

LOS TESTIGOS DE MADIGAN



Directorio

Coordinación general

Laura Elena González
Jorge Humberto Chávez

Diseño

Sergio Grande

Corrección

Montserrat Morales

Relaciones públicas y comercialización

Rocío Arellano
Alejandra Elías

LOS _____
TESTIGOS
_____ DE
MADIGAN

Los Testigos de Madigan es una revista independiente, publicada por el colectivo del mismo nombre. Su registro se encuentra en trámite y su aparición es trimestral. Los textos son responsabilidad de sus firmantes pero la revista asume su plena competencia sobre los juicios y valoraciones de carácter literario, que al Consejo Editorial le permiten justificar su inclusión en cada número. Sólo se publicarán colaboraciones previamente solicitadas y dictaminadas por dicho consejo.

Consejo editorial

Armando Adame, Gaspar Aguilera, Armando Alanís Pulido, Juan Antonio Alfaro, Luis Armenta Malpica, Rocío Arellano, Juan Manuel Bonilla, Félix Barbosa, Daniel Bencomo, Saúl Castro, Fernando Carrillo, Joaquín Cosío, Roberto Colis, Miguel Ángel Chávez, Jorge Humberto Chávez, Luis Humberto Crostwaithe, Miguel Ángel Díaz, Miguel Donoso Gutiérrez, Alejandra Elías, José María Espinasa, Roberto Carlos Gámez, Alejandro García Ortega, Violeta García, José Isabel Hernández, Eudoro Fonseca, Joel Flores, Julián Herbert, Ana María Jaramillo, José Ángel Leyva, Gonzalo Lizardo, Claudia Luna, Élmer Mendoza, Citlalli Mendoza, Julián Mitre, Juan José Macías, Nicolás Minelli, Jesús Navarrete Lezama, David Ojeda Sánchez, Christian Ramos, José Luis Rico, Édgar Rincón, Diego Romo, Víctor Roura, José de Jesús Sampedro, César Silva, Josué Sánchez, José Eugenio Sánchez, Magali Velasco, Francisco Velázquez, Marco Vieyra y Noé Zavala.



LOS
TESTIGOS
DE
MADIGAN

Si gustas colaborar con nosotros, aportando alguna obra literaria o pieza artística para su difusión, escríbenos a:

lostestigosdemadigan@gmail.com

El contenido vertido en cada uno de los textos de esta revista es de exclusiva responsabilidad de su autor, cuyo estilo y libertad de expresión se respetan íntegramente, y no reflejan necesariamente los criterios editoriales de Los Testigos de Madigan



Editorial

Los habitantes del norte, sur o centro del país o del llamado altiplano – aunque no tengamos playas–reconocemos el oleaje, los efectos del paso de huracanes, algunos de ellos originados a miles de kilómetros de cualquiera de los litorales que bordean nuestro país; también reconocemos en los matices ocres --de los árboles--la llegada del otoño; o en las frutas y flores de la temporada según las diferentes coordenadas. Ahí, entre toda esa variedad cromática y de olores, se ubican las fechas, los aniversarios o conmemoraciones que pretenden reinstalar significados relevantes en lo individual o colectivo, social o político.

Por ello, a partir de la muerte de David Ojeda acaecida el 9 de octubre del 2016, un grupo de amigos, alumnos y exalumnos, unidos por experiencias alrededor de la literatura y de la presencia de David en nuestras vidas, decidimos formar el colectivo de *Los Testigos de Madigan*, homónimo del título de un libro suyo.¹ En ese volumen además de cuentos y poemas de su autoría, David invito a colaborar a otros autores como testigos, desplegando una intertextualidad alrededor de una figura metafórica: Madigan.

Siguiendo esta tónica, el número 32 de *Los Testigos de Madigan*, incluye textos dedicados a conmemorar la presencia o la escritura de David Ojeda:

La novela de mis imágenes de Juan Antonio Alfaro, una selección de poemas que entablan un diálogo del yo lírico con la idea de los encuentros en la escritura como otra manera de memoria, tal vez de existencia.

Alejandro García, es sin lugar a dudas quien más ha indagado el sentido de la escritura de Ojeda dentro de lo que se puede denominar literatura nacional y sus vasos comunicantes. En su colaboración: “*Donde el espejo mira: siete que son tres, que es una historia*”, desglosa, con gran precisión, una de las características fundamentales de esa novela río: la intertextualidad.

Gonzalo Lizardo en *Un palomazo contra el maldito olvido*, da cuenta generosa de su relación con David como provocador y difusor de pensamiento crítico, también como mentor y gestor relevante en su proceso creativo, tanto como colega literario y amigo cómplice en su vida.

Por su parte Miguel Ángel Chávez Díaz de León nos comparte una crónica desparpajada, en dos partes, de la fundación que hiciera David Ojeda del primer taller literario en el Museo del INBA en Ciudad Juárez, Chihuahua; la colaboración forma parte de la columna “Mi vecina y yo” que publica semanalmente en www.poetripiados.com

Por otro lado, Jesús Navarrete en *Errar es humano* y José Alberto Navarrete con *La broma infinita* coinciden en sus relatos sobre los avatares de los pro-

1 Ojeda David, 1995, *Los Testigos de Madigan*, Verdehalago, México. ISBN: 968-6767-42-8

cesos creativos, y las cuestiones éticas que deben de ser consideradas frente a la Inteligencia Artificial, aunque se apartan del lugar desde donde levantan sus prismáticos argumentativos.

En el terreno del ensayo, *Testimonio y ficción: vasos comunicantes en la obra literaria de Rodolfo Walsh* por Francisco Velázquez, el texto analiza el surgimiento de un nuevo género literario y para hacerlo se auxilia de las entrevistas que Ricardo Pliglia realiza. La tesis es un poderoso alegato de cómo “... la obra literaria de Walsh produce un tipo de literatura que desdibuja las fronteras entre géneros literarios y trastoca sus convenciones.”

Como Hermes lo hubiera querido por Diego Romo, en su texto analiza desde diferente teorías y parámetros “... la incapacidad para que exista una comprensión total entre dos personas” y muestra la necesidad de transmitir lo expresado con el cuidado y la delicadeza justas, precisas para salvaguardar el sentido del mensaje.

RADIOMADIGAN, de Miguel Díaz regresa al año 2016 y narra la trayectoria musical de los últimos diez años de Frank Ocean y de sus producciones musicales *Endless & Blond*.

En el relato, Habitación vacía, de Eduardo Marceleño García, nos narra los encuentros fortuitos de personajes ambulantes dentro de un montaje escénico: el centro de la Ciudad de México es el escenario externo de su desencanto existencial. “... el mapa de una ciudad hecha de concreto y literatura.”

Como el alquitrán, por Roberto Colis es también una reseña afinada del choque cultural que surge del contraste entre la imagen extereotipada por la propaganda de consumo y la experiencia revelada a través de vivencias de lo cotidiano durante su estancia en Cairo.

Cortina de humo de Roberto Carlos Gámez, una texto que refleja de la apatía que rodea el encuentro de dos amigos de la secundaria, la anhedonia como marco de su existencia.

