

# LETRAS

# Letrillas

# LETRONES

## CARTA DESDE AUSTIN

### VISIONES JAPONESAS

¿Podría decirse que un día Austin empezó a padecer la enfermedad infantil del museísmo? Al llegar, casi veinte años atrás, descubrimos que sus ofertas en ese terreno eran discretas, aunque el Harry Ransom Center organizó una exposición espectacular sobre Cocteau y su tiempo, con base en su colección de manuscritos del poeta francés —parte de un archivo general impresionante—, dibujos y pinturas del poeta y de sus amigos artistas, préstamos (recuerdo unos Magritte mexicanos) y también una gran cantidad de proyectos escenográficos de Bakst para el Ballet Russe. La mínima casa austinita de O. Henry debió sentirse muy disminuida. Pero hoy los museos se multiplican.

El Ransom Center continúa haciendo exposiciones en torno a sus archivos, que atesoran también una completísima colección fotográfica. Pero hace unos meses abrió sus puertas, a pocas cuadras de distancia, el Blanton Museum of Art, también de la University of Texas at Austin. Sus colecciones iniciales, de pintura europea, ampliadas hace un tiempo, recibieron por largo tiempo el hospedaje del Ransom y de otro museo universitario, centrado en el arte moderno. Hoy constituyen su colección permanente, que incluye una importante de obra latinoamericana.



*Delineando las cejas, de Ito Shinsui (1928).*

El Blanton tuvo un comienzo bastante agitado. Un grupo suizo de arquitectos (de los mejores del mundo, según me dijo Teodoro González de León) ganó el concurso internacional para proyectar el edificio. La maqueta exhibida auguraba que el campus universitario —pequeña ciudad dentro de la capital—, ceñido a un estilo que ha ido variando con timidez desde sus ya seculares comienzos, iba a disponer de una obra innovadora como para justificar el viaje de un interesado en la arquitectura realmente contemporánea. Sin embargo, alguien que había contribuido a la obra con alguna determinante donación de dinero declaró que aquello disonaba con el estilo del campus. Se pagó una multa de cinco millones (¿quizá la pagó él?) y ahora la ciudad luce un edificio no conflictivo, sin un estorbo concurso. Tiene una galería exterior con arcos, un espacio como recepción, dos o tres salas, oficinas y una escalera que lleva al segundo piso, todo él salas. La escalera me recuerda la agotadora del Hermitage, capaz de que por ella se desplazara con holgura petersburguesa

un cuerpo de húsares o, al final de la notable secuencia única de *El arca rusa*, un equipo innumerable. ¿Es desproporcionada? Usamos los ascensores.

Estos días, por suerte, en la planta baja hubo una exposición deliciosa: “Visiones exquisitas del Japón/Grabados de la Colección James A. Michener de la Academia de Artes de Honolulu”. Se trata de grabados en madera, a color. Fascinado con este arte, el Michener teniente de navío e historiador, que más tarde haría también un famoso acopio de pintura moderna norteamericana, se convirtió en un especialista que en sus años japoneses juntó seis mil obras (aquí se seleccionan cincuenta) y escribió artículos y libros sobre el tema. *The Floating World* (1954) analiza precisamente el periodo aquí representado.

La técnica de la impresión en madera, que permite un tiraje grande, empleada en la difusión popular de imágenes de dioses y textos sagrados, en el siglo XVI pasa a ilustrar libros como el *Ise Monogatari*. Ya antes, con la unificación del país y la formación de una clase acomodada, los grabados que decoraban los castillos y grandes residencias de cada *daimyo* (señor feudal, nobles) y *bushi* (guerreros) con flores y paisajes, aparecieron en las casas de una población que vivía mejor. Según sean retratos y de quién, estos grabados reciben distintos nombres, que también varían según la forma, los colores que se emplean, las técnicas de aplicación del *bangi* o bloque de

madera dura, por lo general cerezo, etc., técnica que, de paso, merece algunas vitrinas que explican los distintos procesos. Los grabados resultantes muestran colores planos, en una serie de delicados matices. A lo largo de su evolución priman unos colores u otros, rápidamente aceptados. Pero así como en la pintura occidental las sombras aparecen ya a fines de la Edad Media (quizás en Siena con Piazzetta), aquí aparecen como una innovación tardía y nada sistemática en Hiroshige, en sus *nisbiki-é* (paisajes), las más de las veces como un oscurecimiento arbitrario del color en lo alto de un cielo, o cuando el agua toca la orilla.

Lo notable de enfrentarnos a estos grabados originales proviene de la percepción de sus fondos. Los grabados son planos y también los fondos, pero el tratamiento de estos es muy singular: muchos reciben una capa previa de tinta clara sobre la que se vuelca mica en polvo que da un delicado brillo, sobre el cual las figuras (lo vemos sobre todo en los grandes retratos de Sharaku o de Utamaro) ganan en relieve. Esta originalidad se pierde por completo en las reproducciones técnicas de los libros de arte, y es lamentable.

Una luz inapropiada también es dañina. Al agacharme para ver un detalle en una de las primeras obras, una temprana aparición del tema legendario de Kinko, la diosa que viaja a lomos de una carpa gigantesca, descubrí que el gran pez era dorado, pero esto sólo se percibía mirándolo desde abajo, perspectiva no necesariamente normal. Sin duda había sido hecho para ser colocado un metro más arriba. En fin. *Que* las delicadezas y exigencias de atención de estos grabados se descubren de a poco. Pero para siempre.

Su importancia en la cultura japonesa se manifiesta en ese extensísimo vocabulario que nombra sus vastas posibilidades: de formatos, técnicas, motivos, colores empleados o la ausencia del rojo, por ejemplo, del periodo en que fueron hechos e incluso si los grabados están destinados a una difusión general o responden a un encargo. Registros de

modas, costumbres domésticas y públicas, papeles en la sociedad, vendedores, actores y sus papeles favoritos, leyendas, mitos, paisajes, campos de arroz, glicinas, peonías, crisantemos, lirios, cerezos, puentes, playas, olas, montañas y el cambio que las estaciones impone en la naturaleza y en la vida, todo lo que la poesía y la novela japonesa registran tiene su correlato en el coloreado grabado en madera. Simplificando se puede decir que sus temas se concentran en dos grandes grupos: la naturaleza, la vida en ella o sola, y la sociedad en los espacios que ella construyó.

