquier viajero solitario, tras haber recorrido el territorio despejado de la pradera, se ve sobrecogido ante la densidad, el espectáculo y la magnitud del muro de troncos que se alza en los umbrales de esta floresta. Un

individuo, sea humano o no, puede, incluso, llegar a sentirse devorado por tal inmensidad.

Pero ¿qué es lo que realmente vemos al internarnos en esta comunidad forestal en específico? ¿un comercio boyante, un compañerismo e infraestructura o algo más? ¿Quizá elementos faltantes o desconexiones? En las sociedades o los bosques, no es el conteo de los componentes (por ejemplo, la cantidad de personas, edificios, pájaros o árboles) lo que debe guiar nuestro juicio, sino la vitalidad de sus vínculos y procesos, pues es lo que determina, en verdad, su fortaleza. Al respecto, hay ciertas inquietudes de que algo no anda bien en Pando.

## INFRAESTRUCTURA

Este bosque ha sido equiparado con una municipalidad aislada. A juzgar por la condición en que se encuentran las aproximadamente 47000 unidades que constituyen la inmensa colonia clonal, es posible que esta “ciudad” no sobreviva otra generación. Pero ¿cómo llegamos hasta este punto? Al igual que cualquier comunidad, Pando debe tener una historia sobre cómo se originó y adquirió sus características. Aunque desconocemos cuándo germinó con exactitud (¡Pineau y sus colegas estiman que fue hace entre ochenta mil y dieciséis mil años AP!),<sup>1</sup> sí sabemos que sus genotipos provienen de una sola semilla del tamaño de la cabeza de un alfiler. ¡Minúsculo al nacer, enorme al madurar! Su crecimiento ha sido continuo durante milenios y ha sobrevivido variaciones climáticas, alteraciones y periodos de recuperación; en su territorio, su presencia ha sido dominante. Para tener un panorama más completo de esta gran arboleda, primero necesitamos una noción básica sobre los ecosistemas que habitan los álamos.

Como en todos los bosques de álamo, las hojas verdes y relucientes de Pando son conocidas por la forma en que se agitan incluso ante la brisa más ligera. Los brotes majestuosos (recordemos que en realidad no se trata de árboles individuales) pueden alcanzar los treinta metros de altura y sus brillantes troncos blancos contrastan intensamente con el

1 Rozenn M. Pineau, “Mosaic of Somatic Mutations in Earth’s Oldest Living Organism, Pando”, bioRxiv, 2024.



El ramoneo crónico de los ciervos mula y el ganado impiden el reclutamiento de nuevos tallos.

verdor del follaje y el azul profundo de los cielos de Utah. Como si esto no bastara para cautivar la mirada, quizá cuando más asombrosos lucen es cuando muestran sus resplandecientes coronas a medida que el verde del verano cambia al dorado otoñal, antes de la caída de las hojas en el invierno. Esta coloración estacional es un rasgo icónico de los bosques de las Montañas Rocosas, que a menudo atraen a turistas de fin de semana, así como a artistas profesionales que buscan capturar el brillo efervescente antes de las nevadas.

Todos los bosques de álamos dependen en gran medida de la reproducción clonal, lo que significa que la mayoría de los nuevos troncos surgen de redes intrincadas de raíces poco profundas. Cuando los álamos reciben los recursos que necesitan, las auxinas inhiben el desarrollo de nuevas raíces y, en consecuencia, de nuevos brotes. Sin embargo, cuando los álamos maduros sufren alteraciones (debido a una serie de factores, como los incendios, insectos, hongos y patógenos, daño animal y la deforestación), una señal hormonal en la forma de citoquinina es enviada desde los troncos de la superficie hacia las raíces para promover el desarrollo de retoños. La proporción de auxinas y citoquininas (hormonas que promueven el crecimiento) se modifica, entonces, cuando la colonia sufre daños. Esta reacción en cadena es el proceso clave mediante el cual

las colonias de álamos pasan de la modalidad de mantenimiento o estabilidad (dominada por la auxina) a la de renacimiento (dominada por la citoquinina). De modo que cuando los clones reciben lesiones a menudo el resultado es un prodigioso surgimiento de brotes nacientes (alias “chupones”); éstos son los nuevos “árboles” de las colonias clonales de álamo.

Esta ingeniosa estrategia reproductiva le otorga a la especie una respuesta efectiva de crecimiento veloz ante las alteraciones del bosque. De hecho, la traducción del latín *Pando*, “yo me esparzo”, es una alusión a su estrategia exitosa de crecimiento y dominio territorial. Aunque *Pando* fue “descubierto” en la ciencia occidental por Burton Barnes en los setenta, el nombre descriptivo “*Pando*” fue empleado hasta que los investigadores Michael Grant y Jeffrey Miffen comenzaron a utilizarlo en los noventa. Esta designación, a diferencia de la documentación técnica anterior, realmente comenzó a realzar la visibilidad de este icónico y complejo organismo.

El segundo atributo natural que debemos exponer de este tipo de bosques se presenta en el paisaje. Por lo general, los sistemas de álamos tienen dos posibles configuraciones: seriales y estables.<sup>2</sup> La silvicultura tradicional

2 Paul C. Rogers *et al.*, “A global view of aspen: Conservation science for widespread keystone systems”, *Global*

Con estos conocimientos básicos, y dada su enorme dimensión y longevidad, parecería que Pando es el retrato mismo de la salud y la prosperidad. Sin embargo, algo anda mal en los dominios de esta ciudad.

de estos árboles se ha enfocado en los patrones de desarrollo seriales o sucesionales. En dichos sistemas, los álamos son conocidos como especies “pioneras” que colonizan rápidamente el terreno tras perturbaciones que causan la muerte repentina de un grupo de árboles; sin embargo, más tarde son sustituidos lentamente por una o varias especies coníferas. A la otra ruta de desarrollo, la que menor atención recibe, se le conoce como “estable” no porque esté ecológicamente inactiva, más bien se refiere a que los álamos han sido la única especie en el dosel del bosque durante varias generaciones. Las dinámicas que se establecen en estos bosques de álamos estables reflejan la diversidad de su edad y tamaño, pues el reclutamiento continuo de troncos jóvenes resulta en una arquitectura vertical compleja. Nuestro Pando obedece a este modelo estable. De hecho, sabemos que en el sitio en donde se encuentra, el álamo ha sido el árbol dominante al menos durante los últimos nueve mil años.<sup>3</sup> ¡Ésas son muchas generaciones!

#### DECADENCIA URBANA

Con estos conocimientos básicos, y dada su enorme dimensión y longevidad, parecería que Pando es el retrato mismo de la salud y la prosperidad. Sin embargo, algo anda mal en los dominios de esta ciudad. Por lo menos durante los últimos cincuenta años, Pando ha fracasado en reclutar nuevos troncos jóvenes. Una ciudad sin regeneración puede convertirse en un pueblo fantasma. Un bosque que sólo tiene árboles viejos es una “galería forestal”; una en la que se forman amplios vacíos entre los árboles maduros y en la que no hay capas intermedias, esto es, vegetación de al-

tura y edad medianas. La interrupción del proceso normal de reclutamiento antes descrito ha alterado la demográfica base de la colonia. En lugar de presentar una distribución equilibrada de distintos grupos etarios, el Pando actual

está compuesto principalmente por ciudadanos de la tercera edad.

La causa de este problema es el ramoneo constante del ciervo mulo (*Odocoileus hemionus*) y del ganado doméstico (*Bovis spp.*). Las cifras demográficas del ciervo mulo han alcanzado niveles insostenibles por varias razones: la cercanía entre los refugios de esta especie y las zonas de recreación y vivienda, la falta de depredadores naturales que limiten su población, los incentivos gubernamentales que buscan exponenciar el número de venados para su caza y la resistencia pública a tolerar un mayor grado de mortalidad entre sus ejemplares.

El consumo herbívoro de los grandes ungulados es un proceso ecológico clave que, cuando es balanceado, sostiene sistemas interconectados de plantas, animales, tierras y aguas. No obstante, cuando hay un desequilibrio, como cuando hay demasiados ramoneadores alimentándose de plantas de disponibilidad limitada, la interrupción ecológica puede conducir a la conversión de la comunidad. En Pando, el reclutamiento fallido de los álamos a lo largo de varias décadas ha resultado precisamente en este problema. Tal conclusión está respaldada por una serie de experimentos de campo realizados en los últimos diez años que culminaron en una nueva medición de toda la colonia de 43 hectáreas.<sup>4</sup> Este trabajo ha evidenciado un patrón insostenible de herbivoría, pero también apunta hacia un escenario esperanzador, pues el cercado reciente que le impide el paso a los ungulados ha comenzado a mostrar señales promisorias de recuperación del bosque. Sin embargo, aún quedan muchas preguntas por responder.

*Ecology and Conservation*, vol. 21, 2020.

3 Jan Novák *et al.*, “Soil macrocharcoals reveal millennial-scale stability at the Pando aspen clonal colony, Utah, USA”, *Forest Ecology and Management*, vol. 521, 2022.

4 Paul C. Rogers, “Pando’s pulse: Vital signs signal need for course correction at world-renowned aspen forest”, *Conservation Science and Practice*, vol. 4, núm. 10, 2022.

Desde esta perspectiva, el ser humano es el problema. Las personas regulan la población de ciervos mulo mediante políticas gubernamentales impulsadas por la venta de licencias de caza, así como por la designación de temporadas en las que el ganado puede pasar en tierras públicas; además, hay aspectos culturales vinculados tanto a la cacería de estos venados como a la cría de ganado. En conjunto, hay múltiples capas de resistencia social que se oponen a la regulación de los patrones de herbivoría en Pando (y en el resto de la región); diversas prácticas económicas, institucionales y sociales ampliamente aceptadas conspiran contra ella.

Más allá del círculo vicioso que las decisiones humanas parecen haber puesto en marcha, del ramoneo de los ungulados y del reclutamiento cada vez más escaso en Pando, hay fuerzas opositoras que están comenzando a revertir estas tendencias. El Servicio Forestal de Estados Unidos, encargado del territorio en el que reside Pando, está trabajando en la búsqueda de soluciones para inyectar vida a este paciente que se encuentra en estado crítico, lo que denominó “el triaje de Pando”. En principio, cercar el área para mantener fuera a

los grandes ungulados podría preservar la vida del agonizante Pando, pero la renovación sustentable del sistema requerirá investigaciones y soluciones más profundas y complejas.

## RENOVACIÓN

Los desafíos que Pando afronta tienen sus análogos en la sociedad. La competencia —como la que se manifiesta en las guerras comerciales y en las políticas fronterizas— también ocurre al interior de los bosques de álamos. La capacidad de las colonias clonales adyacentes para sobrevivir y prosperar varía según las presiones impuestas por los herbívoros. Se cree que Pando ha desarrollado escasas defensas químicas que lo hagan menos apetecible para los ungulados que se alimentan de sus hojas, quizá por dirigir su energía fisiológica al crecimiento acelerado. La primacía del crecimiento por encima de la defensa ha sido un tema ampliamente discutido en la ecología. Las investigaciones recientes sugieren que los triploides genéticos (es decir, tres copias del código genético), como Pando, favorecen el crecimiento rápido, aunque su defensa química parece presentar una menor variación.<sup>5</sup> Las principales propiedades defensivas de los álamos constan de una mayor distribución de glucósidos fenólicos y/o taninos condensados en las hojas. El crecimiento vigoroso también se traduce en abundantes brotes y retoños, en los troncos de los álamos jóvenes, que son nutritivos para los ciervos; por lo tanto, esta forma de crecimiento que favoreció a Pando por milenios podría ser también la receta de su declive ante la abundancia de ramoneadores.

La posibilidad de comprender e interrumpir los procesos ecológicos ofrece una vía de acción para la restauración. En 2013 la exclusión de los herbívoros mediante el cercado, junto con manipulaciones experimentales, permitió idear un plan para desentrañar los diversos síntomas de Pando y dar seguimiento a los remedios viables. Lo que descubrimos fue sorprendente: provocar incendios, retirar los arbustos rivales y cortar el 50% de los álamos



Técnicos tomando medidas de los tallos maduros de Pando.



Un “chupón” brotando de las raíces superficiales del álamo.

5 Richard L. Lindroth *et al.*, “Phenotypic Variation in Phytochemical Defense of Trembling Aspen in Western North America: Genetics, Development, and Geography”, *Journal of Chemical Ecology*, vol. 49, núm. 7, 2023, pp. 235-250.

maduros dio como resultado la aparición de abundantes brotes clonales de álamo, pero lo inesperado fue que las áreas dentro de la porción cercada de Pando que no recibieron estos tratamientos también respondieron bien.<sup>6</sup> ¡La clave estaba en la exclusión de los ungulados! En las áreas fuera del nuevo cercado —que se amplió en 2014, protegiendo casi la mitad del territorio de Pando— prácticamente no germinaron chupones jóvenes. No obstante, más recientemente, hemos comenzado a observar cierta recuperación incluso fuera del cercado.<sup>7</sup> Esto podría deberse a que la colonia clonal ha ganado mayor vitalidad, lo cual podría estar relacionado con una reproducción más exitosa dentro de los recintos de experimentación (por ejemplo, un aumento en las reservas de carbohidratos) o al incremento de lluvias en los últimos dos años, en contraste con la tendencia anterior de sequías prolongadas.