Un asesino inverosímil de Noé Zavala es un relato-reseña sobre *Un asesino solitario* de Elmer Mendoza, novela reeditada veintisiete años después de su publicación original, pero “será el lector quien tenga la última palabra sobre la pertinencia de estas observaciones.”

Julián Mitre nos entrega una reseña del poemario titulado *La chica del videoclub se vuelve mosca* de Néstor Pompeyo Granja, publicado por Editorial REM en julio de 2026. Se anexa como muestra un fragmento de un poema más extenso del libro.

Morfogénesis, es una instalación interactiva audiovisual, contiene 5 piezas de arte-objetos, estos cuerpos son híbridos entre materiales de origen natural y tecno-digital, para cuestionar la conciencia de la era geológica actual y la forma de producción del capitaloceno.

En este número, las pausas gráficas corren a cargo de: Freyda Adame, Naxta García González, Ana del Pantano y Sergio Grande.

Vaya la 32 edición de *Los Testigos de Madigan*, revista digital, como homenaje extendido de los colaboradores de este número y de todo el colectivo que hace posible que nos sigamos encontrando en *las redes*.

Otoño 2026

Ediciones anteriores



EDICIÓN MÁS RECIENTE

Número 31

LEER REVISTA

lostestigosdemadigan.com



Podcast

Episodio 35

<https://www.facebook.com/share/v/19gBSyn4Tv/?mibextid=wwXIfr>

Síguenos

@lostestigosdemadigan



Índice

9

ENSAYO

Alejandro García

**Donde el
espejo mira**

21

POESÍA

Juan Antonio Alfaro

**La novela de mis
imágenes**

29

MEMORABILIA

Gonzalo Lizardo

**Un palomazo contra
el maldito olvido**

35

CRÓNICA

Jesús Navarrete

Lezama

Errar es humano

43

CUENTO

Eduardo Marceleño

Habitación vacía

54

CRÓNICA

Miguel Ángel Chávez

Díaz de León

**Así entré al primer
taller literario en el
museo del INBA**

60

RELATO

José Alberto

Navarrete Lezama

La broma infinita

64

ENSAYO

Francisco Velázquez

**Vasos
comunicantes en
la obra literaria de
Rodolfo Walsh**

Índice



73

RELATO

Roberto Colis

Como el alquitrán

77

MÚSICA

Miguel Díaz

10 años de *Endless & Blond* de Frank Ocean

88

RESEÑA

Julián Mitre

Maratón de horror y versos

93

POESÍA

Néstor Pompeyo Graja

La chica del video club

96

ENSAYO

Diego Romo

Como Hermes lo hubiera querido

107

RELATO

Roberto Carlos Gámez

Cortina de humo

112

ARTE VISUAL

Yosneidy Espinoza

Morfogénesis

121

RELATO

Noé Zavala

Un asesino inverosímil

ENSAYO



DONDE EL ESPEJO MIRA:

SIETE QUE SON TRES,
QUE ES UNA HISTORIA

En siete podemos fijar las historias:

I un hombre deja de leer *Bruja tomándome de la mano, acusándome, diciéndome que no vivo, que hago literatura, que me invento*, y sale de su cuarto de hotel, camina por la noche y por la ciudad, perseguido por dos sombras, que bien pueden ser gatos. Observa que unos jóvenes golpean y pican a un caminante, va a una discoteca, regresa a la calle y a una funeraria, enfrente un edificio le abre su puerta y sube a uno de sus pisos. Se coloca en su escritorio donde está el mismo libro que se ha quedado en el hotel, abierto en la misma página.

El departamento tiene una ventana, un espejo y una esfera. También tendrá velas que proyectan sombras. Bien puede suceder que el hombre no se haya movido de ese escritorio y que desde allí haya visto a través del espejo al hombre que sale del hotel. También ha mantenido un enfrentamiento con un viejo, partidario del pasado y de sus prácticas.

II el hombre recuerda la renta de una casa o la ve a través del espejo o del reflejo de la esfera sobre su escritorio. Allí llegó con su mujer y su hijo. Era una casa dividida, formó parte de una residencia de un militar, seguramente posrevolucionario. De aquella construcción solo llegaron a habitar el baño, el que fuera recinto íntimo de Minerva, la chaparra, hija del coronel Medina. Aquel hombre que humilló a Fer, el hermano, porque le dijo chaparra. Y posiblemente le haya metido un balazo. Ella se casó con un militar, modelo acicalado de los que tomaron las armas o se vistieron de civil de cuando en cuando una generación antes.

Desde su escritorio se llega a percibir que el departamento y la casa son el mismo espacio, en dos temporalidades, pero la presencia del niño y de la mujer cambian la atmósfera y llegan a soñar o a presentir la otra era, instauran un nuevo orden.

III un desdoblado hombre del escritorio blanco observa o se decide, sale a la calle y se encuentra con un viejo correligionario de ideas contestatarias. Se enfrentan en una partida de ajedrez. Desde allí el neopoderoso le hace sentir su superioridad, con las blancas, también lo contiene con diminutivos, su afiliación al partido oficial, al gobierno unitario y dominante y al sistema que en nada se parece a la disputa vía las armas, vía las ideas, vía las realizaciones.

El topillo y la trampa son los actos de cada día, eje de la utopía, escuchada, recreada, hecha gobierno. Le ofrece sumarlo a su equipo de viento en popa con la vida y le da un displicente jaque que el otro aguanta, observa el casillero, la apuesta contraria, por otra vida, y consigue un agónico y sorpresivo jaque mate.

IV llueve y desde la ventana o desde su ventana particular que da salida al pensamiento y al lenguaje, entremezcla la angustia por la situación existencial de los hombres de ese tiempo por las imposiciones y los trampolines en que se encauza la vida. Entonces surge una canción, *Imagine* de John Lennon. En realidad el hombre la pone en el tornadiscos. Una vida en paz, sostenida por la vitalidad interior y sin supervisión alguna, un escenario donde la competencia habrá de desaparecer porque como está el mundo es imposible que los muchos alcancen a los pocos. Explico, cómo alcanzar a los países que han dominado el mundo con base en las armas y en el adiestramiento militar de sus hijos si no hay recursos, ni posibilidad alguna de emparejarlos. Desde luego, eso no es lo importante, sino quitar esa condición de dominio, obligación

y ruina de la vida interior. *Imagine all the people/ living life in peace*. El personaje lucha contra ese dominio interior (del país) de los vencedores de la guerra, de los que se encargan del gobierno del país y los que se encargan en específico de destruir a los que pueden oponerse siquiera al orden de las cosas.

Imagine es un canto inocente, acaso ingenuo, en un mundo de turbulentos, la literatura cumple roles similares, pero es una aspiración legítima que piensa en la supremacía de la especie por caminos alternos.

Vel personaje que escribe y lee desde un escritorio blanco frente a un espejo, una ventana, una esfera y unas cuantas velas cuando estas se requieren, va ahora al territorio de J. Mancilla, un sacerdote en crisis que lee *Allá lejos* de Huysmans. Dentro de uno de los organismos más rígidos, restrictivos y punitivos, el cura apenas si tiene momento de respiro vital, los interdictos lo acosan y la construcción de la imagen no le es favorable.