Avanzando por las salas, la apertura al mundo occidental aparece en algunos rasgos. Y no pienso en Fuyita, que desde París impuso el exotismo de sus aterciopeladas acuarelas, pero también fue puente de influencias hacia Japón. Pienso en Ito Shinsui, muerto en 1972, por lo tanto posterior al periodo Edo en el que se concentra la exposición, y su "Lápiz de cejas". Podría verse este grabado como una cita o referencia a algunos bellos "Apuntes de mujeres" —ni *geishas* ni actores que representan papeles femeninos—, de Utamaro (principios del XIX), que registran parecidas escenas de tocador. Al menos es la culminación de una línea seguida por varios famosos grabadores del periodo Edo. Vemos una mujer que al arreglarse contempla un lápiz anaranjado frente a un espejo negro con flores en simples toques dorados. Un espectacular fondo rojo muy oscuro proyecta hacia nosotros el cuerpo lisamente rosa que asoma del quimono azul que podrá acompañarnos con tanta insistencia como las más llamativas "Imágenes del mundo flotante" en un provocativo diálogo de colores con los azules verdosos de Hokusai y los verdes azulados de Hiroshige.

Si esta exposición llega a México, lo que es probable, suspendan todo y no se pierdan las imágenes de un mundo refinadísimo que ya sólo existe en un arte perfecto del pasado. Por favor. Ni siquiera falta el gato que mira al mundo desde una ventana y que puede ser el fabuloso gato sabio de la novela de Soseki. —

—IDA VITALE



Un viejo patriarca llamado Antonio Cisneros.

## POESÍA CISNEROS DE LEYENDA

**E**n Lima, para llegar al poeta Antonio Cisneros, hay que atravesar algunos estratos de leyenda (obviamente urbana). *Que* si es un hombre difícil, que si bebe demasiado, que si su genialidad, que si su egocentrismo. Así que cuando llamo a su puerta del barrio de Miraflores, a pocas calles del océano, estoy a la expectativa. Acabo de leer la nueva edición de su antología personal *Propios como ajenos*, cuyo prólogo finaliza así: "Ahora sobrevivo en Lima, con mi mujer, mis tres hijos y mis cinco nietos. El muchacho que fui se ha convertido en un viejo patriarca. Escribo poco, mantengo a duras penas mi tan poquita fe y temo cada día." Me espero una casa llena de gente, pero no oigo ruido de fondo cuando me atiende la voz de la empleada: "Suba." Es una edificación de tres plantas, unidas por la escalera que subo, siguiendo una voz masculina muy grave, que resuena desde lo alto: "Jordi, siéntate, ahora bajo." No hay nietos de por medio: nada es más ajeno a este salón que la infancia y el movimiento. Grandes lienzos decoran las paredes; sofás y fotografías de otra época ocupan real y simbólicamente un espacio clásico. Tras el sonido de unos pasos, aparece al fin la altura de Antonio Cisneros (corpulento,

canoso, ojos afilados). La primera hora la pasamos sentados, cada uno en un sofá blanco, frente a frente, conversando; tras el poeta, un cuadro inquietante que representa una inminente degollación. De modo que la entrevista se confundirá aquí con la conversación —y con la semblanza y con la crónica.

Desde que en 1961 publicara *Destierro* —cuyo título ya apunta en una dirección espacial—, su trayectoria ha sido en paralelo textual y geográfica. A finales de los sesenta se mudó a Londres; en la década siguiente vivió en Niza y en Budapest y en California; a mediados de los ochenta se instaló una temporada en Berlín; y en los noventa dio clases en Virginia. A medida que crecía la repercusión de su obra, obviamente, también lo hicieron las invitaciones.

—He llegado a sentirme como en mi casa en ciudades como Santiago de Chile, Bogotá o Buenos Aires.

—¿Nunca has vivido en España?

—No, nunca viví en España. Pero ten en cuenta que la España de ahora no era la de los años sesenta. En aquel páramo, incluso en Madrid o en Barcelona, la verdad es que no me apetecía quedarme.

Me cuenta que durante mucho tiempo fue coordinador en Perú de una agencia de viajes francesa. Se multiplican las experiencias de esos años. No entiende la vida del poeta como la de alguien consagrado exclusivamente a la poesía: le apasiona el fútbol y la conversación de bar, se dedica a la familia, ha tenido un espacio radiofónico diario, dirige la revista *Gourmet Latino* y el Centro Cultural Inca Garcilaso.

—El viaje parece la estructura, circular, de tu vida, pero ¿es también el conductor de tu obra?

—Los viajes tienen mucho que ver con mi vida y, por lo tanto, con mi poesía. Sin habérmelo propuesto, a lo largo de estos cuarenta y tantos años, la mayoría de mis libros de poesía tienen como punto de partida, más que un simple viaje, alguna estadía, más o menos consistente, en el extranjero. Al menos como pretexto.

—¿Cuál consideras que es el viaje que más ha marcado tu obra?

—Lo cierto es que no lo sé. Aunque creo que la experiencia que recuerdo con más cariño es la de mis años en Londres. Es verdad que se trataba del *swinging London*, ese Londres de los Beatles y de los Rolling Stones. Sin embargo, aún no sé si me maravillaba ese Londres o ese muchacho hermoso de veintitantos años que fui por entonces.

No me extraña que haya escogido una ciudad y no un país o un itinerario. En diversas entrevistas se ha definido como un ser eminentemente urbano: “alguna vez dije algo así como ‘me cago en los pajaritos’”, declaró en una entrevista y añadió: “no me gusta vivir en ciudades que tengan menos de un millón de habitantes”. En esta, que tiene unos siete millones, ha venido a pasar —en su condición de abuelo— lo que le queda de vida. Hemos entrado en la segunda hora de charla: a partir de ahora empezarán a sucederse los whiskys.