6 Paul C. Rogers y Jody A. Gale, “Restoration of the iconic Pando aspen clone: emerging evidence of recovery”, *Ecosphere*, vol. 8, núm. 1, 2017.

7 Rogers, *op. cit.*, 2022.



Cuando el bosque está saludable, prospera una abundante diversidad de plantas y animales.



Pando en el Fishlake National Forest, Utah, Estados Unidos, 2005. Wikimedia Commons ©.

## VÍNCULOS GLOBALES

Cuando por inadvertencia rompemos conexiones ecológicas, es indispensable orientar los esfuerzos de restauración hacia la reparación de ese daño. Muchas de las iniciativas globales de conservación se han centrado en el monitoreo poblacional, sobre todo de las especies raras que están en declive debido a las actividades humanas. Aunque estas especies, a menudo emblemas tanto del asombro que despierta la naturaleza como de su belleza, son valiosas por sí mismas, atender sus padecimientos implica mucho más que simplemente restituir sus números. Tampoco basta con preservar su hábitat para garantizar su futuro. Los vínculos ecológicos críticos —lo que los ecologistas denominan “restauración basada en procesos”— son hacia lo que deberían estar dirigidas nuestras energías.

Por supuesto, esas redes fundamentales se forman a distintas escalas y pueden involucrar más que sólo elementos físicos. Ya discutimos la dependencia de Pando a la reproducción continua y a un grado moderado —más no crónico— de herbivoría. En este sentido, Pando ofrece lecciones para la biodiversidad de los sistemas de álamos de todo el mundo. Estas comunidades albergan un gran número de plantas herbáceas, líquenes, aves y mamíferos de todos los tamaños, muchos más de los que habitan en los bosques de coníferas colindantes. Los álamos se dan en Norteamérica desde la región central de México hasta la zona boreal de Canadá y desde el Pacífico hasta el Atlántico. Muchas especies hermanas se extienden a través de Eurasia, e incluso llegan hasta África del Norte.<sup>8</sup> Mientras que las prácticas convencionales de conservación están orientadas hacia las poblaciones raras, los álamos tienen una presencia relativamente común (y a menudo sobreexplotada) que es crítica para un gran número de especies dependientes de ellos. En todo el mundo, a medida que los seres humanos han provocado la reducción de los superdepredadores, las poblaciones de ungulados silvestres se han disparado. Los efectos combinados de la reducción de álamos causada por la conversión forestal y la supresión de incendios (que limita el reclu-

8 Rogers *et al.*, *op. cit.*, 2020.

**ASPEN AROUSED**

Playful in dawn  
Placid high noon  
Pining sundown

Fluttering, not fleeting  
Flutter limbs foliating  
Fluxing beams dappling

Time-turning tree  
Traces the breeze with  
Tremulous leaves

Roots under wonder of  
Radiant shimmer and  
Rapturous splendor

Dancing bows sensuous  
Drifting in tremulous  
Dreaming with Populus

**ÁLAMO ALBOROTADO**

Juguetón en la aurora  
Plácido mediodía  
Pesar del ocaso

Fulguroso, no fugaz  
Flagrante ramal foliado  
Flama aural que fluctúa

Tiempo devenido en árbol  
Trazo sonoro de hojas  
Trémulas por el viento

Raíces bajo el asombro de un  
Resplandor centelleante  
Retozando en pleno esplendor

Danzas de sensuales vínculos  
Deriva de pasos trémulos  
Delirante deseo de Populus

tamiento de álamos) están teniendo un fuerte impacto en la sustentabilidad de la especie. Muchas plantas y animales florecen o fracasan como resultado de las condiciones de los álamos. Al proyectar tales tendencias a un escenario global, Pando tiene mucho que enseñarnos respecto a la resiliencia y la biodiversidad en general... si es que estamos dispuestos a escuchar con atención.

**UN HOGAR FORESTAL**

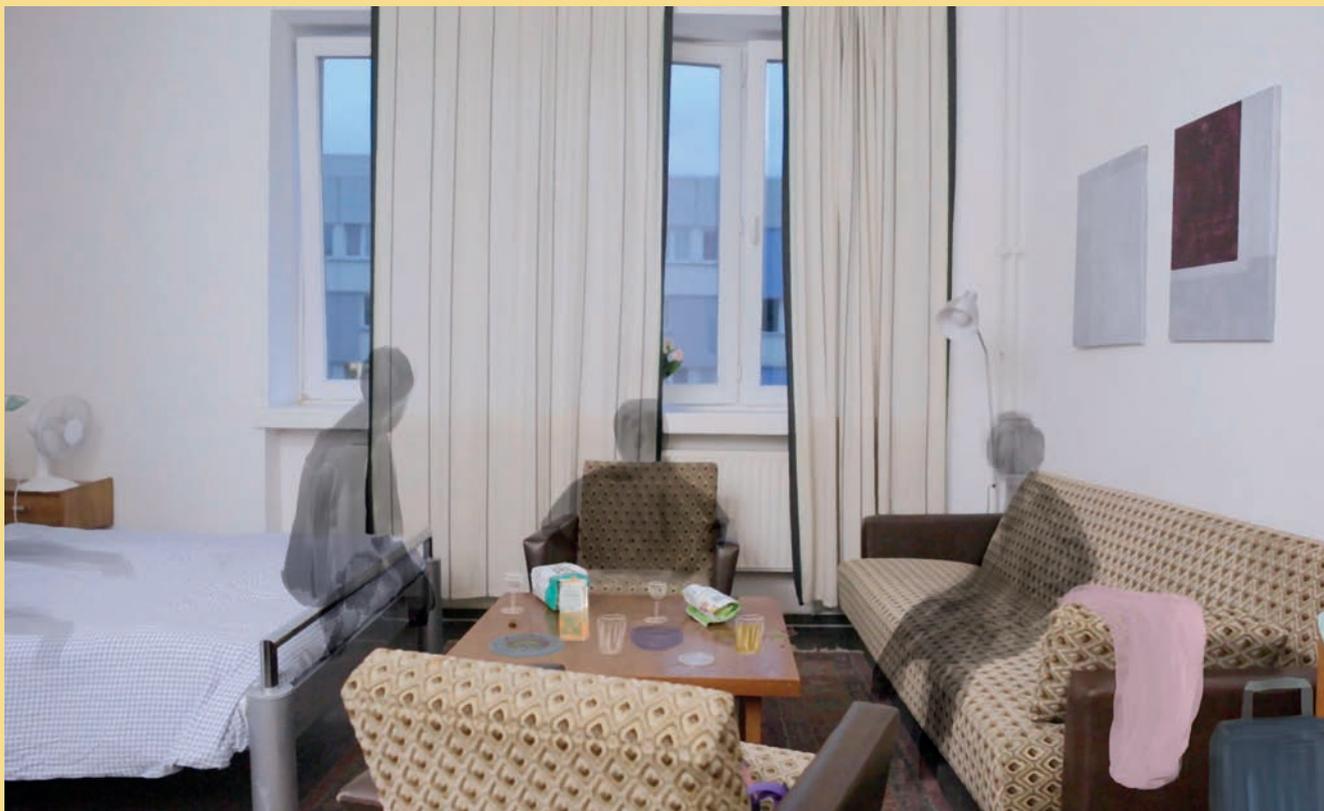
Al volver a casa, a Pando, nos encontramos con una paradoja: la inmensidad de este organismo es sorprendentemente pequeña, incluso local, en comparación con la vasta distribución de álamos en el mundo. Se ha especulado, ávidamente, sobre las razones por las que Pando se encuentra ubicado en este lugar preciso de Utah. Quizá se deba a la estabilidad del sitio, a su ángulo de inclinación relativamente modesto, a su elevación de 2700 metros, a su atmósfera seca o a una amalgama de factores ambientales. Hasta este momento, no sabemos por qué Pando eligió esta cuenca montañosa como su hogar. Y, aunque en la actualidad no conocemos otro álamo clonal de este

tamaño, es completamente factible que tal espécimen exista y sólo no haya sido identificado aún.

Atravesamos muchos umbrales en las excursiones de la vida, de forma no muy distinta a la del jinete medieval que traspasa la puerta fortificada y se enfrenta al cúmulo de humanidad. Pasar de la pradera bucólica al ajetreo de la metrópolis requiere preparación y adaptabilidad. El viajero desprevenido puede sentirse abrumado y paralizarse. Nuestro querido Pando también puede tener ese efecto, sin importar si el paseante es cauteloso o distraído.

Ahora ya llevamos con nosotros los nuevos saberes, como una espada enfundada, y podemos aventurarnos fuera del trémulo gigante de Utah. Dejamos atrás el espesor del bosque, esta ciudad de árboles, pasando por columnas blancas de álamo, observando un mundo de conexiones en el exterior. Estos tentáculos ecológicos definen movimientos complejos, *procesos* vitales que nos hacen un gran servicio cuando nos detenemos a ver qué está ahí y qué falta.

Una brisa se eleva, las hojas del bosque vibran y Pando sonrío. 



Paula Ábalos, Visiones [still de video-registro intervenido con dibujo digital], 2023. Todas las imágenes son cortesía de Galería NAC.

## Escritoras, pioneras, ¡cine!

RAFAEL E. QUEZADA

La creatividad de las escritoras pioneras del cine mexicano ha permanecido, a lo largo de varias décadas, en las sombras. En la lista de las primeras guionistas de nuestro país aparecen nombres tan destacados como el de Josefina Vicens y Elena Garro. El Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM se ha dado a la tarea de estudiar las aportaciones de estas mujeres y reivindicar así su legado. Con ello se han inaugurado nuevas rutas para el estudio del cine.

## FADE IN A:

## INTERIOR, FANTASÍA — MEDIANOCHE

1. La sala está oscura y apenas la ilumina el parpadeo de una lámpara. Hay torres de papeles apilados y tiras de celuloide esparcidas por el suelo, dispersas como brazos, como hilos tensados entre varios mundos posibles. No hay nadie; la han dejado sola para que cumpla con esa imposible tarea del maderamen. Al otro lado de la ventana, el set se alborota con el decorado de la nueva producción. Pero ella debe ocuparse de su propio andamiaje, el esqueleto que sostendrá los músculos de la cámara, los cartílagos del vestuario, la respiración de la música. Sin ella, no hay nada. Aspira el humo del cigarrillo que se consume entre sus labios. Coloca los dedos sobre la máquina (quizás, sólo los índices) y comienza a escribir su guion.

2. Así me imagino a Janet Alcoriza. O a María Luisa Algarra. O a Elvira de la Mora, Matilde Landeta o Yolanda Vargas Dulché. Me entristece pensar que estos nombres sean desconocidos para muchos. Josefina Vicens y Elena Garro son, quizás, excepciones, pues sus formidables legados han sido revalorados en nuestro panorama literario reciente. Pero todas ellas, en conjunto, forman un grupo disímil y a la vez unificado por una misma condición: el mérito de haber sido las escritoras pioneras del cine sonoro en México. Fueron las primeras guionistas, las que paulatinamente abrieron el camino a la participación de las mujeres en el cine y, en especial, en el guionismo.

## CORTE A:

## INT. UNAM — AMANECER

3. Ser guionista, salvo contadas excepciones, es sinónimo de vivir en la sombra. Se trata del oficio angular y el cimientito sobre el cual se levanta el cine, pero que a lo largo de la historia ha sido relegado y hasta desdeñado por su naturaleza fronteriza. ¿Dónde se detiene el guion y dónde comienza la película? ¿Existe el guion de forma independiente o sólo a partir de su realización en la pantalla? Pareciera que, cuando la película se concreta, el guion y su escritor desaparecen, diluidos en los créditos finales o en los archivos de producción. El guion no es la película, desde luego; es un texto escrito. Pero tampoco tiene

un lugar de reconocimiento en la tradición literaria ni en el canon académico. Y para las mujeres guionistas (como en tantos otros avatares de la cultura, me temo) el camino ha sido aún más arduo, enfrentadas a la desvalorización de una industria dominada por los hombres.

4. Ésta es la razón por la que existe el proyecto “Escritoras pioneras del cine sonoro en México”, en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM: para reivindicar, con una perspectiva de género, la obra de estas escritoras, cuyos textos son el fruto de la voluntad, la artesanía y la lucha a contracorriente. Dirigido por el Dr. Diego Sheinbaum Lerner, del Centro de Poética, se trata de un esfuerzo de investigación universitaria que, desde enero de 2024, ha generado como salidas de difusión el diplomado en Estudios de Guion y el Congreso Internacional Escritura para la Pantalla en México.