El mismo lector de *Cuando el espejo mira* puede contagiarse de esa repulsión. Pero Mancilla es parte de esa turbia infame de personajes, que ante la injusticia suspende la fe en los grandes principios, en los dogmas. Mancilla duda entre escupir, tragar o transubstanciar la hostia, pone en duda la bondad del Supremo. «En cambio tú, sostén del pobre exasperado, cordial de los vencidos, tú eres quien los dotas de orgullo, con el fin de que puedan defenderse contra los ataques de los hijos de dios, de los ricos», este sacerdote es parte de la nave de los locos que rondan los lindes de la moralidad, de lo permitido o no, de lo que a veces la moral dominante permite y lanza debajo de la cama o que de plano incorpora a la legalidad con arbitrarios argumentos. Pero que en su mayor territorio está oculto, palpitando y pidiendo ser expuestos, por lo menos.

VI y **VII** bien pueden ser uno solo, pero son dos historias del personaje-escritor-observador: Noemí y el paciente de aneurisma cerebral, por un lado, con Ciudad Juárez y la montaña Franklin por testigos de un amor marginal. Pato, el zombi y el profe. Aquí este pasa con total libertad de su escritorio al camión chihuahuense 727 que desde el punto de frontera viaja hacia el sur. Primero la muerte del paciente, sin hermanos, padres, familiares, perrito que le ladre, y una Noemí ajena a lo que le sucede, pero en estado preventivo de retiro. Aquí la muerte es cosa del azar, la intriga está fuera de todo dominio de indicios o informantes.

Qué importa si Noemí y el enfermo se aman o se darán las gracias. Simplemente al auxiliar del neurólogo cirujano Mireles se le escapa el bisturí, que cae sobre el cerebro recién operado, libre ya de aneurisma, y lo perfora. Y paf, se acabó. O la muerte del Pato entre Jiménez y Torreón. El zombi y el profe lo encuentran bien frío. ¿Qué tiene que ver su expulsión de Estados Unidos, su estancia en la frontera y su retiro a casa? Nada. Está bien muerto, sin causales perseguibles en este caso.

Como en los dramas de Shakespeare, la acción de los personajes fugaces de Ojeda se ha ido cayendo, saliendo del escenario, el profe se retira del camión y regresa para seguir con su tarea en el escritorio blanco.

Tres intertextualidades podemos trenzar

Antes de volver sobre las tres textualidades presentes (hay otras, quizás después se puedan analizar), conviene detenerse en unas líneas de *Cuando el espejo mira*. Se refieren al yo, al yo escurridizo, dentro de las siete historias en que lo he dividido:

«Me convierto en tres: un hombre que se desploma; otro que sigue sentado sin conseguir despegar la pluma del papel para impe-

dir esa mancha; y un último que guiado por un fantasma, lleva a su hijo de una mano en tanto con la otra abraza a su mujer».

Qué podemos decir: el hombre de la calle, el hombre que piensa y escribe y reflexiona sobre el hombre de la calle, sobre el que escribe y sobre el oficio de escribir, y el hombre que ha logrado (así sea fantasmalmente) ir más allá del hombre que se cae y del hombre que da vueltas y vueltas sobre la escritura y la responsabilidad de esta, y que sabe que la primera diferencia con el *establishment* radica en esa pequeña ínsula de felicidad y distancia del enajenamiento duro y cruel del actuar diario y del ideológico que rasguña y se posesiona de las vidas.

Las tres intertextualidades más importantes tienen que ver con este dicho e ideal del hombre del escritorio blanco.

Al principio y al final, están las frases de Miguel Donoso Pareja en su novela *Día tras día*. La novela fue publicada en 1976 en Joaquín Mortiz, dentro de su avanzada colección Nueva Narrativa Hispánica, que tenía su correlación con el mismo nombre en Seix Barral, en Barcelona. Las citas dentro de *Cuando el espejo mira* hablan de la magia de una mujer y de la responsabilidad de la escritura. Más allá de las citas, dentro de la novela completa impera un discurso donde la acción transgresora, vía las armas, y un triángulo amoroso, refieren un mundo más allá de las reformas económicas o políticas de la acción revolucionaria. Ponen el dedo en la llaga de la parte enferma de la sociedad, de la parte que se ha apoderado del eros y de la libertad y la ha transformado en un hueco donde lo que se ha producido por la violencia burguesa se hace ver como causa de lo que aqueja a la sociedad. Límpiase la sociedad de conflictos y de prácticas sexuales.

El libro de Donoso Pareja aparece en el último cuarto del siglo XX, justo cuando se apuran algunas de las transformaciones que

podrán dar material a los historiadores para señalar el fin del siglo en la década de los 80. Es justo decir que su novela también es de cambio, experimental, de búsquedas lingüísticas y estructurales.

La postura de la intertextualidad que maneja Ojeda también es heterodoxa, busca ir a la defensa de la práctica literaria libre y un tratamiento de las causas verdaderas de esa caída del hombre del cual habla en la cita referida. Para empezar la construcción de una literatura, no de un material sin nombre que ayude a las otras causas o a las otras áreas de la actividad humana (ancilaridad perpetua de lo literario). Veníamos de una guerra con la supremacía racial como bandera y vivíamos una guerra fría entre sistemas e ideologías. Tomar decisiones era casi imposible. Así que la tesis de Ojeda es importante: una especie de vuelta al origen para repensar lo literario. Lo encontró en los hombres de la calle y en los oficiadores libres de la palabra y en los buscadores de la felicidad.

Una de las batallas de aquellos años se quedó en aquel título *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. El personaje de *Cuando el espejo mira* sigue a los hombres de la pequeña ciudad, sus riñas, sus misterios, sus deseos. Luego regresa a casa a traducir aquello en letras, en historias, en atrapamiento de ese hombre convencional que también eran acompañados por un par de gatos, signo del misterio de cada alma. Y estaba el hombre de prácticas escriturales ajenas a este ruido humano, a ese llamado a reconstruir el lenguaje y a resignificar realidades.

La segunda textualidad viene de la música, de una canción. Avanzado el siglo XXI podemos mencionar que un cantonero como Bob Dylan recibió el Premio Nobel de Literatura en 2016. La noticia se dio a conocer unos días después de la muerte de David Ojeda. Se premiaba así una veta de pensamiento y acción plurales que podía estar lo mismo en los Beatles que en Dylan. Pero *Imagine* es una

canción de 1971. Su aura crece después del asesinato de John Lennon el 8 de diciembre de 1980. Junto con el compromiso que extrae de la cita de *Día tras día* está esta letra que recupera el derecho a la arcadia, ya que la utopía había sido contaminada con proyectos infernales. Paz en un país que ha crecido con las armas, la guerra y la invasión, a veces terrestre, a veces en los sectores productivos.