—Los cronistas de Indias, obviamente, eran viajeros. En los Comentarios reales de Antonio Cisneros hablas de un viajero como “Señor de Muerte”, “pues alacranes/cantan bajo tu lengua”. ¿Hasta qué punto tu voluntad de reescritura de la tradición colonial española responde a una intención, digamos, política, de combatir la violencia ejercida por los conquistadores y —como dijo Nebrija— la lengua necesaria del imperio?

—Los Comentarios fue, por decir lo menos, un libro muy ambicioso. Entonces pretendía dar una versión crítica de toda la historia del Perú tal como la aprendimos en la escuela; digamos, la otra cara de la medalla. Sospecho que, salvo algunos poemas, la empresa no resultó. Por lo demás, eso de los alacranes bajo la lengua nunca, al menos conscientemente, quiso ser un símbolo contra el único idioma que poseo de verdad.

En ese idioma ha escrito sobre todo poesía, pero también crónicas de viaje, como las recogidas en *El libro del buen salvaje*, en cuyo proemio se lee: “buena parte de los miles de versos escritos a lo largo de la vida también vienen a ser, a su manera, el libro de mis crónicas de viaje”. Los dos géneros, por tanto, se entrelazan, gracias a un mismo movimiento. En su prosa, Cisneros es

mucho más irónico que en su poesía, quizá porque la gestación del verso es mucho más ardua.

—Escribir un poema es un proceso extremadamente duro. Ten en cuenta que es el único género en que el objeto es el sujeto y en que el sujeto es el objeto. Para el poco de placer que experimentas, atraviesas mucho dolor, al escribir poesía.

—En tus crónicas de viaje, más que en la poesía, la ironía es una constante. ¿Qué ha significado la ironía en tu obra, y en tu vida?

—Los escritos, de uno u otro modo, son en buena medida el reflejo del autor. Para mí la ironía no es un tema o un método literario. Yo, el ciudadano Cisneros, y no necesariamente el escritor, soy burlón por naturaleza. Escéptico, melancólico y burlón. Y, por supuesto, la ironía la uso en primer lugar contra mí mismo, es una manera de librarte de la estupidez solemne y de las certezas bobas.

No sé si será porque me he acabado el whisky, pero ahora veo el cuadro de la degollación con otros ojos. Y también su último poemario, del que me acaba de explicar que nació de una experiencia turística: le regalaron un crucero a las Islas Galápagos.

—De becho, siempre hay experiencias turísticas en todo viaje. ¿El turismo puede ser literariamente fértil?

—Me imagino que, hasta cierto punto, cierto tipo de turismo puede, con suerte y con talento de por medio, convertirse en una buena crónica de viaje. En el caso del poemario *Un crucero a las islas Galápagos*, mi viaje a ese lugar es un punto de referencia muy lejano, algo así como un pretexto. En realidad, esas islas de basalto, repletas de alimañas, están en la geografía de mi alma. Es un crucero al interior de uno mismo.

Los que cultivan con más empeño las leyendas (urbanas, limeñas) sobre Antonio Cisneros son los poetas jóvenes. Al menos tres me han hablado de encuentros fantasmales e impreables, de madrugada, en bares de pelaje diverso.

—El joven escritor Rafael Robles Olivares ha titulado un poema con tu nombre, donde se lee: “Dice mi maestro que al poeta/ sólo se

le respeta en el papel.” ¿Cómo fue tu relación con tus maestros?

—Yo me llevé muy bien con los gentiles y generosos poetas que me precedieron. Jamás tuve ningún intento parricida.

—¿Y con los jóvenes sucede igual?

—Con ellos tampoco tengo ningún intento filicida. Ahora, creer a partir de allí que me desvivo por las generaciones venideras o que me interesa el futuro de la juventud sería un craso error. No tengo la menor vocación redentora ni profesoral. Por el momento, sólo me intereso por mis nietos, que son cinco.

En una de las imágenes en blanco y negro que hay junto a la puerta de la cocina, Cisneros y su familia son muy jóvenes. Y muy bellos. Sobre todo su esposa, a quien me cuesta imaginarla como abuela. Se lo digo, mientras me sirve otro whisky (el quinto suyo): “Yo también era muy bello —afirma y corrige levemente—: siempre hemos hecho muy buena pareja.” Las leyendas urbanas se alimentan de la realidad. Pero hay que contrastarlas con ellas para decidir la versión que cuenta. Que, al cabo, siempre es la que uno decide para sí. —

—JORGE CARRIÓN

## DIARIO INFINITESIMAL PRELIMINARES

**E**rotismo adolescente, dos siluetas:

1. En *La Celestina*, novela discretísima y perfecta, de pronto, como en la vida misma, se cae en brutalidades. Como cuando Calisto, de ordinario comedido y fino enamorado, está desvistiendo a su Melibea con tal ansia que está por desgarrar sus vestidos, situación común en urgencias de pasión:

Dexa estar mis ropas en su lugar [dice la linda Melibea], y si quieres ver si el hábito de encima es de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? [...] No la destroces ni maltrates como sueles, ¿qué provecho te trae dañar mis vestiduras?

Y en la lacónica respuesta del enamorado surge la rudeza: “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.”

Para Melibea, sin embargo, no hay rudeza ninguna, porque está enamorada: “señor, yo soy la que gozo, yo la que gano”, murmura. Es delicioso que se sigan llamando señor y señora a la hora del desplume.

2. Corría entre los niños la leyenda: si una mujer ingería unas gotas de yumbina incurría de inmediato en un apetito erótico bestial, urgentísimo y devastador que el galán abusador que había suministrado la pócima podía de inmediato usar en su provecho. Era la yumbina un alcaloide veterinario usado para el apareamiento de vacas y yeguas.

La discusión acerca de la ética del empleo a traición del estimulante era interminable. A un grupo nos parecía inadmisibles, con el “así que chiste” de los niños, pero el otro mostrábase entusiasta de su administración.

Ahora la yumbina, oí en radio, está de moda en bares y cabarets de Argentina. Dicen que la surten los narcos mexicanos y que es peligrosa porque si se excede la dosis en la ingestión causa la muerte.