5. El Diplomado, coordinado en sus detalles por el Mtro. Néstor Espitia, se ha presentado desde el principio con una ambición experimental. Busca combinar la investigación sobre mujeres pioneras en la escritura para cine —otro buen momento para evocar nombres como los de Aurora Correa, María Luisa Elío, Margarita Nelken, Concha Urquiza— con la escritura creativa de guiones de ficción o documental que recuperen sus temas, inquietudes, estéticas o historias. Esto permite revitalizar una tradición subyacente en el cine mexicano, así como cuestionar la sombra que, históricamente, ha oscurecido la contribución de estas autoras al séptimo arte.

## CORTE A:

## INT. UN LIBRO VACÍO — MAÑANA

6. La primera novela de Josefina Vicens, *El libro vacío* (1958), encapsula la esencia de lo que es el guion cinematográfico. En ella, un burócrata intenta escribir una novela pero, bloqueado por su propia pequeñez, lo único que consigue es llenar un cuaderno paralelo con sus frustraciones y despropósitos. Construye, digamos, un fantasma de su novela, un texto previo cuya única función es servir como andamiaje; un libro vacío de contenidos que ha-

Vicens comprendió que el guion, al igual que el libro vacío, es una especie de negativo fotográfico: un esqueleto de la obra final que, aunque aparentemente incompleto, encierra un torrente de narrativa y estética que el realizador habrá de traducir en la pantalla.

brá de ser llenado con la intención de comunicar a los otros en el acto de la escritura.

7. Eso es también el guion cinematográfico; ésa es su ontología. Un texto-filme que no existe, pero que ya habita en ese otro de papel y tinta. Es un borrador que anticipa la imagen, una estructura invisible que sostiene el futuro del acto filmico. Vicens comprendió que el guion, al igual que el libro vacío, es una especie de negativo fotográfico: un esqueleto de la obra final que, aunque aparentemente incompleto, encierra un torrente de narrativa y estética que el realizador habrá de traducir en la pantalla.

8. Aquí me viene a la mente una cita de Beatriz Novaro, guionista que no pertenece al grupo de las pioneras, pero que es, sin duda, una de las teóricas y practicantes más destacadas de nuestro tiempo.

BEATRIZ NOVARO

El guionismo se considera tradicionalmente un trabajo femenino, pues tiene elementos parecidos al rol de la mujer; está en un segundo plano y al momento en que pasa a la pantalla desaparece, como si nunca hubiera existido, tal como pasa con el trabajo doméstico.<sup>1</sup>

CORTE A:

INT. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS — MEDIODÍA

9. Además del Diplomado, la otra gran manifestación del proyecto “Escritoras del cine sonoro en México” ha sido el Congreso sobre Escritura Cinematográfica en México. Ya tuvo

lugar el 3, 4, 5 y 6 de diciembre del 2024 y volverá a ocurrir este 2025, en las instalaciones de nuestro bello Filológicas en el circuito Mario de la Cueva. El año pasado se habló de *Con la espada en mi boca*, un argumento cinematográfico inédito de Elena Garro; de

Aurora Correa y su colaboración en el guion de *El juicio de Martín Cortés* (1973); de más nombres olvidados, como Mimí Derba y Adela Sequeyro; de los personajes femeninos en *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951) de Matilde Landeta; del más contemporáneo guion de *Temporada de huracanes* (2022) de Elisa Miller; y de la escritura colectiva en el guion de *Huesera* (2022) de Michelle Garza Cervera y Abia Castillo.

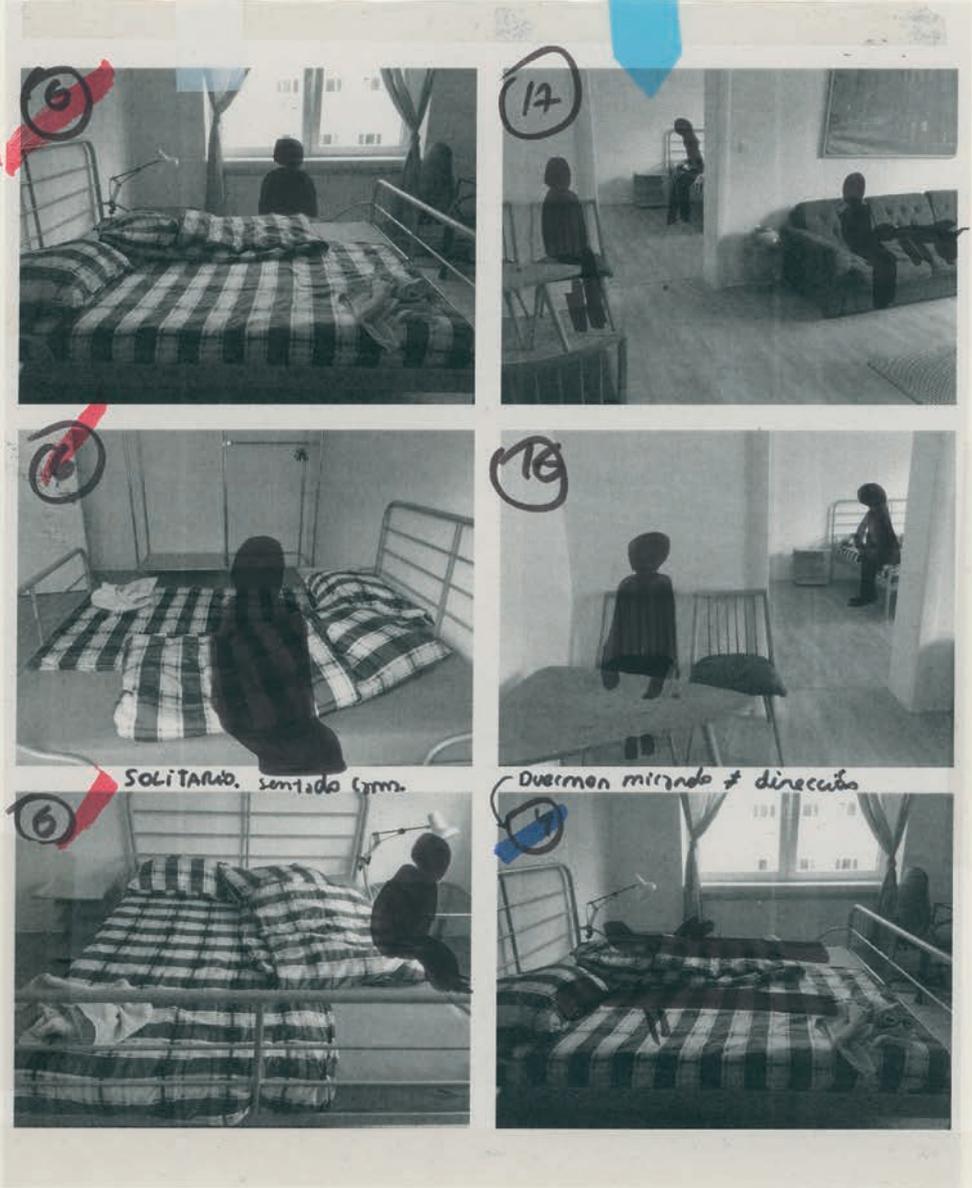
10. Este banquete de reivindicación no sólo permitió visibilizar el trabajo de las pioneras, sino que abrió nuevas rutas para el estudio del cine como una escritura en sí misma, una que se sitúa en el umbral entre la literatura y la imagen, entre la palabra y la sombra. Y como aconsejan todos los manuales para escribir un guion, el encuentro es una historia que siembra preguntas e interpela a los receptores para seguir desarrollando la investigación y la creación cinematográfica.

CORTE A:

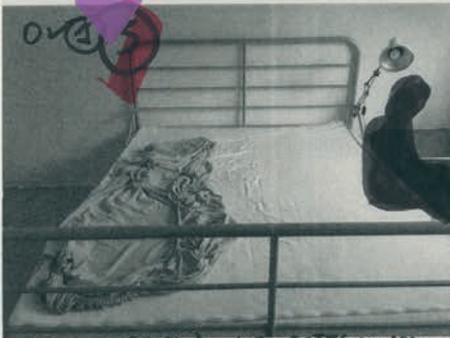
INT. BIBLIOTECA — ATARDECER

11. Aurora Correa nació en Barcelona y llegó a México en 1937 como parte del grupo de exiliados llamado “los niños de Morelia”. Yolanda Vargas Dulché, además de guionista, fue autora de casi sesenta historietas (la más famosa, *Memín Pinguín*); sus relatos destacan por la ausencia de un antagonista fijo porque, de acuerdo con ella misma, el verdadero villano es siempre el destino. A Elvira de la Mora le habría gustado ser monja, pero su familia se lo impidió, así que encontró su desagravio al rechazar seis propuestas de matrimonio y entregarse a la escritura de guiones. Por su parte, en una carta Elena Garro le escribe a su amigo Juan de la Cabada, con quien ideó el argumento de *Las señoritas Vivanco* (1958):

1 “Ser guionista me divierte mucho: Beatriz Novaro”, [guionnews.com](http://guionnews.com), 10 de octubre de 2013.



KATHA:



PERSONA MUELVANDO - lista ANTES DE IRSE.



ACOSTADO/A PECHO



ACOSTADO CON BOPA -  
CAMA ASÍ DESECHA  
CAMA DESECHA  
COMO ANTES DE IRSE

ELENA GARRO

Estamos muy quebrados. No se lo digas a Octavio. No sé por qué cada vez su conducta me resulta más y más insoportable. Yo no pienso escribirle ni contarle nada. ¡Estará tan feliz con “mi fracaso”! Eso está acechando desde hace 26 años. Y se desespera al ver que el *crack* final dura tanto.<sup>2</sup>

12. Estos vericuetos y toques conmovedores de humanidad son la primera cualidad que unifica a las pioneras: sendas existencias marcadas por la intensidad, por una lucha a veces a mansalva con la circunstancia y por encontrar el desahogo en la escritura. Sus vidas, ricas en matices y contradicciones, son indisolubles de sus guiones. Cada texto emerge como una extensión de sus experiencias, de los sueños truncados, las resistencias y las derrotas. Constituyen, cada una a su manera, la tradición mexicana de las mujeres escritoras de guion que desafía al canon hegemónico masculino. ¿Cómo no adentrarse en sus historias? ¿Cómo no recuperar sus ambiciones, sus sueños y desvelos?

CORTE A:

INT. FANTASÍA – NOCHE

13. Son las seis de la tarde. Cada martes de marzo me he reunido con mis compañeros del Diplomado, al menos con el “Equipo Josefina Vicens”, formado para trabajar en un pequeño guion de cortometraje sobre algún aspecto de esta autora. Allí estamos, puntuales, Alicia, Lilia, mi tocayo Rafael y yo. Coincidimos en muchas cosas y eso hace que el trabajo fluya con cierta facilidad: creemos que la escritura colaborativa es posible, aunque a veces cueste encontrar el hilo conductor. Leemos sobre la vida de nuestra pionera, nos sumergimos en sus textos y en sus circunstancias. Sabemos que hay otros equipos dedicados a Yolanda Vargas Dulché, a Janet Alcoriza, a Mimi Derba. Todos compartimos la misma ambición: traerlas de nuevo a la vida, rescatar sus voces

del olvido y devolverles el lugar que merecen en la historia del cine.

14. La sala está oscura. La escritora retira las manos de la máquina de escribir y contempla las páginas que ha mecanografiado en el transcurso de la noche. Cuenta los cigarros que ya escasean en su cajetilla. Sabe que esa historia, esos personajes, aunque impregnados de sus recuerdos y emociones más profundas, no son del todo suyos. Probablemente no sobrevivan ni siquiera hasta el día siguiente, cuando las infames garras del director y el productor los transformen en algo totalmente distinto. No importa. Se siente satisfecha y hasta cierto punto resignada.

15. La escritora cierra los ojos y se sumerge una vez más en su imaginación. Imagina que alguien la imagina; sueña que, muchos años después, en algún rincón de una universidad, un grupo de académicos la evoca escribiendo su guion cinematográfico. Sueña que su lucha, su creatividad y su pasión no han sido en vano, que su nombre resuena en las mentes de quienes, como ella, creen en el poder de las historias para trascender el tiempo. ❧

2 Carta inédita de Elena Garro a Juan de la Cabada. En el archivo personal de Juan de la Cabada, con referencia ID: Cabada844.



# CRÍTICA

PP. 142-145 RODRIGO FLORES SÁNCHEZ

PP. 146-148 LUIS PANIAGUA

PP. 149-152 URIEL SANTIAGO VELASCO

PP. 153-154 MOISÉS ELÍAS FUENTES

Carlos Arias Vicuña, *Me cansaron todos*, 2017. Cortesía del artista.