Cuando el espejo mira recorre el siglo XX mexicano. Ya no las armas, pero sí sus últimos uniformados conformados en sectores dominantes en las ciudades del interior, también el crecimiento de la burocracia y de un sector de funcionarios o elementos de soporte de la vida institucionalizada. Del medio siglo a los años 80. La novela es rizomática, comprende laberintos del propio personaje, sacerdotes que parecen de la etapa cristera, pero que en realidad se enfrentan al poder eclesiástico, sus estructuras de vigilancia y obediencia y sus premios y castigos. Como si el mundo no avanzara.

«Imagina que no hay países,
no es difícil de hacer.
Nada por lo que matar o morir,
ni tampoco ninguna religión.
Imagina a toda la gente
viviendo la vida en paz.

Puedes decir que soy un soñador,
pero no soy el único».

Junto con la cita de *Día tras día* que nos habla del compromiso, pero un compromiso no entregado a la política, ni sistema de go-

bierno alguno, y sí a la libertad, al eros y a la reconstrucción mediante el lenguaje, viene esta postura donde la naturalidad recupere su lugar entre nosotros. ¿Ingenuos, conformistas, flojos? Es difícil remar contra la corriente, es difícil ir contra las percepciones impuestas.

El mundo de Lennon parece lejanísimo y extraño, el mundo donde fue asesinado, la época ultraconservadora de Reagan y Bush I. El mundo de Lennon parece llegarnos ahora como esa palabra retadora, ahora que el ultraconservadurismo se ha vuelto a magnificar. ¿Qué podemos hacer? ¿Empezar a formar soldados y a modificar nuestras armas para llegar algún día a igualarnos a los poderosos y tomar su lugar? O través del fantasma, de la literatura, de la recuperación de la grandeza de los personajes de la calle y de los nuevos cantores, desde un escritorio blanco, desde una pantalla rinconera, recuperar el mundo, desinstalar las percepciones construidas y darle el espacio a la vida: al oficio libre, al amor a la pareja, al ir a fondo de lo que significan los hijos y sus propias rutas.

La tercera intertextualidad es sumamente interesante. Se trata de la lectura de *Allá lejos* de Huysmans por parte del sacerdote católico respondón J. Mancilla. Aquí hay una serie de datos que aparecen conforme uno se interna en la lectura de la obra de David Ojeda. *Allá lejos* se publicó en 1891, 98 años antes de la publicación de *Cuando el espejo mira*. Un siglo, pues. La novela es parte de un proceso de ruptura del autor con el naturalismo de Zola. A la explicación supuestamente científica de la suerte de los personajes, calca de la vida real, Huysmanns se alinea con una parte de la realidad que no ha sido tocada o que ha sido metida a saco en lo anterior.

Huysmans se aliena así con los decadentistas o novelistas finiseculares franceses. En su momento, significó una ruptura. En realidad, se trata de la continuidad de los poetas malditos y de esa

línea heterodoxa que viene de los franceses. Si a fin de siglo XIX empatamos a Zola y a Flaubert, con la directriz del estilo a fondo del segundo, Huysmans se orienta hacia la línea de Baudelaire. Sabido es el conflicto de las dos obras de estos escritores franceses y cómo se resuelven los juicios y las orientaciones editoriales de ambas.

Aunque la novela de Huysmanns que lee Mancilla se ubica en siglos anteriores, donde se habla de la tarea depredadora de niños de Gilles de Reis, compañero de armas de Juana de Arco, y se narra una misa negra, la novela es testimonio de un mundo negado, que la literatura naturalista ha pretendido negar con asepsia y rigor científico. La novela es un testimonio finisecular que rompe el predominio del dogma de los naturalistas.

Es una

Cuando el espejo mira es, en buena parte, una novela finisecular. Tampoco tenemos por qué reducirla a un calificativo, y su aparente tope con la crítica a la religión de J. Mancilla, se amplía con esa entrada a los renglones oscuros del hombre, a las prácticas donde el asesinato, el abuso sexual, los límites de la experiencia se ponen a la vista. ¿Qué se va a hacer con ellos? Algunas de esas prácticas se las proporcionan los poderosos, otras veces las comparten con pequeños séquitos, habrá quien sueñe con la transgresión y en la recreación literaria encuentre el tope. No lo sabemos.

Con estas tres intertextualidades, el hombre que cae, el que escribe, el que vive en felicidad, abre su vida y la contrasta se reúnen en una sola; una poética o una especulación del hacer literario. Desde el hombre del escritorio blanco vemos a las mujeres de *Cuando el espejo mira*. Son maravillosas: la que duerme mientras el otro deambula o escribe, la hija del militar que es bella y no sabe de los entuertos del padre y del sistema, Noemí, la viuda ajena, incluso alguna que pasa por el cuerpo de Mancilla.

Cuando, temporal. No dónde, no la ciudad, no la discoteca, no el cuarto de hotel o del departamento, no el autobús, no la mesa de operaciones, no la montaña Franklin. O sí, pero en el tiempo, cuando se pueden contrastar esos personajes: el escritor frente al lector, el puesto al día frente al atávico, el militar frente a fer, el escritor frente a fer, frente a Mancilla, frente a pato y zombi, frente al profe.

El tiempo que no se siente, el transcurrir con la vida arrebatada, con el mundo en guerra. Pero solo así se puede distinguir, cotejar, ir contra la corriente, rescatar esa sonrisa, esa plenitud, esa fe, ese amor que algún momento nos arrebataron.

El espejo es reflejo y entrada al laberinto. La ventana es captación de escenas de vida. La esfera es punto de reflejo y área en movimiento, la vela es exageración y otra cara de las cosas.

El reencuentro reciente con la referencia de J. K. Huysmans se debe a Houellebecq, escritor francés que en *Sumisión* narra los problemas de los años recientes de este siglo xxi para un investigador que trata a Huysmans y a su novela *Allá lejos* (Bruguera, 1986. También aparece como *Allá abajo*, Montesinos, 2001). El toque me llevó de inmediato a David Ojeda y su novela de 1989 (Joan Boldó i Climent), reeditada en 2021 (Ediciones de Medianoche, Taberna Libraria/IZCRLV). No es casualidad que uno de los autores occidentales que están poniendo en crisis la versión francesa de la etapa de la guerra, aquella que consagró al existencialismo y a sus héroes y que ocultó la vida de perros de los franceses, incluyendo a los que lo mismo castigaron los nazis como los resistentes.

Esta línea que va, en lo que conozco, de Modiano a Houellebecq y a Carrère. El hombre que cae, diría Ojeda, el sector de la vida que se oculta. *Cuando el espejo mira* pertenece a esa línea incómoda de la literatura. Algunos la llaman maldita, no es para espantarse, pues el mundo es cruel y no tiene límites en eso, es la línea de los hombres de la calle desde que Villon partió el aire de París a cuchillazos.



1/3

"INFANCIAS MIGRANTES"

ANAB ana del pantano
2025

Infancias migrantes

Medidas: 10.8 x 11.2 cm

Grabado en linóleo

Año 2025

Esta obra forma parte del proyecto
Velís del migrante, realizado por
el Taller de gráfica popular
Barrio San Francisquito, Querétaro.