Viajar. Me muestro memorioso de la adolescencia, como indican las anteriores notas, porque, como voy a emprender un viaje largo, ando algo destemplado y tristón. Son las lágrimas de adiós de que habla el gran Matsuo Basho en *Sendas de Oku*. Así tiene que ser, por entusiasmado que se esté por el viaje. En todo humano cohabitan dos fuerzas: una, la inquieta, nos expela a la aventura; la otra, la remansada, nos succiona, nos atrae hacia permanecer. Hay que ser fiel a ambas potencias: el precio de alejarnos es cierta tristeza aguda, pero breve (se acrecienta cuando llega la partida pero cesa casi por completo cuando se sale y se gana distancia). Me voy por unos meses a dar clases a Boston, y ciertamente dejo aquí muchas personas y cosas que me complacen, algunas que me apasionan, repaso mi diario y leo de

encuentros con amigos, de calles, salsas, conversaciones, de tareas inacabadas, indagaciones a medio hacer, muchas cosas más, ¿y no voy a informarme de las últimas crueldades de las *gangs* mexicanas?, ¿voy a perderme el espectáculo de la venalidad y torpeza nacionales al que soy adicto? Así me pongo siempre cuando me voy de viaje, y luego allá ya no quiero regresar a México. Pero, después de todo, tiene algo de cierto eso de que partir es morir un poco. Por eso Basho escribió al partir a su viaje este haikú:

Se va la primavera  
Quejas de pájaros, lágrimas  
En los ojos de los peces.

Pero “los meses y los días son viajeros de la eternidad”, y ya regresaré. —

—HUGO HIRIART

## INTERNET LA VIDA DIARIA COMO ESPECTÁCULO

**E**l espectáculo es el reverso de la vida diaria. Risas grabadas: existe YouTube. Una página, un foro en internet que permite, democráticamente, subir videos, verlos, compartirlos. Videos que, por ejemplo, muestran el fragmento de la vida cotidiana de cualquiera. Tiempo de preguntas y respuestas. ¿No son los minutos del hijo de vecino un espectáculo menor, un show doméstico? No, millones de personas acceden a YouTube. Todos podemos ver esos videos. Aplausos.

2. Que ahora pasen los números. YouTube se fundó en 2005. Un año después Google compró la página de internet por 1,700 millones de dólares. La adquisición ha sido fundamental para Google: en 2007 aumentó el 56 por ciento de sus ingresos. En 2008, según *The Wall Street Journal*, los ingresos de YouTube bordearon los doscientos millones de dólares. Cabe decir que el servicio para los usuarios es gratuito, se financia con anuncios publicitarios.

Como cada minuto se suben diez horas de video a YouTube y, de acuerdo con Nielsen Net Ratings, la página recibe cerca de doscientos millones de visitas al mes, es un negocio de sumas. Efecto sonoro de una caja registradora.

3. Que se descarguen algunos videos populares. Pixeles, imágenes en baja definición. El niño predicador grita: “A mí no me trajo la cigüeña. Yo no soy pariente del mono, a mí me creó Dios.” Otro video. Un hombre disfrazado de Spiderman en una fiesta infantil. Lo posee el personaje, desafía la gravedad, trepa un muro como lo haría Spiderman, pero cae como el hombre que es. Ahora un bebé. Un bebé que come helado. Una voz le pide la mirada malvada. El bebé ríe, frunce el ceño, serio, y vuelve a reír. Otro. Dos adolescentes que, desde la cocina de su casa, cantan, en *playback*, una canción de las Spice Girls. ¿Cantautores latinoamericanos? Coyoacán Joe de México. Wendy Sulca de Perú. Delfín, de origen ecuatoriano, en Nueva York canta su elegía a las Torres Gemelas. Ricardo Jeldes de Chile, un político de segunda fila que cambia la letra de una canción de Queen para instalar sus frases a destiempo. El último video y nos vamos. Un borracho que balbucea, parece, español.

4. YouTube está disponible en doce idiomas. Sólo México y España tienen una página oficial, digamos, en el idioma. ¿Cuáles son los videos más populares? En México, la caída de Edgar tiene un conteo de más de doce millones de reproducciones. “No, güey; ya, güey”, palabras que llevaron a Edgar a la fama. En España, un video, un *collage* de tropiezos caseros se ha reproducido más de diecisiete millones de veces. En México, la historia breve y simple de una caída; en España, historias aún más breves de tropiezos ordinarios. Lo que antes merecía, en todo caso, bromas familiares o la risa de los compañeros de oficina; lo que antes era, pues, un espectáculo menor, ahora es un espectáculo con todas sus letras. Un espectáculo antes sordo ahora explota. Ahora, cataplum, se cae un niño y millones de personas ríen.

5. YouTube lleva el espectáculo al extremo. Alguien puede ser famoso desde su cocina, desde su habitación, incluso desde la carriola. A pesar de que se trata de un medio moderno, el impulso del hombre por exhibirse tiene raíces viejas, profundas. Y en los tiempos que corren, basta exponer un fragmento de la vida diaria. Pero ¿resulta espectacular la vida cotidiana? Es simplemente, ordinariamente común. Se exportan videos de la vida cotidiana a la vida diaria de otro. Sin filtro va del cuarto de dos adolescentes al cuarto de otros dos. En estos casos, no hay arte, hay espectáculo. No hay crítica, hay morbo. No hay acentos ni comas, reina la mala ortografía. Pero no hay risas grabadas, hay carcajadas, genuinas carcajadas en las oficinas.

6. Es cierto que este, el aspecto más popular de YouTube, presta el escenario para un extremo de la fama. Pero del mismo modo, y no con menor asombro, se pueden observar otras imágenes. Octavio Paz, por ejemplo, en una entrevista. Borges hablando, Cortázar bailando. Lecturas de autores contemporáneos, conversaciones con cineastas, piezas musicales raras. De otro modo, porque es un vasto archivo, no habría forma de acceder a esos videos. Fanfarria.