(140–154)

## Cartografías chilenas: una generación poética en diálogo continental

RODRIGO FLORES SÁNCHEZ



CADA, *Viuda* [acción de arte en prensa] en *Hoy*, núm. 425, 9 al 15 de septiembre de 1985, p. 28. Cortesía de Aninat Galería.

El poeta chileno Raúl Zurita visitó la Ciudad de México a mediados de 2004 para presentar *Mi mejilla es el cielo estrellado*, la gran antología de su obra prologada y seleccionada por Alejandro Tarrab y Jacobo Sefamí, publicada por la desaparecida editorial Aldus. Aunque había frecuentado la obra de Zurita con entusiasmo y curiosidad, escucharlo en la Casa del Poeta Ramón López Velarde esa tarde de julio constituyó un punto de inflexión en mi comprensión de la poesía. Recuerdo la forma vibrante y telúrica en que leyó “Canto a su amor desaparecido” frente a un público mexicano habituado a lecturas discretas y refinadas. Cuando Zurita pronunció el percutivo y reiterado verso “Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas”, quienes asistimos al evento experimentamos una conmoción generalizada.

El poema trata sobre la construcción de una necrópolis poética para los detenidos que

fueron desaparecidos por la dictadura militar chilena (1973-1990). Configurado mediante caligramas en forma de nichos y mapas, propone una “Ciudad de la memoria” que posibilita a la sociedad vivir el duelo negado por la ausencia de cuerpos. De esta manera, el poeta trasciende la denuncia política para ofrecer un espacio ritual de reconciliación que abarca no sólo a Chile sino a los “países muertos” de la periferia occidental. El poema responde con una afirmación rotunda a la pregunta desgarradora que abre el texto: “¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?”.

Durante su visita a la capital mexicana, Zurita tuvo la generosidad de ponerme en contacto con algunos poetas jóvenes de su país por quienes sentía genuino entusiasmo y admiración. Así conocí al precoz Héctor Hernández Montecinos (Santiago de Chile, 1979), quien a los veinticinco años ya era autor de tres libros de poesía. Comenzamos a intercambiar mensajes y textos por correo electrónico. Me contó que estaba en plenos preparativos de la organización de “Poquita Fe. Encuentro latinoamericano de poesía joven”, proyecto surgido del festival “Salida al mar”, celebrado en Buenos Aires en julio de 2003; ahí se decidió replicar la experiencia en otros países latinoamericanos. Junto con algunos amigos, Héctor coordinaba lo que sería el primer encuentro internacional, en Santiago, de jóvenes poetas. Emocionado, recibí la invitación para participar en octubre de 2004.

Viajé al país sudamericano acompañado de mi amigo, el poeta Daniel Pupko. Allí conocí a varios escritores chilenos con quienes establecí vínculos duraderos: Paula Ilabaca Núñez, Felipe Ruiz, Gladys González, Diego Ramírez, Rodrigo Olavarría, Rodrigo Gómez, Pablo Paredes y Enrique Winter. También participaron la cantante Ammy Amorette, las peruanas Roxana Crisólogo y Elma Murrugarra, el uruguayo Leandro Costas, el argentino Cristian de Nápoli y el brasileño Paulo Fichtner. Lo extraordinario del encuentro fue que no sólo congregó a los jóvenes, sino que logró tender un puente generacional orgánico: participaron “poetas mayores” como Carmen Berenguer, el propio Raúl Zurita, Carlos Cociña y Antonio Silva, quien era apenas más maduro que los organizadores veinteaños. Esto

creó un diálogo intergeneracional poco común en el continente.

No se trataba de uno de los consabidos festivales organizados por instituciones oficiales, en los que las figuras consagradas y los burocratas de las letras se alternan entre aplausos y bostezos. Era, más bien, una efusividad colectiva e itinerante donde los participantes se encontraban como amigos y hermanos y eliminaban las distancias. Las lecturas y conversaciones nocturnas tenían lugar en casas de cultura, bares, universidades e, incluso, en la casa de Pablo Neruda. Esa experiencia generó otros encuentros y formó parte de una red que se extendió por diversos países de América Latina —México, Argentina, Brasil, Perú—, cuyo fruto fueron proyectos editoriales y una efervescencia latinoamericanista que posteriormente fue sustituida por la dinámica de las redes sociales; los algoritmos de las plataformas digitales; la lírica dócil, aleccionadora y complaciente; y, en especial, por los poemas instagrameables.

Tres décadas antes de ese encuentro, el golpe de Estado en Chile instauró una dictadura militar que arrasó con la fructífera vida cultural del país y transformó sus coordenadas artísticas. Como documenta Eugenia Brito en *Campos minados* (1990), durante los primeros años de la dictadura “escritores y artistas plásticos, en estrecha interrelación, intentarán dar un lenguaje que responda, contraponiéndose tanto a su pasado reciente como al orden impuesto por el dominador”. Para Óscar Galindo, en “Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas”, “el resultado de la política represiva sobre la cultura fue el silenciamiento y la prohibición”, lo que obligó a poetas y escritores a “rearticular una praxis identitaria” que ya no era posible “en términos de continuidad, sino de regeneración de nuevos canales comunicativos bajo un régimen de censura y represión”.<sup>1</sup>

Escritores como Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Diego Maquieira,

José Ángel Cuevas, Rodrigo Lira y Carmen Berenguer enfrentaron esta ruptura y desarrollaron lo que Galindo identifica como una escritura del enmascaramiento. Según el crítico, “obligado el cuerpo social, o parte muy importante de éste, al ocultamiento, al disfraz, los hablantes [abordaban] este conflicto” mediante estrategias que metafORIZaban “la pérdida de la oralidad, el lugar de la lengua como espacio de placer, como democracia verbal”. Esta generación no sólo resistió la represión, sino que forjó una estética radicalmente nueva caracterizada por la desconfianza hacia la lírica tradicional, así como por la inscripción del contexto político en el interior del poema y el desarrollo de voces perturbadas que transitaban los límites entre la lucidez y la demencia, complejizando así las relaciones entre escritura y vida. La censura los obligó a escribir desde un espacio marcado por las presuposiciones y lo no enunciado, convirtiendo la experimentación en una estrategia de supervivencia cultural que estableció las bases para la renovación poética continental de las décadas siguientes.

Hacia finales de la década de los noventa y principios de los dos mil, con el retorno de la democracia, emergió una nueva generación que había vivido su infancia durante los últimos años de la dictadura y que comenzó su trabajo literario en un contexto distinto. Estos jóvenes escritores heredaron las estrategias de experimentación formal y la discursividad política de sus predecesores, pero las recontextualizaron en una realidad en la que ya no enfrentaban la censura militar directa, sino que se confrontaban con una sociedad de mercado en expansión y con el neoliberalismo dominante.

Poetas como Paula Ilabaca Núñez, Héctor Hernández Montecinos, Felipe Ruiz y Gladys González, entre otros, desarrollaron una nueva sentimentalidad —vencida, urbana, conmovedora— que buscó mantener la radicalidad formal de la generación anterior: el hibridismo textual, el *performance*, la ruptura del verso. Sin embargo, dirigieron su crítica hacia una sociedad globalizada que absorbía y generaba sujetos alienados. Esta generación posterior a la transición no escribía contra la dictadura militar, sino que enfrentaba lo que percibía

1 Óscar Galindo, “Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas”, *América Latina Hoy*, Salamanca, núm. 30, abril 2002, pp. 97-118.

como una nueva forma de opresión: la dictadura del mercado, mediante la cual Chile se había transformado en un país ultracapitalista. De esta manera, se evidenciaba la falsedad de un modelo que había sustituido la represión política directa por una forma más sutil, pero igualmente alienante, de control social.

Una de las voces que más me sorprendió fue la de Paula Ilabaca Núñez (Santiago de Chile, 1979), quien durante el primer evento al que asistí leyó “La niña Lucía”, perteneciente a su libro *La ciudad lucía* (entonces inédito). Durante el *performance* recitó de forma hipnótica sus versos sincopados. Este libro presenta a una hablante fragmentada que articula el espacio interior y exterior de manera extraña: la ciudad (Santiago de Chile) se vuelve cuerpo y este cuerpo se urbaniza.

Ilabaca monta un universo lírico donde Lucía transita entre la condición de sujeto y espacio habitado, mediada por la presencia obsesiva de un “ángel marrón” que articula tanto la violencia como el deseo. El lenguaje se fragmenta en ecos, repeticiones y una sintaxis deliberadamente fracturada que reproduce los estados de conciencia de la hablante. La poeta emplea elementos como el barro, la sangre, la ciénaga y el cemento para crear una topografía emocional donde lo abyecto y lo sublime coexisten, mientras que la oralidad extrema del discurso genera una organicidad que trasciende la página impresa. Desde entonces, Ilabaca ha consolidado una obra que incluye varios libros de poesía y narrativa.

Otro de los escritores con quienes establecí amistad durante esa experiencia fue Felipe Ruiz (Coronel, 1979). Leyó fragmentos de su entonces inédito libro *Cobijo* (publicado en 2005), que había obtenido el Premio Armando Rubio 2003. Este libro continúa resonando en mí después de veinte años de haberlo leído por primera vez. Sus páginas dan cuenta de relaciones familiares fracturadas en una sociedad quebrada. En estos versos Ruiz resignifica la tradición poética chilena (Mistral, Neruda, Huidobro) desde una proximidad emotiva y formal con Paul Celan, pero subvirtiéndolo el imaginario del hogar protector.

Donde la tradición lírica construía el nido como espacio de resguardo y memoria, Ruiz despliega un contrasentido brutal: el “cobi-

jo” del título se revela como pura ironía frente a un espacio doméstico atravesado por el incesto, el hacinamiento y la violencia, proyectando una crítica feroz al Chile de la transición y a la América Latina contemporánea. Como en Celan, el lenguaje poético se fractura para expresar lo indecible, pero aquí lo traumático se presenta como cotidiano: la miseria se convierte en norma y las viviendas sociales devienen sinónimo de pobreza. El libro propone una poética de la precarización que desarticula cualquier nostalgia reconciliatoria, mostrando cómo los “hijastros de madres” y “padres de nietos” habitan un país donde las Erinias nunca serán Euménides. Felipe ha desarrollado posteriormente una obra importante.

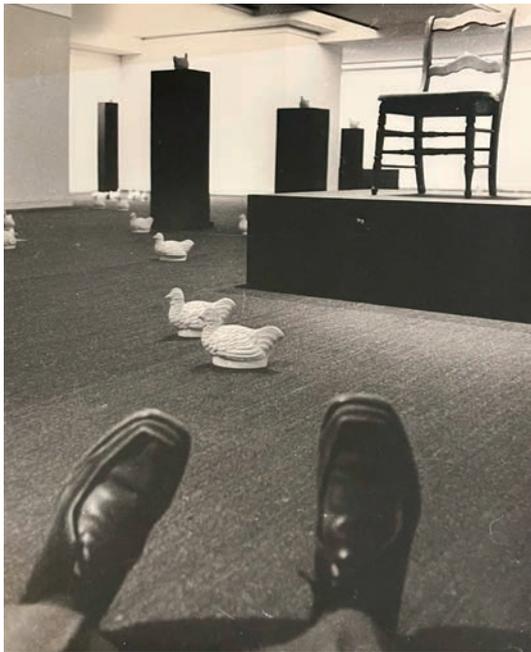
“[A]quí no hay glamour / ni bares franceses para escritores / sólo rotiserías con cabezas de cerdo / zapatos de segunda / cajas de clavos martillos alambres y sierras / guerras entre carnicerías vecinas y asados pobres / éste no es el paraíso ni el anteparaíso”, dice uno de los poemas que más recuerdo de esa generación de poetas chilenos. Se trata de un texto de *Gran avenida* (2005), segundo libro de Gladys González (Santiago de Chile, 1981), con quien no traté mucho y cuya poesía destella en el panorama actual de la literatura latinoamericana.

A diferencia de varios de sus colegas, su poesía no privilegia el artificio formal o retórico ni la estridencia experimental. Sus imágenes, herederas del objetivismo estadounidense, revelan un universo de objetos desgastados y residuos sociales que configuran una cartografía urbana del desarraigo. La poesía de González propone un realismo descarnado donde los espacios —paraderos, pensiones, hoteles de paso, bares de mala muerte— funcionan como correlatos objetivos de una subjetividad en permanente tránsito y deterioro.

A lo largo de su obra se despliega una escritura que documenta sin complacencias los márgenes sociales, donde la violencia, la adicción y la precariedad material moldean tanto el paisaje como la experiencia íntima. La voz de González evita el patetismo y la autocompasión mediante una técnica que privilegia la enumeración sobre la elaboración metafórica. Sus poemas funcionan como instantáneas de una realidad social chilena —los transeú-

tes de Gran Avenida, las rotiserías populares, los paraderos— que trascienden lo local para articular una poética de la marginalidad contemporánea.