POESÍA

LA NOVELA DE MIS IMÁGENES

LA NOVELA DE MIS IMÁGENES

a David Ojeda

*(Nací morado
por falta de oxígeno.*

*El médico me arrojó
al agua caliente*

y luego

*a una tina
con agua helada.*

Solté el berrido.

*Inhalé oxígeno
por primera vez.*

*No tengo más fotos
de ese momento.)*

+

*(Mi papá me quería mucho.
Mi mamá me quería mucho.
Yo era bonito y niño.
Aquí estoy con mi hermana.
Meses después de esta foto
mi papá se fue de minero.)*

+

¿A dónde se va cuando no se está?

¿A dónde se va cuando se sale?

¿A dónde se va cuando no se está?

+

*(Nunca he soñado a papá,
pero tengo recuerdos de él
y de sus excursiones al infierno.)*

+

¿A dónde irá cuando se duerma?

¿A dónde irá cuando ya no vuelva?

¿Cuál es el idioma de los muertos?

+

*(Hay una donde nos vemos mi hermano menor y yo
con mi abuelo en el fondo de una mina, con mi padre
al fondo del infierno, convertido en una fogata,
mi padre, al fondo, ardiendo como una fogata,
como una fogata ardiendo al fondo del infierno.)*

+

*(Mi madre me cuenta que por esas fechas
pensó arrojar a las ruedas del tren
como mi abuela y que al igual que ella*

fracasó.

*Mi madre me cuenta que fracasó
mientras mi padre ardía al fondo de una mina
o era una fogata, mi padre, en medio del bosque*

o no me acuerdo.)

+

Vienen y van.
Los recuerdos
de forma pequeñísima
asomándose con la cara
de un murciélago volador.

+

*(Alguna vez mi padre fue una fogata en medio del bosque.
Ahora pasa y se queda
y no se ve, apagado, cenizas.)*

+

¿A dónde vamos cuando dormimos?
¿A dónde se va cuando se sale?
¿A dónde se va cuando no se está?
¿Cuál es el idioma de los muertos?

+

*(Una vez, en la noche,
el cielo se llenó de aviones
y toda la gente estaba feliz
“porque había terminado
la guerra de Corea”.
Un ciclón amenazaba a la ciudad,
era octubre de 1954.)*

+

*(Mi abuela desesperada, ante el aviso de que la presa iba a reventarse,
nos sacó de la vecindad a mis hermanos y a mí, yo de cuatro años, ellos
de tres y dos, para pedirle a un chofer de tren que, por favor, nos llevara
con él a cualquier lado. Pero fracasó y terminó recostada a mitad de las
vías. El viento y la lluvia agitaban de forma violenta sus cabellos
blancos. El tren nunca llegó. Mi padre, transparente, a un lado, nos son-
reía y pedía que lo abrazáramos. Mi padre que alguna vez fue una fogata
en medio del bosque. Mi abuela se quedó dormida y nosotros esperándola
con una fogata apagada en el fondo.*

O no me acuerdo.)

+

*(Por esos días el amor acababa de nacer o estaba naciendo.
Su familia vivía en una casa a dos cuadras de donde yo vivía.
Nos conocimos treintaycinco años después.)*

+

(En esta, la última, voy cruzando el bosque blanco y nuboso de Ciudad Juárez. Es 1972. Voy con mi rifle al hombro, sabiendo que no hay bosque ni rifle ni venados, que voy subiendo a ningún lado, que no me salgo porque no hay techo, que aquí me quedo en este bosque blanco y nuboso que no es Ciudad Juárez, blanco y nuboso como los paréntesis, como los recuerdos: nubosos como los ojos llenos de cenizas que me heredó mi padre.)

+

- Disculpe, amigo, ¿aquí es Ciudad Juárez?
Nadie contesta.

- Disculpe, amigo, ¿aquí es 1975?
Nadie contesta.

- ¿Podrán ser las palabras calibre treintayocho super?
Nadie contesta.

– *Disculpe, amigo, ¿cómo se llama mi nombre?*

Y nadie, nadie contesta.

– *Disculpe, amigo, ¿sabe dónde muere mi nombre? Un tal...*

A veces, solo el aire contesta.

+

¿A dónde se va cuando se sale?

¿A dónde se va cuando no se está?

¿Cuál es el idioma de los muertos?

+

*(Mejor
cerrar el álbum.*

Cerrar los ojos.

*Mejor
cerrar paréntesis.)*



1/3 "Pollero" Ana del Pantano 2015

El Pollero

Medidas: 10.8 x 11.2 cm

Grabado en linóleo

Año 2025

Esta obra forma parte del proyecto
Velís del migrante, realizado por
el Taller de gráfica popular.
Barrio San Francisquito, Querétaro.

MEMORABILIA



**Un
palomazo
contra
el
maldito
olvido**

*When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only
light we'll see...*

Ben E. King, *Stand by me*

Han pasado ya diez años desde que David Ojeda se nos fue. A partir de ese instante, el mundo no ha dejado de joderse, ni yo de extrañar a mi maestro y amigo. Cuando acabo de escribir algún cuento, aún me pregunto qué opinaría David sobre él. A primera leída avistaría los ripios, las perífrasis y las anfibologías que cometí, así como las inverosimilitudes o inconsistencias de los personajes o de la trama. Pero no se agotaría ahí su crítica. Tanto como lo formal, a David lo obsesionaba el sentido ético y político de la escritura. «Uno puede permitirse ser jacobino en la vida real», sentenciaba, «pero no puedes serlo en un cuento». Una afirmación sutilísima, que implica reconocer una debilidad de carácter (ser jacobino) y una aspiración poética (evitar cualquier maniqueísmo moral o político).

Pero afirmar que David era sutil o complejo, es decir muy poco. Era más bien poliédrico. Sus ideas, tanto como sus acciones, parecían contradictorias para mucha gente y provocaban impresiones negativas o positivas según el punto de vista. Es un hecho que, como periodista, David era un crítico incisivo del Poder –fuera cual fuera su signo. Pero al mismo tiempo, como gestor cultural, David se apoyaba en ese Poder para concretar sus proyectos. Sus detractores veían una incongruencia en esa dualidad, en dos acciones que, a mi parecer, son ineludibles para todo aquel que vea a la literatura como una praxis política: como una tensión dialéctica entre la conciencia individual y la acción colectiva.

Entre el colega literario, el amigo cómplice y el patriarca dionisiaco, hoy quisiera retratar al David que más quise y que más ad-

miré, aquel cuya presencia perdimos hace diez años. Como colega, lo conocí en el taller de la UAZ que él coordinaba. Cada jueves sometía a crítica nuestros textos y nos recomendaba lecturas –desde Sylvia Plath hasta Salman Rushdie o J. K. Huysmans–, antes de acompañarnos al cine, a alguna cantina o a la casa de algún amigo, donde seguía la tertulia, entre rolitas de rock, chismes y demás elíxires. Fue un mentor jovial, un *sensei* malora y dionisiaco, que ejerció un doble influjo sobre nosotros. Por él aprendimos, en el plano literario, que la escritura podía ser una vocación y no un diletantismo. Y, en el plano personal, que la conciencia crítica no estaba reñida con el humor ni con el placer de vivir.