7. Acaso observar la vida diaria como espectáculo permite pasarla bien, bastante bien por un instante. Uno breve, uno placentero y efímero como al leer esta frase: “No había sido feliz más que una sola vez en su vida: bajo un paraguas.” La frase es de Antón Chéjov. —

— BRENDA LOZANO

## POÉTICAS TECHNOPAEGNIA Y POESÍA

**T***echNOPaegnia* es la palabra griega sugerida por Ausonio (310 d.C.) para designar la estrategia de disponer los versos según la forma del objeto en que se imprimirán: un huevo, una hacha. Estas obras son antecedente de los caligramas. No solamente de los de Tablada o Apollinaire; también de los



Poesía sonora, escritura en práctica.

de George Herbert en el siglo XVII y los de Acuña de Figueroa en el XIX. Son fuente de tradición. Como lo es la poesía/praxis: desde los yambos y espondeos pindáricos —a cuyo son se ejecutaban danzas olímpicas— hasta radio dramas de Brecht como *El proceso de Lucullus*. Producir objetos o celebrar gestos, y entramar estos y aquellos con la escritura poética, es una forma venerable de la participación lírica —les guste o no a los académicos. Y la joven poesía mexicana no ha sido indiferente a esta herencia.

Entre nosotros, tales composiciones vienen de un largo y subterráneo río que parte de Tablada y pasa por Novo, Paz, Arreola, *Poesía en voz alta*, Ulises Carrión, Alejandro Aura, el deslenguaje oral de Ricardo Castillo, las instalaciones plásticas y sonoras de Alberto Blanco, los poemas visuales de Myriam Moscona —por mencionar muy poco. La relativa democratización de las nuevas tecnologías, la búsqueda de alternativas estilísticas y la pauperización de la lectura en México han insuflado nueva corriente a este caudal, lo que entre los poetas más jóvenes significa un volumen de documentación más vasto y detallado que el de otras épocas. También mejores herramientas para la divulgación.

Reseño a vuelo de pájaro unos cuantos ejemplos de estos procesos.

Motín Poeta, colectivo integrado por Carla Faesler, Rocío Cerón y Mónica Nepote, publicó en CD dos antologías: *Urbe probeta* (2003) y *Personæ* (2006). La primera es, casi, un disco de canciones;

contiene versiones felices pero en otras la unión de voz y música me parece forzada. La segunda es un ejercicio más positivo pero fallido: aunque cada pieza fue compuesta por un poeta y un artista sonoro distintos, el conjunto resulta repetitivo, monótono. Ambos discos adolecen de un mismo defecto: parten de versos destinados originalmente a la página, y cuyo cuerpo no fue reescrito en calidad de poesía sonora.

Este colectivo participó en el festival Poesía en Voz Alta 2006; YouTube tiene un documento en video del *performance*. La calidad de registro es pobrísima, pero se alcanza a discernir el montaje. Carla Faesler realizó también videopoemas (v. YouTube) cuyo *leitmotiv* son fotorecortes de sí misma. Algunas de estas piezas (“Asuntos internos”, “Limbo”) me parecen admirables, no sólo por la imaginación que las sostiene sino porque fueron realizadas con mínimos recursos tecnológicos. Rocío Cerón hace también poesía visual.

Minerva Reynosa, Sergio Ernesto Ríos y Óscar David López lanzaron en 2008 “Pimp M(t)y Poetry”, con sede en Monterrey. Se valen del arte postal. Minerva y Sergio me enviaron por correo *searching the toilette in Juárez avenue*, libro casero de poemas y aplicaciones en ejemplar único. Óscar David repartió, en un encuentro de escritores, volantes a colores con la efígie de Gerardo Deniz; solicitó luego que cada invitado escribiera unos pocos versos dedicados al autor de *Erdera*, a quien le fueron entregados esos materiales a la mañana siguiente. Óscar David tiene montado *The Gangbang Show*, espectáculo de cabaret que incluye travestismo, lectura de poemas y música electrónica.

José Eugenio Sánchez, vecindado en Monterrey, ha realizado videopoemas tipográficos en colaboración con Rubén Gutiérrez y un discurso virtual con técnica de *videogame* (“Pistoleros famosos”) en colaboración con Ángel Sánchez (v. YouTube). A fines de los noventa fue guionista y actor en el espectáculo de danza *El asalto a las putas*. En 2007 su lectura coreográfica *Balada de las últimas bombas* (en colaboración con

Judith Téllez) fue recibida con beneplácito en un pequeño pero repleto teatro de Barcelona.

Óscar de Pablo, espléndido lector de su propia obra, obtuvo un premio de *slam poetry* en la ciudad de México. Desde Guadalajara, León Plascencia Ñol realiza poemas visuales: metáforas tipográficas con técnica de grabado. En esa misma ciudad viven Jorge Méndez Blake, quien ha expuesto algunas instalaciones en video basadas en lecturas de poesía; y Víctor Ortiz Partida, quien realizó en 2005 una instalación tipográfica basada en poemas de la puertorriqueña Sylvia Figueroa. En León, Guanajuato, está Eduardo Martín del Campo, autor de poemas hipertextuales. En Tijuana, Adrián Volt ha dado a conocer *Una sociedad ligeramente excitada*, que incluye CD con poesía y música. También en Tijuana, Omar Pimienta realizó el proyecto *Librería*, 180 invitaciones institucionales viejas intervenidas con textos de autores diversos ([www.libreria-omarpimienta.blogspot.com](http://www.libreria-omarpimienta.blogspot.com)). En Querétaro, Román Luján realizó hace algunos años, en colaboración con Jordi Boldó, una serie de metáforas-mueble: poemas breves impresos sobre piedras. También con piedras realiza instalaciones tipográficas el poeta michoacano Efraín Velasco. En Saltillo se fundó, a fines de 2008, el Taller de la Caballeriza ([www.caballeriza.blogspot.com](http://www.caballeriza.blogspot.com)), colectivo que reúne a poetas, artistas plásticos, músicos, teatristas y cocineros en torno a dos principios: la capacidad transretórica de la poesía (la posibilidad de crear efectos poéticos mediante soportes alternativos, géneros híbridos y materia poética no textual) y la descripción de lo poético como realidad sintética, simultánea, múltiple y móvil.