Uno de los principales instigadores y promotores de esa generación poética es uno de sus propios integrantes: Héctor Hernández Montecinos. Editor, crítico, *performer* e iconoclasta, este autor ha desarrollado una obra de dimensiones inabarcables. Más de treinta títulos y miles de páginas lo atestiguan. “No a las respetables putas de la belleza / No a los distinguidos perros de la poesía / Nosotros hemos cantado a nuestra generación / sin lograr despertarlos del miedo”, se lee en un poema que formó parte de un homenaje a Raúl Zurita en el año 2000 y que se convirtió en manifiesto generacional.



Carlos Leppe, fotografía del *Happening de las gallinas*, 1974. Cortesía de Aninat Galería.

En 2005 presenté su antología *Putamadre* (que reunía parte de sus libros publicados hasta ese momento) en la Ciudad de México. Desde entonces me han interesado el hibridismo y la energía centrífuga de su obra, cuyos múltiples registros abordan ámbitos como la sexualidad, el género, el psicoanálisis y el lenguaje. Esta antología reúne material que abarca desde el universo de *La Manicomía* —un

espacio carnavalesco habitado por las tres Marías (Thalía, Lynda y Paulina Rubio)— hasta experimentos tipográficos que transforman la página en un campo abierto a la experimentación visual.

A diferencia de otros compañeros de generación que privilegiaban el registro testimonial o la experimentación formal como fin en sí mismo, Hernández Montecinos articula una poética del fragmento donde lo corporal, lo sexual y lo sagrado se entrecruzan en un lenguaje deliberadamente profano. Sus textos funcionan como contradiscurso que desacraliza tanto los referentes culturales como el lenguaje poético, mientras que la incorporación de iconografía pop y referencias religiosas crea un pastiche que revela las tensiones de una sociedad en tránsito.

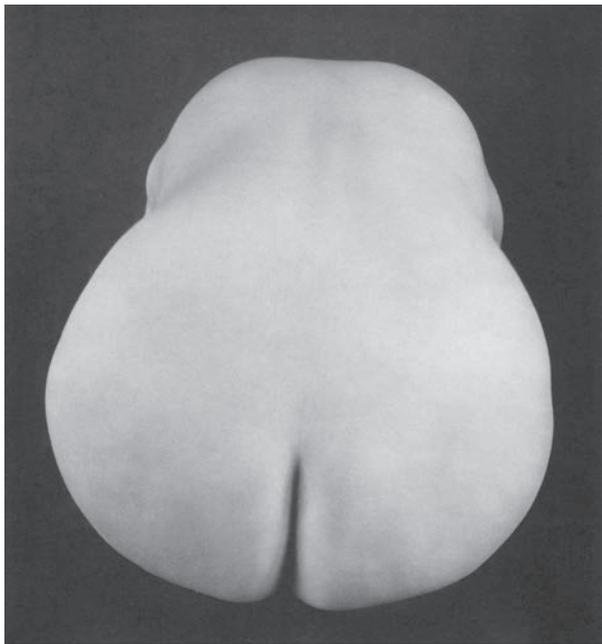
Aquella tarde de 2004 en la Casa del Poeta, Zurita me reveló con su lectura una forma distinta de entender la poesía. No sabía entonces que estaba siendo testigo de algo que ya llevaba tiempo gestándose: una red de intercambios, encuentros y complicidades que alcanzaría su momento de mayor efervescencia en los años siguientes.

Los algoritmos han sustituido a los abrazos, los *likes* a las borracheras (carretes para los chilenos) en bares de Santiago, São Paulo o Ciudad de México, y la viralidad al trabajo paciente de construir lazos afectivos y estéticos. Sin embargo, algo permanece: las obras escritas durante esa década continúan circulando, los poetas siguen escribiendo desde distintas trincheras y las amistades forjadas en aquellos encuentros resisten el paso del tiempo, aunque ya no compartan la misma urgencia.

El idealismo rimbaudiano de cambiar la vida mediante la poesía se ha matizado con la experiencia, pero no ha desaparecido: se ha vuelto más sutil, menos proclamatorio, más efectivo. Lo que concluyó no fue la poesía ni las vocaciones, sino cierta forma de entender el continente como un territorio común donde las distancias se acortaban con entusiasmo y las diferencias se diluían en la certeza de participar en algo histórico. Esa época, irreplicable como todas, nos dejó el testimonio de que la poesía latinoamericana pudo ser, durante una década luminosa, una conversación continental. ¶¶

## Claudia Masin: la solidez en la fragilidad

LUIS PANIAGUA



Edward Weston, *Desnudo*, 1925. MoMA ©.

*No busco la memoria del deseo sino la paz del origen, esa luz que sostiene a la niña en sus infiernos y traza el puente por el que pasará, sonriente, sobre los escombros.*

CHANTAL MAILLARD

Abrimos un libro, lo hojearnos, paseamos los ojos en apurado trote por las líneas que dan forma a sus páginas, damos un veloz vistazo al breve texto de sus forros... Aunque muchos lectores esperamos engancharnos como con un anzuelo en esos gestos, la verdad es que pocas veces pasa, pero cuando ocurre, algo muy adentro de nosotros se sacude y busca seguir en contacto con aquello que lo arrancó de la corriente de lo cotidiano, con esa fuerza que halló fuera y que, sin embargo, siente tan adentro... Llegar a un libro de Claudia Masin es internarse en territorios de perturbaciones, de transformaciones, de estremecimientos.

Dejando a un lado su primer libro, *Bizarría* (1997), las primeras impresiones que puede dejarnos la lectura de los versos de Masin son acaso la sencillez, la claridad, el coloquialismo; en general, sensaciones de un estilo atí-

pico en un universo como el de la poesía argentina reciente, interesada en hacer de su objeto de trabajo (la palabra) estilización, ironización: sofisticación, es decir, un cúmulo de valores campeantes en la postemporaneidad (ojo, no descalifico: intento describir). Sin embargo, la poesía de la autora de *La vista* (2002), en esta escena, destaca por su vitalidad, por su autenticidad, por su potencia y profundidad. Por su contundencia. Frente a propuestas que cifran su valor en elementos o formas de “ruptura” con lo lírico (y, por tanto, con la emotividad), Claudia Masin prefiere un derrotero más interiorista, lo cual responde a una toma de posición frente al sufrimiento del individuo, frente a un padecer común, a un *compadecer*.

Algunas posturas contemporáneas pareciera que se han dado a la tarea de proscribir ciertos conceptos por considerarlos demodé. Términos de calce metafísico como *inspiración*, *alma*, *misterio*, entre otros, son vistos con sospecha ya que resultan remisos a la demostración científica, amén de representar un cosmos que, aparentemente, ha entrado en inoperancia desde hace tiempo. En tal contexto, la manifestación de la inspiración en un poema se cree cada vez más innecesaria; cada vez con mayor frecuencia da la impresión de que el alma se encuentra en las antípodas (o “en los testículos”, como dijera aquel poeta que además invitaba a sacudirse lo “misterioso y lo pendejo”) de la materialidad, lo que de algún modo deja fuera al misterio. En este panorama, resulta, pues, necesario preguntarse dónde estamos situados al hablar de poesía o, quizá mejor, qué nos propone Claudia Masin con su idea de poesía, ya que, me parece, las nociones de misterio e inspiración se abren un espacio importante en su discurso.

Estimo que la obra de los poetas memorables nunca permanece estática, que ostenta un movimiento que no puede llamarse progreso o evolución (no en términos positivistas), pero sí exploración: la de Masin es una poesía que, tras casi treinta años de ser pública, ha indagado diversas preocupaciones, desde existenciales o parentales hasta sociales o políticas, entre otras. No obstante, considero que el trabajo de la argentina se ha desarrollado siguiendo tres ejes: la infancia como revelación, como consciencia de un daño y como posterior

búsqueda de reparación. Esta trinidad, si no vertebrada, por lo menos atraviesa la obra en determinados momentos, dotándola de continuidad pese a ciertos cambios de perspectiva.

Me gustaría que pensáramos en el poema “Geología”, de su libro homónimo (2001). Allí aparecen elementos que nos permiten contemplar sus motivos: “Yo voy a ser geóloga / cuando sea grande [...] / voy a clasificar todos los géneros / de dolor que conozco como si fueran piedras”.<sup>1</sup> Atestiguamos un situarse en la infancia que se deduce por la proyección, así como una noción del daño que requiere ser nombrado. De este modo, se nos presenta la consciencia infantil como un deseo de comprender a través de una particular manera de mirar (en el caso del poema citado, por medio de la disciplina geológica, que funciona como una máscara). La mirada, pues, es definitiva en la poesía de Masin, ya que en diferentes momentos se nos presenta al infante como un ser con un mirar especial: “Los niños, como los gatos, podemos ver en la oscuridad”.<sup>2</sup> Pero no sólo eso, el niño también es el *despierto*, el que ve lo que los otros no porque están dormidos: Todo pasa a la hora de la siesta, afirma; todo pasa en un mundo que ha sufrido una transformación: los adultos, esos agentes del adelgazamiento de la realidad, están ausentes. Por tanto, el niño-poeta puede leer su entorno en términos de su inconmensurabilidad: “Hay un ligero, sutil desasosiego en las largas horas / de la siesta, que hace que todos prefieran dormir. Aún así, / resistías despierta. Es extraño pensar en una vigilia en pleno día, / cuando nada escapa a la visión y cada sonido resuena / amplificado en el silencio”.<sup>3</sup> El resistirse al sueño le garantiza al infante un botín ambiguo; por una parte, hablamos del don de una visión más minuciosa, que le permite encontrar numerosos tesoros; por otra, el despierto es capaz de advertir cierto matiz que revisite la hora de la siesta: una suerte de desazón, motivo por el cual se pensaría que los adultos se agazapan en el sueño vespertino, “En esa hora en que son intensas niñez y desdicha”.<sup>4</sup>

Entonces, el que ve es apto para notar lo sutil y lo monstruoso, el prodigio y el daño. La infancia se nos presenta como el reino del relámpago: su luz muestra maravillas, pero deja una honda quemadura indeleble. La niñez como el sustrato de los mitos personales y asimismo de las más profundas escisiones: la consciencia de que poseemos un soplo con el que es posible embellecer el mundo, pero también la noción de que somos un cuerpo en el que el otro puede grabar el texto permanente del dolor: “La memoria del daño, como la memoria del placer, / nunca termina”.<sup>5</sup>

Una vez atestiguado el daño, la herida resplandece por siempre. El que es dañado sube la piedra del dolor pendiente arriba, como Sísifo, pero la deja caer sobre los que están a su alrededor, pues es inevitable continuar con una especie de rito lesivo que obliga al doliente a transferir ese sufrimiento como un santo y seña que irá perpetuándose de cuerpo en cuerpo; de tal forma encuentra a su igual. El prójimo del afligido es ese ser que ha sido lastimado, por él o por otro, pero en esa herida se reconocen porque notan que ahí está su semejanza. “Quien fue dañado lleva consigo ese daño, / como si su tarea fuera propagarlo, hacerlo impactar / sobre aquel que se acerque demasiado.”<sup>6</sup> Así, en el otro vejado se da el encuentro con el prójimo, pues, ¿quién, por el simple hecho de venir al mundo, no está herido? Es esta aproximación la que permite mensurar el propio dolor y el propio daño, a través de otro cuerpo que ha sufrido y se ha roto. Esas rupturas, esas lesiones se descubrirán irrenunciables en cuanto constitutivas de su ser, pero empezarán a asimilarse y a conocerse, se comenzará a lidiar con ellas, a ser transmutadas mediante una mirada compartida. Mirarse en el espejo del prójimo prepara el advenimiento de la compasión y de un horizonte de alivio.

Como hemos visto, la figura del infante-vidente es esencial en la poética de Masin. Si el niño es un individuo vulnerable y a merced del agente del daño, también es el imaginante por antonomasia. Por eso cobran sentido las ideas de Gaston Bachelard, pensador

1 Claudia Masin, “Geología”, en *La materia sensible*, UNAM, México, 2019, p. 15.

2 “Cría cuervos”, *Ibid.*, p. 24.

3 “Poligrafía”, *Ibid.*, p. 16.

4 *Idem.*

5 “Daño”, en *La vista*, Visor, Madrid, 2002, p. 46.

6 “La helada”, en *La materia sensible*, *op. cit.*, p. 48.