Desde entonces yo admiraba la gravedad y la ligereza de su persona. En lo literario era serio y riguroso –a veces demasiado–, pero en el trato personal era leve e irreverente –a veces demasiado. Con sus amigos se portaba generoso, pero también demandante. Así lo sentí cuando entré a colaborar con la Casa Ramón López Velarde en San Luis Potosí. Como él admiraba mis dibujos y yo sabía diseñar por computadora, me convertí en diseñador gráfico de las publicaciones de la Editorial Ponciano Arriaga, lo cual representó para mí un privilegio y un desafío. Además de viajar cada fin de semana de Zacatecas a San Luis y de retorno, debía concebir un proyecto editorial sin la menor experiencia en ese campo. En otras palabras, fue tan ciega su confianza en mí que a veces me abrumaba.

Ni me rajé entonces ni hoy me quejo. Aprendí mucho y David me recompensó con hospitalidad, sabiduría y confianza. No olvido la noche que me contó que amaba a Laura Elena, la poeta que se volvió la mujer de su vida –además de una amiga invaluable para mí y para mis hijas. Él me presentó a autores como David Huerta, Miguel Donoso Pareja o Juan Villoro. Viajé con él a Ciudad Juárez, donde conocí a los poetas Jorge Humberto y Miguel Ángel Chávez, así como al actor Joaquín Cosío. Su hijo, el Manchas, se volvió mi ami-

gote cuando ya empezaba a emerger su talento como artista visual. Memorables eran las veladas que David y Laura organizaban en su casa. Dos músicos muy talentosos –José Antonio Parga y Fernando Carrillo– solían coordinar el palomazo, junto con David, que tenía una guitarra preciosa y cantaba con mucho *feeling*. Yo aporreaba la batería, con entusiasmo de novato, así que el borlote era monumental.

A partir de esas fechas, si no me engaño, inició la década más productiva de su vida y su vocación. Entre la publicación de *Los testigos de Madigan* (Verdehalago 1995) y la de *La Santa de San Luis* (Tusquets 2006), la actividad de David fue incansable y fructífera. En 1999 dejé mi trabajo en la López Velarde para estudiar mi doctorado en Guadalajara, lo cual nos distanció geográficamente. Varios años pasaron y varias desgracias me ocurrieron antes de que lo volviera a frecuentar. Ambos habíamos cambiado, física y mentalmente, pero nuestra amistad no. Él se veía incansable: trabajaba una novela, escribía artículos y coordinaba un taller de creación literaria. Sus talleristas –más conocidos como “las ratas”– lo veneraban como a un patriarca, y él les correspondía con amistad franca, sin jerarquías. Era emocionante, para mí, sentir que era una rata más en su madriguera, mientras evocaba por dentro mis inicios en el taller de la UAZ.

Como sea, ha pasado una década desde que conviví, por última vez, con Laura Elena, su hija Sofía y las ratas del taller. David había fallecido poco antes, pero no estábamos ahí para llorarlo. Lo hicimos para agradecer su legado, tal como él hubiera querido, celebrando el don de la amistad, la aventura de la existencia, el milagro de la poesía. Pusimos a todo volumen sus canciones predilectas o, mejor dicho, las que mejor lo retrataban. Yo escogí, por tres motivos, la versión más difundida de *Stand by me*: porque David era admirador de Lennon, porque en Zacatecas disfrutamos juntos la película del mismo nombre, y porque solíamos palomearla juntos en sus veladas musicales.

Fue toda una experiencia. No niego que lloré al oír los primeros versos, pues me sonaron irónicos. Pero luego entendí su sentido más íntimo: era una manera, sin duda ingenua, de prometerle (a coro) que él seguirá con nosotros, estemos donde estemos, en terca pugna contra el maniqueísmo, contra nuestra ignorancia, contra el maldito olvido.



1/2 "DEPORTACIÓN" Ana del Pantano 2025

La deportación

Medidas: 10.8 x 11.2 cm

Grabado en linóleo

Año 2025

Esta obra forma parte del proyecto
Velís del migrante, realizado por
el Taller de gráfica popular
Barrio San Francisquito, Querétaro.

CRÓNICA

HERRAR ES HUMANO

Esto de escribir (te) se ha convertido en un mito.

Las condiciones de la guerra. David Ojeda

El surgimiento de la Inteligencia Artificial (IA) ha sido visto como una amenaza por quienes se dedican a la tarea de escribir de manera profesional. La preocupación ha llegado a tal grado que algunxs escritorxs de cierto prestigio están escribiendo –a propósito– con errores, principalmente ortográficos, para distinguirse de los grandes modelos de lenguaje y, sobre todo, para evitar que los editores o los jurados de los premios a los que postulan sospechen que sus textos están tan “bien escritos” gracias al uso de la IA.

Sin embargo, tal parece que la base de lo que algunos llaman ya «estilo de escritura anti-IA», no es más que lo que cualquier persona que aspire a hacer literatura debe plantearse como obligación: no usar fórmulas y, peor aún, no es nada que la IA no pueda imitar.

Hace algunos meses, mientras pergeñaba mi bodrio *La máquina de escribir* (Los Testigos de Madigan, No. 28), llegué a la conclusión de que lo que distinguía a las inteligencias humanas de las inteligencias artificiales era precisamente la capacidad (que no el inconveniente) de cometer errores. Sin embargo, en mi concepción, veía el error como una posibilidad creativa, no como una simple estrategia de evasión.

Las maquinas fallan, por supuesto, pero errar es humano. Es decir, el error podría considerarse una cualidad humana, pues de sobra conocido es que buena parte de lo que llamamos *progreso* se

debe a pequeños o grandes errores cometidos por quienes luchando por un objetivo consiguieron otro que no necesariamente buscaban.

Este era, más o menos, el curso de mis pensamientos, hasta que, en las últimas semanas, titulares periodísticos del tipo: «Las erratas como símbolo de prestigio: cómo escribir para que no parezca IA», (El País. 4 de mayo del 2026); «De los errores a propósito a los correos con faltas: así se puso de moda escribir ‘más humano’ en tiempos de inteligencia artificial», (Infobae); «Escribir ‘mal’ es la base de la nueva ola anti-IA en literatura» (Wired. 4 de junio de 2026), me llevaron a replantearme la cuestión.

¿Acaso es cierto que si la IA pretende la perfección, la inteligencia humana puede allanarse al error como característica o sello particular? Errar es humano, pero perseverar (en el error) es diabólico, reza el viejo adagio.

El otro día un escritor se quejaba de que el procesador de textos que empleaba para sus labores diarias le había regalado «un paquete premium con inteligencia artificial».

–Es obvio que no es un regalo para mí –decía–, sino para ellos, para que su IA aprenda gracias a todos los usuarios.