Habría que mencionar al paso, también, proyectos cuyo afán no es la producción de obras sino la documentación y/o difusión de estos procesos: *Poesía y combate* de Antonio Calera, *Autismo TV* de Inti García Santamaría (v. YouTube), el *Periódico de poesía* de la UNAM, el festival Poesía en Voz Alta, entre muchísimos otros. La nómina que doy es reducida: apenas se limita a los autores con los que tengo un contacto constante.

A pesar de que estos procesos compositivos tienen aceptación y demanda por parte de algunos lectores,\* la mayoría de los poetas y críticos de poesía mexicanos los rechaza. Tal rechazo esgrime dos argumentos fútiles: “eso no es poesía” y “eso no es ninguna novedad, pertenece a la estética de las viejas vanguardias”. La pobreza del primer argumento radica en su hipocresía: parece implicar que está muy bien que se haga poesía visual y poesía/praxis (después de todo se trata de procesos que se ejercen cotidianamente y que son admitidos en los más selectos círculos intelectuales) siempre y cuando a) no se les llame “poesía” y b) quien los realice tenga título de actor, pintor o artista conceptual, no de poeta. Lo que se intenta salvaguardar no es un proceso creativo sino un título nobiliario: *poeta*. Esto me parece un tanto cursi y digno de un burócrata, no de un creador. Hablar de poetas en tránsito formal y poesía en soportes no convencionales me parece importante: lo considero vía para dar un sentido más puro a una de las palabras de la tribu.

El segundo argumento no es menos endeble, pero sin duda es más perverso: pretende que la experiencia *material* de los poetas es patrimonio exclusivo de las vanguardias históricas. Afirmación que quizás esté a la altura de don Ignacio de Luzán, pero que suena obtusa y hasta inmoral de cara al yonque tecnológico en que se convertirá el siglo XXI. No me parece imprudente citar aquí a Platón: “el castigo mayor es ser gobernado por otro más perverso, y es por temor a este castigo que gobiernan, cuando gobiernan, los hombres de bien”. Si algunos poetas hemos aprendido a usar Vegas o After Effects después de haber ejercitado el dactilo es porque la poesía no es un pasatiempo: es una guerra espiritual con y por el mundo. En cualquier caso, negar que la *technopaegnia* y la poesía/praxis son parte de la tradición no es conservadurismo: es llana ignorancia.

\* Hace veinte días subí a [www.youtube.com](http://www.youtube.com) la pieza “2 poemas para baños”. En este breve lapso el texto ha generado más de seiscientas lecturas.

El ninguneo que usualmente rodea en México a la poesía visual, sonora y activa empobrece nuestra vida intelectual. Lo que falta, a mi juicio, es una mayor crítica y autocrítica de estos procesos compositivos. Una crítica dura, seria, que tome en cuenta lo mismo la dimensión técnica y material (el empleo de herramientas retóricas alternativas) que la conceptual y emotiva. Pero que acepte también, como principio, que existen estructuras paratextuales a las que el nombre que mejor les conviene es el de poemas. —

— JULIÁN HERBERT

## FRONTERAS

### IRIS

**A**l cruzar una frontera de manera legal nuestro pasaporte recibe un sello que, por lo menos en principio, indicaría que estamos libres de toda sospecha. Lo absurdo es que entre más se recopilen más sospechoso se vuelve uno ante los ojos de las autoridades migratorias.

Diversas circunstancias me han llevado a residir en tres países de manera simultánea; mi única dirección confiable es la de mi correo electrónico. En el fatigoso tránsito fronterizo que lo anterior conlleva he descubierto que la peor ocupación posible para poner en una forma migratoria es la de escritor. Así que en general opto por *estudiante*, la segunda peor. Aprovecho para aclarar, como con cierta frecuencia me toca hacerlo ante las insinuaciones de quienes estampan pasaportes, que mis actividades se limi-

tan a las anteriores y no soy camello, mulita ni bestia de carga semejante.

Como además viajo lo más barato posible llegar a mi destino incluye aerolíneas exóticas, boletos electrónicos y escalas que difícilmente convencen al policía en turno de que mi tránsito en su país será generalmente fugaz. A estas alturas mi pasaporte es un documento maltrecho y lleno de marcas indelebles. Muestra un aspecto semejante al mío cuando me presento en el mostrador de inmigración después de una noche en clase turista. Mientras el oficial revisa con suspicacia las hojas del documento no puedo evitar mirarle fijamente los dedos que mi imaginación engrosa y cubre de látex. Un escalofrío me recorre al pensar que cualquier país me podría aplicar la Ley de Herodes como en el cuento de Ibargüengoitia.

Pero tal vez pronto los pasaportes y quienes los inspeccionan se vuelvan redundantes. El Reino Unido utiliza ya un método de control fronterizo que responde al acrónimo IRIS [Iris Recognition Immigration System]. Como su nombre lo sugiere, consiste en fotografiar los discos oculares que contienen la pupila, únicos como huellas digitales, y almacenar las imágenes en una base de datos confidencial.

El sistema opera en los principales aeropuertos internacionales de Gran Bretaña. Registrarme me tomó diez minutos, cinco de un cuestionario oral y cinco ante un aparato semejante a los que usan los optometristas para sacar la graduación de los lentes. Usé por primera vez el sistema después de un viaje trasatlántico en el que apenas dormí. Tenía los ojos hinchados después de haberlos mantenido durante horas imantados sobre la pequeña pantalla de plasma incrustada en la parte trasera del asiento frente al mío.

La sala de inmigración en la Terminal 3 de Heathrow estaba repleta, con varios centenares de personas formadas según su ciudadanía: europeos o resto del mundo. Caminé solo por el pasillo asignado al extraño segmento de ciudadanos con pupilas catalogadas. Al final había una mezcla de cabina telefónica, torni-

quete de metro y nuevamente aparato optométrico, al que acerqué mi rostro. Tras emparejar mis ojos con las dos marcas verdes sobre un espejo, las puertas de cristal se abrieron mágicamente.