Edward Weston, un desnudo, 1925. Metropolitan Museum of Art ©.

caro para nuestra poeta. El filósofo francés propone imaginar de nuevo toda nuestra infancia. Así, el niño se nos presenta como garante máximo de esta proposición, como su natural portavoz y depositario de ese poder. Y estas cualidades, ¿no lo convierten en un taumaturgo, en una suerte de chamán? Por eso es que, de algún modo, adentrarse en los poemas de Claudia Masin es dejarse conducir de la mano por una consciencia adulta poseída por la inocencia infantil, por la imaginería infantil, por la sencillez y la pureza de la niña de Resistencia que sigue resistiendo, que nos comparte que “aquello que esperábamos / ya de niños en el jardín del fondo de la casa, / sin saber que se trataba de una espera esa curiosidad honda / y atenta a cada ruido de la siesta”,<sup>7</sup> es aún lo intacto que puede quedar a pesar del daño, y que dicha pureza es capaz de propiciar esa confrontación que sea capaz de curación (“que lo hermoso se convierta / en horrible, / que lo horrible amanezca / belleza”<sup>8</sup>).

Pero si la poesía cura, ¿cómo lo hace? Masin nos dirá que no es mediante el conocimiento sistemático, pues éste nos induce al error de creer que se actúa para algo: en este caso, *poesía terapéutica*, poesía hecha estrictamente *para curar*; y no es así, ya que el poema no existe con un fin determinado; más bien, la poesía, explica Masin, si alivia lo hace a la manera de las curanderas y las chamanas: desde el misterio de unas fuerzas que ni ellas mis-

mas entienden del todo, pero que tiene efectos: afectan. Dice la poeta: “Lejos de dar cuenta de lo que hemos vivido, la poesía transforma los hechos, los subvierte, los embellece. No con un mero fin estético, sino en el sentido —nuevamente— en que Bachelard lo piensa cuando dice: hay que embellecer para restituir. No estetizar, embellecer. No adornar, sino enaltecer. Al hablar de la poesía como aquel discurso donde todo lo sucedido en la realidad puede ser transformado, aparece una idea que para

mí es central en relación a la escritura poética: su potencial reparatorio”.<sup>9</sup>

*Reparar* es la palabra que prefiere Claudia Masin para el proceso de imaginar nuevamente la infancia. *Reparar* en el sentido de *remediar*, pero también en el de *notar*, de *advertir*. Advertir al otro que sufre y compartir el peso de su fardo de dolor: compadecer, *padecer* en compañía para alivianar la carga, que aunque no desaparece, se hace más soportable. Y para reparar el daño es menester visualizarlo, darle nombre; nombrarlo facilita la aceptación, y ésta, la restitución. Si unas palabras lesionaron, que otras resarzan. Si una dicción afectó negativamente, que otro fraseo propicie lo contrario, dando lugar a una nueva narrativa de hechos que restituya lo quebrado. Que remedie el poema a través de una línea discursiva que se anteponga a la facticidad antropofágica del mundo, que la palabra libre libere de su lastre de dolor al que está herido.

Así pues, para Masin, la poesía es capaz de sanar, pero no desde la razón, sino desde raptos de iluminación en los cuales somos capaces de vibrar al unísono con el otro, de resonar con el prójimo, de sentir en carne propia lo que siente el otro. La palabra y el cuerpo como los entes aptos para curar lo dañado. La palabra y el cuerpo, pues, como los lugares propicios para la compasión y la poesía, para la iluminación y para el misterio. ❧

7 “La estela”, *Ibid.*, p. 46.

8 “El tiempo”, en *Respiro*, núm. 18, 17 de enero de 2016. Disponible en [acortar.link/SKJ1eT](https://acortar.link/SKJ1eT).

9 *Curar y ser curados: Poesía y reparación*, Las Furias, Buenos Aires, 2022, p. 63.

## El poeta desnudo ante sus lectores

URIEL SANTIAGO VELASCO



Orlando Mondragón,  
*Paisaje nevado con  
patinadores y trampa para  
pájaros*, Pre-Textos, 2023.

Decía Sergio Pitó que una de las bondades de la escritura es que al llegar a los cuarenta años aún te consideran un “autor joven”. Si seguimos esa lógica, el poeta Orlando Mondragón, nacido en 1993, está apenas en la adolescencia literaria. No obstante, sus tres libros publicados hasta la fecha, *Epicedio al padre* (2017), *Cuadernos de patología humana* (2022) y *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros* (2023), ya dan cuenta de una voz consciente de su capacidad de tensar la frontera entre la experiencia vivida y la escritura poética. Su obra más reciente no se explica sin las anteriores, por eso esta reseña propone una lectura de sus tres poemarios con el fin de notar su evolución.

Mondragón nació en Altamirano, Guerrero, una pequeña ciudad donde, a diferencia de otras en el país, se desarrollaba una intensa actividad cultural “porque no había otras formas de divertimento”, según me dice el autor. La biblioteca municipal fue su primer contacto con la poesía. No entendía lo que leía, pero el sonido de los poemas le gustaba y recitar lo hacía sentir poderoso. En la secundaria comenzó a escribir sus primeros versos, influido por la tradición satírica y burlesca de Altamirano. Aunque no publicó esos intentos iniciales, reconoce que desde entonces su escritura ha sido un ejercicio de pulido constante.

Los años siguientes escribió en secreto, hasta que sintió que había aprendido a afinar sus textos: “me gusta corregir mis poemas casi

todos los días porque siempre hay una palabra que encaja de modo distinto con el verso”. Más tarde, se trasladó a la Ciudad de México para estudiar medicina. Fue en ese cruce entre ciencia y poesía donde emergió la singularidad de su estilo; se alejó de la rima y empezó a buscar el sonido en sus versos como el cirujano que opera a un paciente en camilla, con una precisión casi de bisturí. Por ejemplo, en “Suturas”, de *Cuadernos de patología humana*, se percibe esa doble mirada, la del médico que describe el inicio de la vida como una secuencia clínica y la del poeta que sabe que ese nacimiento está amenazado por un silencio que puede durar toda la existencia:

La vida inicia en rojo. La oscuridad abriendo su acueducto. El líquido amniótico se derrama entre las piernas y el útero empuja al nuevo ser. La vida comienza con ese exilio. Tomas al bebé en tus manos. Está sucio. Tus guantes se manchan con la sangre de la madre. Luego de los gritos, un breve silencio. Aunque puede ser largo. Puede durar toda la vida, el silencio. Callarnos antes de poder llorar a todo pulmón.

En estos versos, la técnica médica no excluye la emoción; la crudeza con la que emplea las palabras provoca la tensión en donde la poesía de Mondragón encuentra su filo. Para él, escribir es una forma de desautomatización del lenguaje, una manera deliberada de respirar a través de las palabras. Esa búsqueda lo ha llevado a construir una obra que oscila entre la confesión y la contención, entre el cuerpo herido y el doctor que cura.

El debut de Mondragón ocurrió en 2017 con la publicación de *Epicedio al padre*, un poemario que narra la experiencia de un hijo homosexual que debe cuidar a su padre enfermo. Dividido en tres secciones, el libro avanza como si se tratara de un duelo que pasa por la enfermedad, la muerte y el recuerdo. Cada poema funciona como una escena breve, una estampa cargada de tensión. La voz poética emerge entre el pudor y la rabia, entre el amor filial y la herida de una identidad rechazada:

Desearía regalarle a mi padre  
un hijo que no esté roto.  
Un hijo  
sin defectos de fábrica,  
[...]

Un hijo que pueda presentarle  
una muchacha hermosa en la cena,  
sin esta cruz de soledades en la espalda.

En la obra del poeta no hay geografía ni temporalidad, tampoco una estructura. Los puntos y el orden de los versos son las herramientas que más utiliza. Lo que escribe es sonido, lo demás es silencio. Estos espacios no son sólo pausas tipográficas o adornos, representan los lugares donde debería haber consuelo, conversación o defensa. Pero no los hay. Y ahí, en ese vacío, es donde cobran fuerza sus poemas. Hay una gran necesidad de ternura en la mirada del hijo que no sabe cómo relacionarse con el cuerpo moribundo de su padre.

Aunque poesía y medicina han estado ligadas desde la antigüedad, por ejemplo, en la

*Ilíada*, en la que Homero describe con detalle las heridas de guerra y cómo tratarlas, la sorpresa fue unánime en 2021, cuando Mondragón, un médico de apenas veintiocho años, ganó el XXXIV Premio de Poesía Loewe con *Cuadernos de patología humana*. ¿Un médico poeta!? No obstante, su caso es uno de muchos que han transitado entre ambas ramas. Antón Chéjov ejerció como médico buena parte de su vida, asegurando que la medicina era su esposa y la literatura, su amante. También William Carlos Williams —pediatra— escribía versos entre sus consultas, confirmando que la poesía requiere de la incisión exacta en la carne del lenguaje.

Este segundo poemario marca un giro tonal respecto al debut de su autor. Si bien la herida íntima permanece, ahora es el cuerpo ajeno el que se convierte en materia poética. El yo lírico asume un nuevo registro: ya no es el hijo lastimado, sino el médico que ha aprendido a vivir entre el cansancio, los cadáveres y la repetición. Aquí ya no ordena sus sentimientos, sino que los cataloga y documenta



Pieter Bruegel el Joven, *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros*, ca. 1601. Museo Nacional del Prado ©.

para poder seguir. Por eso complejiza su lenguaje, se vuelve técnico, a veces sus poemas parecen dictados como un formulario clínico. Sin embargo, esa frialdad es sólo la capa que protege al poeta que no ha perdido su capacidad de sentir y necesita escribir para mantenerse conectado. Como ejemplo, el poema “VI”, en el que la voz poética debe desconectar a un paciente terminal, muestra el dilema de la profesión del autor:

Ha firmado un papel  
que me obliga a desconectarlo.  
Mi dedo es el verdugo  
que silencia los monitores.

El pecho se sacude un poco.

Solo eso.

Mondragón, el médico poeta, está vencido del poder curativo de las palabras: “como seres humanos, es lo que nos diferencia de nuestros colegas animales, la capacidad de producir lenguaje y de comunicar pensamientos complejos”. Sabe que en ocasiones las palabras más sencillas, esas que apenas suenan, son las que más pueden doler, las que se quedan en la mente como una cuenta pendiente. Son bellas, pero también terribles.

Una de las características de sus dos primeros poemarios es que son narrativos. El autor no se entrega a la abstracción, en cambio, elige los temas como quien se prepara para una intervención quirúrgica. Cada poema cuenta una historia y el conjunto puede leerse como una serie de microrrelatos en verso. Es decir, Mondragón hace una disección de la realidad y, al mismo tiempo, propone una ficción. No obstante, lejos de repetir fórmulas, el escritor ha sabido complejizar su búsqueda y ahora entrega a los lectores *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros*, en el que la primera persona se asume sin rodeos.

Si *Epicedio al padre* fue la herida inaugural y *Cuadernos de patología humana* la disección profesional, *Paisaje nevado...* es la apuesta tanto poética como vital, a sabiendas de que vivir también significa una pérdida. El libro, distinguido en 2023 con el III Premio Interna-

cional de Poesía Ciudad de Estepona, representa una apertura en la que Mondragón permite a sus lectores asomarse en otro aspecto de su intimidad. Les muestra un escenario donde el médico es el paciente y la poesía su medicina. Son versos en los que el poeta elige hablar por primera vez sin velos sobre su vida, sus amores y sus contradicciones. No están aquí la línea protectora de lo narrativo ni el blindaje técnico del lenguaje médico. Hay cuerpo, sexo, desamparo y fugacidad. Esto se aprecia en “Vivaldi”, en que el amante recoge su ropa y se marcha, dejando al poeta con la sensación del otro en la piel:

Segundos antes de quedarnos dormidos  
dice que debe marcharse.  
Levanta la ropa  
como instrumentista que se dispone  
a guardar su música.  
Yo le agradezco que me deje  
con estas notas  
vibrando en mi cuerpo.

El protagonista de estos poemas es un sujeto vulnerable que se expone al frío de la mirada ajena. No romantiza la soledad, la acepta como parte de la vida, como el eco inevitable en cada encuentro; “todo recuerdo es el presente”, dice Novalis en el epígrafe del libro. Estructurado en cuatro secciones, el poemario va caminando entre lo biográfico y lo contemplativo hasta formar una miscelánea de intereses tan variopintos que terminan por unirse sólo a través del deseo. Como en “Paisaje nevado”, en el que muestra el abandono, la espera y la incertidumbre de los cuerpos que, aún presentes, ya han partido. Escribe:

Mis amantes no sienten frío.  
Toda la noche rechazan la cobija  
que con ternura les ofrezco.

Se quejan del brazo que entre sueños  
los busca  
para sentir que no se han ido  
pero toda la noche se están yendo.

Otro de los méritos del libro es que hace una sutil crítica a ciertos aspectos del mundo gay, como la vanidad física y el deseo carnal

que se sobrepone al romanticismo. En “Fábula” ironiza: “Con cada nuevo amante / me adelanté a las decepciones: / las predije antes de herir. / De ser herido”. Y en “Ropa” las camisas se convierten en objetos pesados, cargados de recuerdos y relaciones fallidas: “Voy a obligarme a usar / estas camisas que fueron primero tuyas / y ahora me pertenecen. / [...] / Ya lo verán. / Ya iremos aprendiendo / que su cuerpo también se olvida”.