Tal vez ignoraba que los artífices de la IA van más rápido y no pueden esperar a que los usuarios estén dispuestos a enseñar a sus robots. De acuerdo con un reportaje de BBC News Mundo, firmado por Matías Zibell, Anthropic, empresa estadounidense de investigación y desarrollo de inteligencia artificial fundada por exmiembros de OpenAI, está recurriendo a la compra, desmembramiento y digitalización de libros físicos para entrenar a sus modelos de lenguaje. La iniciativa, denominada Proyecto Panamá, enfrentó demandas legales por el uso de obras protegidas por derechos de au-

tor, pero la empresa resolvió el inconveniente mediante el pago de mil quinientos millones de dólares.¹

Mientras tanto, nuestro inconforme escritor, a quien no le quedaba más remedio que usar un programa que a su vez empleara una IA, se inventó una táctica para evitar «cualquier sospecha» de uso de inteligencia artificial: utilizar conjugaciones de verbos más cotidianas, evitar el uso de rayas o guiones largos, etc., etc.

La novelista Laura Brooke Robson, aplicó una estrategia similar para escribir *Love Is An Algorithm*. Según el reporte de Wired, la autora «escribió frases que no se había atrevido a usar antes de los LLM» (Large Language Model), además prescindió de lo que llama “metáforas insulsas”, así como de los guiones largos y de las listas de tres elementos».²

La escritora de ClickHole, Jessye McGarry, trató de ir un poco más allá, y «publicó un artículo titulado *5 razones para amar el verano (SIN IA)*, que estaba repleto de errores ortográficos y de insistentes súplicas de que había sido escrito por un humano».³

Es decir, mientras la IA se educa, lxs escritorxs artesanales optan por escribir mal, pero lo hacen de un modo mecánico.

Si bien no podemos descartar que una escritura basada en el error a propósito pueda producir nuevas formas, no es necesario ser muy astuto para deducir que la IA puede, con facilidad, imitar esas maneras.

1 Destruyen libros para entrenar IA
<https://planoinformativo.com/1162682/destruyen-libros-para-entrenar-ia>

2 Escribir mal es la base de la nueva ola anti-IA en la literatura
<https://es.wired.com/articulos/escribir-mal-es-la-base-de-la-nueva-ola-anti-ia-en-literatura>

3 Escribir mal es la base de la nueva ola anti-IA en la literatura
<https://es.wired.com/articulos/escribir-mal-es-la-base-de-la-nueva-ola-anti-ia-en-literatura>

Tampoco hay que pasar por alto que esto de escribir con errores ya lo estaban haciendo, de una manera mucho más *creativa*, las personas comunes y corrientes para expresarse por escrito en los chats de redes sociales y aplicaciones de mensajería, acortando las palabras, suprimiendo vocales, cambiando una consonante por otra para representar un mismo sonido (fonema): *bn* por *bien*, *x* en lugar de *por*, sustituyendo palabras por emojis... etc., etc.

Tal vez esas nuevas formas, provenientes de una «escritura popular», o del lenguaje popular, sean más propicias en este momento para distinguirse de una IA, aunque a la IA tampoco le tomaría mucho tiempo aprenderlas. Ahora mismo ya hay modelos de lenguaje que «humanizan» los textos para que no se piense que una IA se ha hecho cargo de escribirlos.⁴

Del mismo modo, es muy probable que, en un futuro no muy lejano, aparezcan inteligencias artificiales especializadas en cierta clase de textos, cuyas obras tendrán una gran calidad. Estas inteligencias serán promovidas por grandes campañas de publicidad y ocuparán los mejores sitios en los escaparates y en los estantes de las librerías como hoy lo hacen algunas inteligencias humanas que logran, de una u otra forma, elevarse sobre las demás.

Se suele atribuir una calidad inferior a los textos producidos por las inteligencias artificiales, sin embargo, las inteligencias humanas también producen textos cuya calidad, según otras inteligencias humanas, es ínfima. Así que: Dios guarde la hora en que

4 «Las erratas como símbolo de prestigio: cómo escribir para que no parezca IA». Pérez Colomé, Jordi, en *El País*, 4 de mayo de 2026.

surja la primera obra maestra escrita por una inteligencia artificial.

El arte de la literatura, creo que lo dijo Ricardo Piglia en alguna de sus conferencias, quizá citando a alguien más, consiste en lograr un uso particular del lenguaje. En realidad, muy pocos lo consiguen. La mayoría somos imitadores, por no decir plagiarios. No es ningún misterio que los cursos de «escritura creativa», (que ofrecen muchos de esos autores que hoy se quejan de la IA) venden fórmulas para que los aficionados construyan textos más o menos al uso, que pueden rezumar corrección ortográfica y sintáctica, pero que no se van a distinguir unos de otros, puesto que emplean los mismos recursos baratos para ganarse la atención de lectores poco avezados.

Para muchos, el panorama es desolador. ¿Qué nos espera? *¿Será que en el futuro todos los textos serán anónimos, sin autor, escritos por máquinas para máquinas? ¿Será que el futuro de la literatura se reducirá a puro código?*⁵

En 1930, Jean Cocteau ya aspiraba a no preocuparse «por escribir bien o mal; llegar al estilo de las cifras»⁶. Y Norbert Wiener predijo hace años que «en el futuro desempeñarán un papel cada vez más importante los mensajes cursados entre hombres y máquinas, entre máquinas y hombres, y entre máquina y máquina».⁷

Tal vez, en lugar de ver a la inteligencia artificial como una

5 *Escritura no creativa*, Kenet Goldsmith. Tumbona Ediciones. 2014.

6 *Opio, diario de una desintoxicación*. Cocteau, Jean. 1930.

7 Norbert Wiener, citado por David Ojeda en *Las condiciones de la guerra*. Ediciones de Media Noche. 2008.

amenaza, deberíamos verla como una herramienta, y reconocer que la escritura se desarrolla como un germen y nada ni nadie puede evitar su reproducción por los medios que fueren. O quizá finalmente nos encontramos *a las puertas de un mundo sin literatura del que a lxs escritorxs no nos queda más que dar testimonio*.⁸

8 El grado cero de la escritura, Barthes, Roland. Siglo XXI Ediciones. 1985.



Travesía

Medidas: 10.8 x 11.2 cm

Grabado en linóleo

Año 2025

Esta obra forma parte del proyecto
Velís del migrante, realizado por
el Taller de gráfica popular.
Barrio San Francisquito, Querétaro.

CUENTO



HABITACIÓN VACÍA

Eduardo Marcelleño García

43

A Daniel Orozco y María Díaz

«Cuando la lluvia inundó las calles del centro, como si el diluvio hubiera vuelto por una noche, mientras entre sueños aún era capaz de recordar con absurda precisión tu rostro. ¿Dónde estabas?»
Manto (el triste, tristísimo) L.V.

El sábado pasado, poco después de las ocho de la noche, cerré mi *laptop*. Estaba cansado del trabajo. En estos casos, lo único que quiero es ver el resumen de fútbol. Aunque mi equipo pierda, siempre encuentro un consuelo por algún lado. Me aferro a esa costumbre como si fuera suficiente para enfrentar cualquier noticia, por mala que sea. Al menos la guerra me entretiene cuando hace falta hablar de algo. Bombas aquí y allá.