Salí a las bandas de equipaje con la mirada rebosante del futuro inmediato, pero como sucede con frecuencia ante las utopías el presente y lo material se impusieron de vuelta: mi maleta se extravió durante el viaje, lo que me mantuvo en el aeropuerto varias veces el tiempo que hubiera tardado en la fila de inmigración. —

— GONZALO SOLTERO

## ARTE CONTEMPORÁNEO

### EL ARTE DE DECIR

**S**eñor lector, una noticia de mal gusto. No me disculpo: en el arte contemporáneo, el mal gusto es un oficio. Me refiero a una noticia de septiembre pasado. ¿Que no se enteró? No se disculpe: las noticias del arte no son noticias. El periódico inglés *The Art Newspaper* publicó entonces: “Gene Hathorn, un convicto sentenciado a pena de muerte, ha acordado regalarle su cuerpo al artista chileno-danés Marco Evaristti. El plan del artista es congelar el cuerpo de Hathorn y hacer con este alimento para peces.” La noticia continúa: Evaristti —como Truman Capote— ha procurado la amistad de un convicto que ha vivido tras las rejas tejanas desde 1985, cuando se le encontró culpable de las muertes de su padre, madrastra y hermanastro. La culminación de la relación Evaristti-Hathorn ocurrirá, en algún museo, cuando el espectador tenga en sus manos el alimento derivado del cuerpo de Hathorn, tal como lo planea el artista con la aprobación legal del convicto: “Los visitantes podrán alimentar a los peces que estarán nadando dentro de un acuario gigante.” El que los peces vayan a ser alimentados con una pasta hecha a base de carne humana le da a este *performance* un carácter polémico; no obstante, ni para Evaristti ni para Hathorn esto significa



Airport, de Mauricio Alejo (2000).

un problema ético. El verdadero problema es matar legalmente a una persona en nuestros tiempos, dice el artista por si alguien lo tacha de inmoral o cínico y no atiende el propósito de su obra: hacer una intensa campaña contra la pena de muerte. Esta preocupación del artista se presentaba ya en su obra *The Last Fashion*, una colección de ropa exhibida en agosto de este año y diseñada para los reclusos que se encuentran en el corredor de la muerte. Evaristti también diseñó una cama de ejecución, expuesta en la Feria de Arte de Copenhague a finales de septiembre. Sin embargo, el proyecto en que el protagonista será el cuerpo envenenado de Hathorn promete tener un mayor impacto en la sociedad. O por lo menos así lo desean ambos, artista y convicto.

2. Las propuestas que desentonan con los medios formales del arte aún parecen inquietar al público mayoritario. A ciertos artistas —Damien Hirst, Mauricio Cattelan o Andrés Serrano, por ejemplo— se les etiqueta como promotores del *shock art*, un arte que, según sus detractores, no dialoga con el “verdadero” arte y provoca sólo parálisis y rechazo en el espectador. Aunque parezca lo contrario, estas manifestaciones son todo menos huérfanas, y en su mayoría son todo menos choqueantes (el tiburón de Hirst, por ejemplo, no deja de ser un tanto cursi). Como antecedente está, entre otros, el accionismo vienés, movimiento a través del cual Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler (luego se sumaron otros artistas) realizaron alrededor de 150 acciones que provocaron náuseas, fascinación y odio en la sociedad austriaca de los años sesenta. El accionismo vienés arrastró el cuerpo hasta el terreno del arte y, con ello, lo grotesco, lo sexual y lo violento, en contraposición con el arte sedentario y tradicional. Mutilaciones en vivo, representaciones orgiásticas y crucifixión de ovejas llevaron a los accionistas vieneses a ser considerados *personae non gratae* en la escena del arte y el Estado austriacos. Desde entonces fluidos y desechos

como la sangre, el excremento y la orina han consagrado a varios artistas del siglo XX y son componentes de obras capitales que hoy nos permiten dialogar con un arte que parece dar escalofríos. En la última década, una serie de cadáveres de animales conservados en formaldehído ha salido triunfante en el mercado de las grandes subastas, lo que ha provocado que la crítica Lynne Munson asegure, con cierta razón, que “el arte del shock es el tipo de arte más seguro al que un artista puede dedicarse hoy, si de hacer negocios se trata”. No obstante, décadas atrás esta forma de hacer arte no tenía al *shock* como fin en sí mismo ni pretendía apoderarse del mercado; buscaba algo más ambicioso: una reestructuración total del arte y la sociedad.

3. Decía E.H. Gombrich en 1950, en su célebre *La historia del arte*, que la obra *Retrato de su madre* (retrato de una anciana, madre del autor, Alberto Durero, pintado en 1514) podía provocar rechazo en el primer atisbo y atracción después. Aunque detenerse frente a las arrugas de una anciana dibujadas en carboncillo no es algo que el espectador contemporáneo considere un desafío, la condición de rechazo que señala Gombrich advierte que hay mucho más que obtener de una obra que lo que sucede en un primer acercamiento a ella. Por ejemplo, si atendemos las obras de Evaristti notaremos que estas, debajo de su horror, discuten con una parte esencial y revolucionaria de la historia del arte. Esencial porque ilustra los albores de la vinculación entre el arte y lo político. Revolucionaria porque emplea procesos no más brutales que la propia política o la inercia social. En 2000, por ejemplo, su obra *Helena* consistió en colocar en un museo varias licuadoras llenas de agua, con un pez dorado dentro de cada una de ellas. El

espectador la tenía sencilla: activaba o no la licuadora.<sup>1</sup> Evaristti y el director del museo, Peter Meyer, fueron a juicio; el cargo: crueldad animal.<sup>2</sup> Evaristti fue declarado inocente y dice ahora: “¿Cómo puedes rechazar diez peces en una licuadora cuando has vivido en una sociedad que, literalmente, ha matado a miles? ¿Cómo rechazas este tipo de obras cuando no rechazas lo que realmente está destrozando a la sociedad?”

Para Evaristti es claro que vivimos en una sociedad paradójica: por un lado, se denuncia la existencia de un arte desagradable y cruel que “tiene como fin en sí mismo la perturbación y nada más”; por el otro, se ejerce con naturalidad la crueldad.