El título del poemario proviene del cuadro pintado en 1601 por Pieter Brueghel el Joven, expuesto en el Museo del Prado, en el cual Mondragón encuentra una clave simbólica entre su vida y aquellos cuerpos minúsculos que patinan sobre el hielo, condenados a caer, pero que continúan trazando sus pasos. Así observa el mundo este poeta, como quien sabe que lo que sostiene sus pies se puede quebrar en cualquier momento:

Nosotros, los minúsculos, los sonámbulos,  
los migratorios,  
iguales a los pájaros en estatura,  
[...]



Peeter Boel, *Bodegón de caza con un cisne*, ca. 1645. Museum Boijmans Van Beuningen ©.

Los que, como las aves en el cuadro,  
vemos la trampa puesta sobre la cabeza  
y preferimos ignorarla  
con tal de ver unos instantes  
nuestras huellas grabadas en la nieve  
porque creemos que puede salvarnos.

Mondragón es un poeta que retrata con su pluma un panorama de emociones. Su obra es lírica y armoniosa. Sus palabras hacen eco en el silencio de las experiencias humanas, una melancolía profunda se guarda en sus adentros. Para él es preciso encontrar la belleza en los lugares más cruentos; no busca respuestas definitivas, sino capturar lo fugaz, lo que intentamos retener antes de que inevitablemente desaparezca, y esa es su principal virtud.

A sus 32 años, es uno de los poetas jóvenes más consolidados en México; sus premios y su trabajo lo cimientan. *Cuadernos de patología humana* va en su segunda reimpresión y *Epicedio al padre* se reeditó en 2025 en Elefanta editorial. *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros* llega de a pocos a este lado del Atlántico y, aunque es su libro más ambicioso hasta el momento, porque en él se desnuda ante sus lectores, quedaremos a la expectativa de que siga redoblando sus apuestas. ❧

## Milos Forman y la criminalización de la anomalía

MOISÉS ELÍAS FUENTES



Milos Forman,  
*Atrapado sin salida*,  
1975.

En una imprecisa hora de la madrugada, dos custodios conducen a R. P. McMurphy (Jack Nicholson) a su cama en el dormitorio de pacientes internos. Ahí lo espera el Jefe Bromden (Will Sampson), decidido a realizar, junto con él, la fuga postergada. Sin embargo, Bromden descubre que le han practicado una lobotomía a su amigo, reducido ahora a ser un enajenado mental carente de voluntad. Para liberarlo, lo asfixia con una almohada. Luego desempotra una fuente de agua con la que rompe los barrotes de una ventana y corre hacia el horizonte en una fuga que es tanto una rebelión como una autoafirmación.

Dirigido por Milos Forman (Checoslovaquia, 1932-Estados Unidos, 2018), *Atrapado sin salida* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) se estrenó el mismo año en que Michel Foucault publicó un libro clave en su pensamiento filosófico y sociológico, *Vigilar y castigar*. Aunque el filme y el libro no tienen relación entre sí, su aparición simultánea es un hecho significativo, pues ambos reflexionan sobre la evolución de la vigilancia. Si antes ésta se manifestaba como una presencia evidente, ahora ocupa un plano intangible donde ha adquirido un poder absoluto: su existencia es indeterminada pero ineludible, invisible pero cierta.

Basada en la novela homónima de Ken Kesey, publicada en 1962, la cinta se nutrió de tres experiencias distintas sobre la criminalización de la libertad individual impuesta des-

de el poder, a través de las instituciones, contra quienes cruzan la línea de lo que el sistema considera tolerable y permitido. Aquellos que transgreden la frontera entre la normalidad y la anomalía, según advirtió Foucault en el libro citado, deben ser corregidos.

La primera experiencia es la de Kesey, quien trabajó como ayudante de enfermería en el pabellón psiquiátrico de un hospital para veteranos. Ahí comprendió que muchos pacientes se hallaban internados por cuestionar la hipocresía del *establishment*, más que a causa de su locura. Por su parte, Michael Douglas y Saul Zaentz, productores del largometraje, atestiguaron la debacle de la contracultura estadounidense y del movimiento por los derechos de la población afrodescendiente, perseguida y reprimida ferozmente por el presidente Richard Nixon en un giro ultraderechista. Por último, está la vida del propio Milos Forman, quien se exilió de Checoslovaquia tras la brutal forma en que la Unión Soviética y sus adictos locales aplastaron el movimiento de crítica y renovación del socialismo que intentó ser la Primavera de Praga.

Fue en este contexto de disciplinar la disidencia que se estructuró *Atrapado sin salida*. La película expone el ingreso y la estancia del convicto McMurphy en un hospital psiquiátrico, lugar al que ha sido enviado por su inadaptación a la sociedad. McMurphy es, ciertamente, un hombre disconforme, pero no es más peligroso que otros que están libres. A partir del acierto que logró con los personajes principales de sus filmes checoslovacos, Forman desarrolló a McMurphy como un ser inestable, mezcla de antihéroe y desfasado niño maldito con el que a ratos empatizamos, pero al que instintivamente rechazamos.

Tal ambigüedad cimienta los lazos de amistad del protagonista con el resto de los internos, sobre todo con el emocionalmente reprimido Billy (Brad Dourif), el refinado y asustadizo Dale (William Redfield) y el explosivo Max (Christopher Lloyd). Sin embargo, ese mismo rasgo de carácter exagera el celo controlador de la enfermera Mildred Ratched (Louise Fletcher), que extrema la vigilancia y el castigo que recae sobre todo el grupo con el fin de transformar a McMurphy en el causante del mal colectivo.

Narrador ágil, Forman se apoyó en la fotografía de Haskell Wexler y Bill Butler, así como en el montaje de los editores Richard Chew, Sheldon Kahn y Lynzee Klingman, para imprimir en la película una gran plasticidad rítmica y una inquietante sensación de distanciamiento e impersonalidad, algunas veces latente y otras palpable, que se cuele en diversos planos de los fotógrafos (primeros y medios planos, en picada y contrapicada, planos sobre planos) y en la mancuerna entre el montaje lineal y el ideológico de los editores.

Con tales elementos, el director plasmó una atmósfera en que la revuelta emocional de los pacientes y el orden burocrático de las autoridades no sólo contrastan sino que producen una simbiosis malsana: la razón de ser de una depende de la represión ejecutada por la otra. Así ocurre en las sesiones grupales que organiza la enfermera Ratched. Comienzan como catarsis y terminan como actos de sometimiento incondicional a la figura de autoridad que no requiere ejercer la violencia de forma explícita, pues los individuos se entregan por sí mismos a la autoflagelación psicológica. He ahí los casos de Billy y Dale, quienes saben que no están confinados en el sentido estricto del término, pero carecen de voluntad para salir de la reclusión.

Si en *Vigilar y castigar* Foucault propuso el panóptico como sistema que observa sin descanso a los prisioneros, en *Atrapado sin salida* ha de ser dicha simbiosis la que ejerza el dominio sobre los confinados. Este panóptico psicológico los homologa como enfermos peligrosos para los demás, como seres anómalos que no ingresan al hospital para curarse de sus posibles trastornos, sino para quedar fuera de la sociedad normal, que exige que sean aislados e invisibilizados para sentirse segura, uniforme y superior.

A diferencia de sus películas checoslovacas, en las que trabajó con pocos actores de oficio porque prefería a los que no eran profesionales, en *Atrapado sin salida* Forman colaboró con un puñado de artistas fogueados,<sup>1</sup> a quienes les dio libertad para interpretar sus

papeles, en el sentido original del verbo: descifrar, deducir. En efecto, los actores descifran ante el público a esos personajes contradictorios; los crispan, como hacen Dourif o Lloyd, o extreman sus personalidades, como Nicholson con las rebeliones de McMurphy y como Fletcher mediante la frialdad casi maquinales de Ratched.

La solvencia escénica de este grupo también funcionó como punto de apoyo para Forman: gracias a ellos, pudo transformar sus propios cuerpos, así como su movimiento y su quietud, en una parte viva de la escenografía y la ejecución de los planos. En más de una ocasión son los cuerpos activos o inertes los que puntualizan la profundidad de campo o las sutiles fronteras espaciales que separan a las autoridades de los pacientes, a la normalidad de la anomalía. Esta división encuentra uno de sus mejores momentos en las terapias grupales que la enfermera Ratched dirige desde un espacio tan imperceptible como inasequible.

Maestro del discurso oral y visual, Forman supo engarzar los agudos diálogos escritos por los guionistas Bo Goldman y Lawrence Hauben con los silencios. En éstos las imágenes insinúan o develan los desarreglos emocionales provocados por los mecanismos represivos de control que, en vez de liberar a los internos, los criminalizan y los truecan en vigilantes de sí mismos, en carceleros de su propio encierro.

Cincuenta años después de su estreno, *Atrapado sin salida* aún es recordado como un filme rupturista y contestatario que captó con perspicacia los nuevos métodos de vigilancia y castigo que emergieron para oprimir y dominar a la contracultura, pero que, a la vez, reivindicó la rebelión y la desobediencia, individual y colectiva, como formas de contrarrestar y acaso vencer un sistema que decide de manera arbitraria qué es lo normal y qué es lo anómalo, deviniendo así en un dios maldito que no redime sino que condena, que no alivia sino que enferma. Una cinta que, desde su pasado, nos habla en presente. ❧

1 Will Sampson, quien debutó en el cine con esta película, venía de actuar en el American Indian Theater Company.



MILAGROS ABALO CEA

(Santiago, 1982) es profesora, editora y escritora. Ha publicado los libros de poemas *La normalidad de una familia* (2012), *Esto es* (2016), *Hábitat* (2018), *Una luz sin borde* (2021); el libro de leyendas *Apariciones* (2022) y el libro infantil *Niña* (2025). Colabora como columnista en *Revista Santiago*.



ANDRÉS ANWANDTER

(Chile, 1974) es poeta, traductor y librero. Ha publicado diez colecciones de poemas, entre las cuales destacan: *Especies intencionales* (Premio Municipal de Poesía), *Banda sonora* (Premio de la Crítica) y *Materia gris* (Premio Mejores Obras Literarias). En 2014 obtuvo el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven.



XAVI AYÉN

(Barcelona, 1969) es redactor jefe de la sección de Cultura de *La Vanguardia* y es autor de obras como *Aquellos años del boom*, Premio Gaziel, o *La vuelta al mundo en 80 autores*; además es coautor de los documentales *La cláusula Balcells*, *Jorge Herralde: anagrama de un editor* y *La cara oculta de los Nobel*. Foto: Xavier Cervera.



ALONSO BURGOS

(Ciudad Satélite, 1995) es escritor y candidato a doctor en la Universidad de Princeton. Cursó la licenciatura en la Universidad Libre de Berlín y es autor del libro de cuentos *Nada más que diablos*. Ha colaborado en publicaciones de México, Estados Unidos y Alemania, y participado en la tutoría de novela de la UNAM.



CAYO CÆCTUS

(Santiago, 1984) hace libros. Sus intereses se centran en la poesía, el diseño y la propiedad intelectual. Su última obra se titula *Checkpoint*.



DANIELA CATRILEO

(Santiago, 1989) es escritora y profesora de filosofía. Ha publicado poesía, narrativa y ensayo. Algunos de sus libros son: *Río herido*, *Guerra florida*, *El territorio del viaje*, *Piñen*, *Chilco* y *Sutura de las aguas*. *Un viaje especulativo sobre la impureza*.



ELICURA CHIHUAILAF

(Kechurewe, 1952) es poeta, oralitor y ensayista mapuche. Entre su obra se encuentra el poemario *De Sueños Azules y contrasueños* (1995) y el ensayo *Recado confidencial a los chilenos* (1999); ha traducido al mapudungun poemas de Neruda y Víctor Jara. En 2020 ganó el Premio Nacional de Literatura de Chile. Foto: Gonzalo Donoso.



ALEJANDRA COSTAMAGNA

(Chile, 1970) es periodista y doctora en literatura. Ha publicado las novelas *En voz baja*, *Ciudadano en retiro*, *Cansado ya del sol* y *Dile que no estoy*, así como los libros de cuentos *Últimos fuegos*, *Había una vez un pájaro* e *Imposible salir de la Tierra*. Recibió el Premio Literario Anna Seghers 2008.



MARÍA JOSÉ FERRADA

(Temuco, 1977) es periodista y escritora. Su obra trata la cotidianidad, el paisaje natural y el impacto que la violencia política ha tenido en la infancia. Recibió el premio Iberoamericano Cervantes Chico y el Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil, entre otros. *Kramp* y *El hombre del cartel* son sus novelas para adultos. Foto: Rodrigo Marín.



PAULINA FLORES

(Santiago, 1988) ha publicado el libro de cuentos *Qué vergüenza* y las novelas *Isla Decepción* y *La próxima vez que te vea, te mato*. En 2021 fue seleccionada por Granta como una de las mejores narradoras en español menores de 35 años. Tiene un máster en Escritura Creativa por la Universidad Pompeu Fabra.

RODRIGO FLORES  
SÁNCHEZ

(Ciudad de México, 1977) es poeta, ensayista, editor y corredor de maratones. Su último libro, *Ventana cerrada* (2020), obtuvo el Premio Caniem al Arte Editorial. Compiló *La noche. Una cartografía de la Ciudad de México* (2013).

MOISÉS ELÍAS  
FUENTES

(Managua, 1972) es poeta, ensayista y profesor. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM y se naturalizó mexicano en 2008. Publica crítica literaria y de cine en el periódico nicaragüense *El Nuevo Diario* y en la revista virtual *Carátula*, que dirige el escritor Sergio Ramírez.



MARÉN GARCÍA

es gestora cultural y traductora enfocada en literatura y textos de arte. Ha trabajado en proyectos editoriales y expositivos en el ámbito del arte contemporáneo.



RAFAEL GUMUCIO

es escritor y periodista, ha trabajado en diversos medios chilenos e internacionales. Asimismo, es presentador de radio y dramaturgo. Es autor de *Los parientes pobres* y de la biografía *El vértigo de Eros (Roberto Matta en Nueva York)*, así como de *Memorias prematuras* y *Los platos rotos*, entre otras publicaciones.



ELVIRA HERNÁNDEZ

(Lebu, 1951) es ensayista, crítica literaria y poeta. Entre sus títulos se encuentran *La bandera de Chile*, *Santiago Waria* y su último libro de poemas, *Pájaros desde mi ventana*. En 2018 obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda y en 2024 el Premio Nacional de Literatura en Chile.



HAN KANG

(Gwangju, 1970) es una escritora surcoreana de novelas, ensayos y poesía. Algunos de sus títulos traducidos al español son: *Guardé el anochecer en el cajón*, *La clase de griego* y *Actos humanos*. Ganó el premio Man Booker International en 2016 por su novela *La vegetariana* y el Premio Nobel de Literatura en 2024.



GONZALO MAIER

(1981) ha publicado, entre otros libros, *Mal de altura*, *Cuando cumplí cuarenta*, *Piña*, *Leer y dormir*, *Otra novelita rusa*, *Hay un mundo en otra parte*, *El libro de los bolsillos* y *Material rodante*.

LYA MONTIEL  
NEPOTE

es geógrafa de la UNAM en proceso de titulación. Ha publicado en *Ágora* y en *Punto de Partida*. Participó en los proyectos educativos Focus: Exposición Binacional y Atrapar el fuego, del proyecto Constelaciones, ambos del Museo Tamayo. Toma fotos, borda y escribe, siempre tejiendo la geografía de por medio.



ROSABETTY MUÑOZ

(Ancud, 1960) es poeta y profesora. Ha recibido varios premios, entre los que destacan el Manuel Montt por *Ratada* (2008), el Altazor 2013, el Municipal de Literatura de Santiago 2020-2021 por *Técnicas para cegar a los peces*, el Nacional de Poesía Jorge Teillier 2022 y el Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2024.



IBRAHIM NASRALLAH

(Amán, 1954) es escritor, profesor y fotógrafo palestino. Ha escrito más de una veintena de novelas y poemarios. En español se han publicado *El tiempo de los caballos blancos* (2023) y *Tierra de fiebres* (2023). En 2018 ganó el Premio Internacional de Ficción Árabe por su novela *The Second War of the Dog*.



NIKOLO

(Santiago, 1988) es un intento de mangaka, tatuadora y dibujante si el trastorno por déficit de atención con hiperactividad lo permite.



LUIS PANIAGUA

(San Pablo Pejo, Guanajuato, 1979) es autor, entre otros, de los libros de poesía *Ma-verick 71*,  $\square$  y *Umbrales*; y de ensayo *Claro rastro del mundo oscurecido* y *Entre los árboles, la voz*.



PUDÚ

(Región andina) es una especie de cérvido de muy pequeño tamaño. Recibe su nombre del mapudungun. Ha participado en programas como Planet Earth y su figura ha inspirado bandas de metal, tarjetas del metro, festivales de conservación y premios cinematográficos. Su estado de preservación es vulnerable. Habita en el poema de Verónica Zondek.



RAFAEL E. QUEZADA

(Ciudad de México, 1995) es escritor, investigador y autor de *El hambre del mundo* (Ediciones del Lirio, 2023). Fue ganador del Concurso Iberoamericano de Ensayo para Jóvenes FCE en 2017 y del XXI Certamen Internacional de Relato Corto "Eugenio Carbajal" en 2024.



PAUL C. ROGERS

es el director de Western Aspen Alliance y es miembro del departamento de Medio Ambiente y Sociedad y del Centro de Ecología de la Universidad Estatal de Utah. Ha escrito más de cincuenta artículos científicos y tiene más de cien apariciones en publicaciones impresas, video, TV y contenido en línea.



SHADI ROHANA

es profesor de lengua árabe en El Colegio de México, donde coordina la Cátedra José S. Helú de Lengua y Cultura Árabes. Tradujo al árabe *Las batallas en el desierto* (Akka, 2016) y *Palestina en pedazos* de Lina Meruane (El Cairo, 2020), y al español *Contra el apagón. Voces de Gaza durante el genocidio*, publicado por el FCE en 2024.



URIEL SANTIAGO VELASCO

(Oaxaca, 2002) es periodista, estudia Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM, colabora en "Confabulario" y es miembro corresponsal del Seminario de Cultura Mexicana. Ganó el Premio Estatal de la Juventud del Gobierno de Oaxaca y el Premio Nacional de Periodismo (2022 y 2024) en la categoría de entrevista. Foto: Graciela Iturbide.



ALIA TRABUCCO ZERÁN

(Santiago, 1983) tiene un máster en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York y un doctorado en Estudios Latinoamericanos en la University College London. Sus novelas *La resta* y *Limpia* ganaron el Premio Mejor Novela Inédita del Ministerio de las Culturas de Chile y, en 2022, obtuvo el Premio Seghers por su trayectoria literaria.



MARIO VERDUGO

(Talca, 1975) es poeta y ensayista. Entre sus libros están *La novela terrígena*, *robert smithson & robert smith* y *Próspera*. Además es autor de *Arresten al santiaguino!* (Premio M. Montt 2023), *Curepto es mi concepto* (Premio Mejores Obras 2023) y *Pequeña enciclopedia para el final de los tiempos* (Premio MOL 2024).



ALEJANDRO ZAMBRA

(Santiago, 1975) ha publicado los libros *Mudanza*, *Bonsái*, *La vida privada de los árboles*, *No leer*, *Formas de volver a casa*, *Mis documentos*, *Facsimil*, *Tema libre*, *Poeta chileno* y *Literatura infantil*. Sus relatos han aparecido en *The New Yorker*, *The Paris Review*, *Harper's*, *Believer* y *Granta*.



VERÓNICA ZONDEK

(Santiago, 1953) es editora, poeta y traductora. Ha publicado, entre otros, los libros de poemas *Entrecielo y entrelínea* (1984), *Vagido* (1987) y *Ojo de agua* (2019). Forma parte de la Academia Chilena de la Lengua, como académica correspondiente de Valdivia.

DIEGO ZÚÑIGA

(Iquique, Chile, 1987) ha publicado las novelas *Camanchaca*, *Racimo* y *Tierra de campeones*, y el libro de cuentos *Niños héroes*, que se han traducido a diversos idiomas. Es uno de los fundadores de la editorial Montaceros. En 2017 Hay Festival lo incluyó en Bogotá39 como uno de los autores latinoamericanos más promisorios.

RAÚL ZURITA

(Santiago, 1950) su amplia trayectoria como poeta ha sido reconocida con premios como el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, el Premio Nacional de Literatura y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Es autor de *Purgatorio*, *Anteparaíso*, *La vida nueva* y *Zurita*, entre muchos otros.



**FILUNI** VII FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE LAS UNIVERSITARIAS Y LOS UNIVERSITARIOS



UNIVERSIDAD DE CHILE  
INVITADA DE HONOR

**La gran feria iberoamericana de la edición universitaria**

Juventudes • Género • Feminismos  
Educación • Ciencia • Derechos humanos • Cultura de paz  
Industrias culturales y creativas  
América Latina • Pueblos indígenas  
Tierra en movimiento • Puentes y fronteras • Publicaciones universitarias



**26 al 31 de agosto de 2025**  
¡Entrada libre!

Centro de Exposiciones y Congresos UNAM  
Av. del IMAN 10, Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

[filuni.unam.mx](http://filuni.unam.mx)    @librosunam



SERIE DE ESTRENO

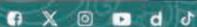
# kafka

MIÉRCOLES DE JULIO - AGOSTO | 19:30 H

RETRANSMISIÓN | SÁBADOS | 20:00 H



tv-unam



tv.unam.mx

IZZI ▶ CANAL 20 | TELEVISIÓN ABIERTA ▶ CANAL 20.1 | DISH · SKY · MEGACABLE ▶ CANAL 120

culturaUNAM



RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dra. Rosa Beltrán

CONSEJO ASESOR

María Soledad Funes Argüello

Miguel Armando López Leyva

Julia Santibáñez

Julia Carabias Lillo

Alejandro Cruz Atienza

Tatiana Cuevas

Jacobo Dayán

Cinthya García Leyva

Nashieli Ramírez Hernández

COMITÉ EDITORIAL

Hernán Bravo Varela

José Luis Díaz

Eugenio Fernández Vázquez

Julieta Fierro

Vivette García Deister

Thelma Gómez Durán

Verónica González Laporte

Pura López Colomé

Mariana Ozuna

Vicente Quirarte

Jesús Ramírez-Bermúdez

Mary Frances T. Rodríguez Van Gort

Ignacio Sánchez Prado

Consulta nuestro aviso de privacidad en

<https://www.revistadelauniversidad.mx/privacy>

Suscripciones: 55 5550-5801 ext. 124

Correo electrónico: [editorial@revistadelauniversidad.mx](mailto:editorial@revistadelauniversidad.mx)

[www.revistadelauniversidad.mx](http://www.revistadelauniversidad.mx)

*Revista de la Universidad de México*, año 8, número 922-923, julio-agosto de 2025, es una publicación mensual numerada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Insurgentes Sur 3000, Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, a través de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con domicilio en Av. Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México. Teléfonos: 55-5550-5792 y 55-5550-5794, correo electrónico [editorial@revistadelauniversidad.mx](mailto:editorial@revistadelauniversidad.mx). Editora responsable: Sandra Barba García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título número 04-2017-122017295600-102, ISSN: 0185-1330, ambos emitidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17669. Permiso SEPOMEX IM09-01025. Impresa en Fotolitográfica Argo, S.A. de C.V., Bolívar 838, Col. Postal, C.P. 03410, Benito Juárez, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en junio de 2025, con un tiraje de 4 000 ejemplares, impresión tipo Prensa Plana, con papel bond de 105 g y papel couché de 100 g para los interiores y cartulina couché de 250 g para los forros.

La responsabilidad de los artículos publicados en la *Revista de la Universidad de México* recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

*Revista de la Universidad de México* no cobra aportaciones a sus autores para publicarse.

Distribuida por: Dirección de la Revista de la Universidad de México, Río Magdalena 100, La Otra Banda, C.P. 01090, Álvaro Obregón, Ciudad de México.

NÚMERO 922-923

JULIO-AGOSTO DE 2025

ISSN 0185-1330

Jorge Comensal

DIRECTOR

Sandra Barba

COORDINADORA EDITORIAL

Julieta García González

COORDINADORA AUDIOVISUAL Y DE MEDIOS

Claudina Domingo

JEFA DE REDACCIÓN

Laura Ímaz Álvarez Icaza

EDICIÓN E INVESTIGACIÓN

María Fernanda Marín

EDITORA DE ARTE

Rafael Olvera Albavera

DISEÑO EDITORIAL

Yvonne Dávalos

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES

Yazmín R. Romero Velasco

UNIDAD ADMINISTRATIVA

Blanca Estela Díaz

DERECHOS DE AUTOR

América Sánchez

COMERCIALIZACIÓN

Abril Peña

COMUNICACIÓN

Elizabeth Zúñiga Sandoval

ASISTENCIA EDITORIAL

Javier Narváz

DISTRIBUCIÓN Y FOTOGRAFÍA

Fabian Jendle

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Maricris Herrera

Israel Hernández

(Estudio Herrera)

DISEÑO ORIGINAL

En la composición de los textos se utilizaron las familias tipográficas Chronicle Text e IBM Plex Mono.

Agradecemos a la Fundación Juan Emar, la Aninat Galería y la Galería NAC por sus gestiones para la reproducción de imágenes en este número.