Actuar desde la ley, como lo haría la mancuerna Evaristti-Hathorn de realizarse la obra (no olvidemos que Hathorn ha cedido legalmente su cuerpo, no a la ciencia sino al arte), para denunciar una ley que (no encuentro otra manera de decirlo) deshumaniza a los humanos dará lugar, sin duda, a una obra elocuente. Una obra que tendrá como trasfondo esta denuncia: que las personas sentenciadas a muerte dejan de ser personas para volverse cosas, cuerpos inútiles, en espera del desenlace. De llevarse a cabo la obra de Marco Evaristti, también sucederá una suerte de acción metafórica: una reincorporación gestual del convicto al mundo al que también perteneció.

Disculpe, señor lector, que me detenga y lo deje solo. Los textos no suelen terminar tan bruscamente pero el arte, ya aprendimos, no se trata del buen gusto ni de los buenos modales. Se trata, a veces, de decir. —

— LORENA MARRÓN



*Helena y el pescador*, de Marco Evaristti (2000).

<sup>1</sup> Dos personas activaron el electrodoméstico.

<sup>2</sup> Evaristti no es, desde luego, el primer artista perseguido por la ley. En 1968, por ejemplo, Günter Brus, cofundador del accionismo vienés, fue condenado a seis meses de prisión por degradar los símbolos de su país al defecar mientras se cantaba el himno nacional.



## GRAMÁTICA Y MATEMÁTICAS

La pregunta que los venezolanos tendrán que responder el próximo 15 de febrero para impedir que Chávez se convierta en presidente vitalicio está redactada de la siguiente forma:

¿Aprueba usted la enmienda de los artículos 160, 162, 174, 192 y 230 de la Constitución de la República, tramitada por la Asamblea Nacional, que amplía los derechos políticos del pueblo con el fin de permitir que cualquier ciudadano o ciudadana en ejercicio de un cargo de elección popular pueda ser sujeto de postulación como candidato o candidata para el mismo cargo por el tiempo establecido constitucionalmente dependiendo su posible elección exclusivamente del voto popular?

Cada vez me convence más la idea de Arcadi Espada sobre la secreta relación entre moral y gramática.

Almudena Grandes, narradora de mérito y quizá la peor columnista de España, lo que también tiene mérito, hizo el ridículo al afirmar hace unas semanas en su espacio de *El País*:

La gracia está en que el dividendo representa los 775.000 millones de dólares del plan de reactivación económica diseñado por Obama. El divisor somos los 6.700 millones de personas que existimos en este planeta. Y el resultado son los 115 millones de dólares que nos tocarían a cada uno si los repartiéramos entre todos. ¿Lo prefiere en euros?, 84 millones por barba.

Amiga, como ya te ha advertido medio mundo, el resultado es de 115 dólares o, si lo prefieres, 84 euros por barba. —

— RCG

## KIRSCH VS. ŽIŽEK

Queda claro que el arte de la polémica está en crisis cuando un intelectual increpa a otro, siete cuartillas de análisis, denuncia y exposición de por medio, y a cambio recibe una y media de blandas precisiones.

En las páginas de *The New Republic* Adam Kirsch aprovechó que reseñaba dos libros de Slavoj Žižek, filósofo y personaje mediático por empeño, para denunciar la “peligrosidad” de este último. Más poeta y menos *mediaperson*, Kirsch no lanza acusaciones; al contrario, se enfrenta al lenguaje hiperbólico, a la desmesura ideológica de Žižek; pone en evidencia la simpatía nefanda del esloveno por las ideologías que asolaron al siglo XX: el fascismo, el comunismo y el antisemitismo. Lo encuentra un “comunista revolucionario” que deviene un “tipo particular de fascista”. Kirsch no sólo denuncia al autor, tam-

bién reprende al público que le ha dado a Žižek la impunidad del “bufón autorizado”, el que no provoca indignación sino sonrisas y complicidades.

Žižek respondió con un texto magro, falto de brío, insospechadamente ajeno a su espíritu. Argumentó que era un caso de lectura tendenciosa, que él no es antisemita y prueba de ello es que tiene muchos amigos judíos que lo respaldan. Declinó debatir, porque, según él, las acusaciones no dan para un debate significativo. Kirsch, en su contrarréplica, reconoce que sí, que hay gente con la que el debate no es “necesario”.

Insisto, es una pena que el desparpajo, el riesgo—cualidades de las que Žižek ha hecho patrimonio—, hayan sido pospuestos a favor de un silencio de raquílica indignación. —

— PD



Foto: © Sepp Dreissinger

## THOMAS BERNHARD (1931-1989)

Vive en Obernathal, Austria, parapetado en el campo debido a sus débiles pulmones y su potente misantropía. Baja de vez en vez a las ciudades a recoger algunos premios literarios y flagelarse por haberlos recibido. Vuelve a la pradera sólo después de haber comprado zapatos italianos, lo único que parece aliviar al esnob que lleva en la cartera. Cuando al fin se encierra a trabajar, lo mismo escribe contra sus amigos que asesta frases como esta: “Lo que pensamos ha sido ya pensado, lo que sentimos es caótico, lo que somos es oscuro.”

Pues bien: a ese hombre debemos una de las afirmaciones vitales más sentidas de la literatura contemporánea. La novela, *El aliento* (1978), tercera parte de su pentalogía autobiográfica. El personaje, él mismo, un adolescente que agoniza en un sanatorio. El episodio, ese en que una monja

se pasea por los pasillos revisando quién sigue vivo y quién ha muerto y el joven, en una epifanía difícil de resumir, decide:

Quería vivir, y todo lo demás no significaba nada. Vivir y vivir *mi vida, como quisiera y tanto tiempo como quisiera*. Entre dos caminos posibles, me había decidido esa noche, en el instante decisivo, por el camino de la vida. Si hubiera cedido un solo instante en esa voluntad mía, no hubiera vivido ni una hora. De mí dependía *seguir* respirando o no. El camino de la muerte hubiera sido fácil. El camino de la vida tiene igualmente la ventaja de la libre determinación. No lo perdí todo, seguí teniéndolo todo. [Traducción de Miguel Sáenz, Anagrama, 1985, edición de las páginas 20 y 21.]

Léase esta nota como un homenaje a Thomas Bernhard, el gran Thomas Bernhard, a veinte años de su muerte. —

— RL