Tampoco soy un insensible. Volví a ver la primera película de *Rocky* y lloré como un niño. Esas cosas.

Perdí mi tarjeta de identidad, también me rompí una muñeca. Ya no estamos para eso. De este problema, inesperado invitado de los días recientes, DLPS se estaría riendo de mi irremediable inocencia o, por el contrario, preocupándose como suele hacerlo con cada una de mis dolencias. Encuentro ahora razones para conversar con DLPS, a partir de las pistas que ella misma ha ido dejando desde aquel domingo en que la vi por última vez en la calle Madero.

Antes, fuimos al Museo Nacional de Arte. Para cuando llegamos a los Velascos, yo estaba completamente agotado y decidí dejarla mirar sola por el resto de las salas, mientras me escabullía entre los pasillos de cantera en busca de una banca donde tomar una siesta lo suficientemente precisa, si es que cabía esa posibilidad, y en la que ninguno de los visitantes pudiera advertir mi presencia, para más tarde volver a integrarme al resto del paseo en el museo con DLPS.

Para llevar a cabo aquella hazaña, le comenté que llevaba varios meses con unas ganas locas de entrar al Museo del Telégrafo, que se encuentra justo a un lado del Museo Nacional de Arte. Acostumbrada a mis escapes inadvertidos, DLPS no objetó mi coartada, que, dicho sea de paso, era una mentira tan obvia como decisiva, pues aquel museo no solo resultaba aburridísimo para cualquier mortal, sino que a partir de esa separación en la sala de los Velascos comenzaría el final de mi historia con DLPS. Pero vamos por partes.

El sábado, mientras miraba el resumen de fútbol, escribí un mensaje en el celular: «Caminas demasiado deprisa en el transbordo del Metro. ¿Era la Línea 2 la que recorrimos cientos de veces juntos? No. Era la 3 y a veces la 1. Por alguna razón la 2 nunca la recorrimos o, si se quiere, puede que sí. Pero a cuento de qué hacer memoria de un trayecto extraño, a ojos vistas toda esa distancia del mundo que ahora nos separa». No fui capaz de enviar nada.

Seguí escribiendo, como si de enviar algo urgente se tratara: «No me hagas tanto caso. Tengo una obsesión por los trenes, tanto por los de carga como los que trasladan personas. Pasajeros, *NPC*, si uno piensa en que el mundo es una gran simulación, y puede que haya sido un error en el algoritmo el culpable de tener fe en las personas. Como quiera que sea, de espaldas, todo ser humano me desespera y quiero empujarles a la vía e incluso hasta zapearles tan solo para darme un poco de gusto. Pero no podemos hacer eso solo porque así lo queremos, ¿cierto, DLPS? A que tú también mueres por meterles el pie a todos los que caminan lento entre los apretados pasillos de Metro Mixcoac, de manera que cayeran uno a uno como monitos en repetición, dejando el camino libre, a cambio de llegar a tiempo a tu destino».

Me detuve por un momento. Los Pumas de la Universidad Nacional cayeron tres a cero frente al América. Luego, continué: «Querida

DLPS, ¿en dónde te me has escondido? Te encuentro en cada calle, en cada trago y en cada noche despierto. Puedo asegurarte que mi insomnio ha empeorado, pero no le atribuyas ese logro a tu ausencia que, por otro lado, pasamos más horas despiertos y es en ese periodo donde el pensamiento toma el rumbo de tu voz diciendo: “pienso en ti todo el tiempo”».

El procesador de texto de WhatsApp había llegado al límite de su capacidad, y yo entendí que debía dejar de escribir. Aquel mensaje no tendría ningún destinatario esa noche ni en ninguna otra.

Sospecho que el esposo de Sofía sabe lo de nosotros. Aquel sábado, más tarde, salí del departamento para tirar la basura y lo encontré junto a su carro, fumándose un cigarrillo. Le pedí que me dejara darle dos toques, no más. Desde luego, me ofreció uno nuevo. Por supuesto, lo acepté. Fumamos durante un rato y él solo observaba con un ojo entrecerrado y el otro abierto. Después, Sofía salió corriendo del edificio con gran convicción y una sonrisa puesta en el rostro. Llevaba un diminuto vestido negro que apenas cubría sus nalgas. Se veía bien.

Apagué el cigarro y se marcharon. Puede que tuvieran planes de irse directamente a coger. Por alguna razón que no puedo explicar, puedo asegurarlo. Imagino si Sofía estará pensando en mí o si, cuando se encuentra conmigo, piensa en él. A qué saberlo. Esa misma noche, ya de madrugada, me recogieron en la calle. Me encontraba hasta el fondo de ebrio y lo único que se me ocurrió fue mensajear a Sofía: «Insurgentes y Monterrey». Llegó enseguida con su esposo y me llevaron a casa. El muy cabrón me sacó trescientos pesos a cuenta del viaje. Se los di en automático, apenas podía moverme.

Dormí largo y tendido. Recuerdo a Sofía dejarme en mi cama mientras el mequetrefe esperaba afuera, con el coche encendido.

Me cobijó y luego me dio un beso. No era el tipo de besos que se le dan a un niño cuando se va a la cama, ni en la frente ni en los cachetes. Era otra cosa, una lamida en los labios. Los ojos se me cerraron como por arte de una canción de cuna. Esa misma noche, DLPS asaltó mi sueño y, sin embargo, cada una de sus apariciones, la pista en el camino hacia su presencia, siguen siendo hermosas y lúcidas como el día anterior.

Llueve en la Ciudad de México. El agua corre sobre las banquetas marcando su propio ritmo. *So Long, Marianne* es una canción que podría combinar bien con el momento. Imagino que veo a DLPS al otro lado de la calle. Lleva su suéter verde de punto, los desgastados *jeans* de cada domingo y los Adidas Samba de toda la vida. Da un salto y esquiva un enorme charco sobre la calle de República de El Salvador. Enseguida voltea a verme, apunta con el índice hacia la iglesia de Jesús Nazareno y me dice: «¿Sabías que aquí reposan los restos del funesto Hernán Cortés?».

Por la mañana encontré a Sofía revisando la correspondencia en el pequeño cuarto de la portería. La saludé como todos los días. Antes, en ese mismo cuarto he visto al marido agazapado entre carpetas, archiveros y muebles viejos. Se esconde cual pécora maliciosa bajo las faldas de su mujer, esperando a sacar un arma de dentro de las viejas botas de motociclista que suele llevar puestas. Miré de soslayo para ver si aquella rémora se encontraba escondida por algún sitio, pero no alcancé a ver nada. Al despedirme de Sofía y enfilarme hacia la salida, escuché una voz decir detrás de mí: «Si es que vas al Seven, tráenos un refresco, no seas malito, hermano». Por fin había salido de su escondite. *Qué más da, amigo mío, cualquier verano puede ser el último, ¿cierto? Y no queremos que te nos mueras aquí de sed*, pensé.

Ese domingo decidí dar un paseo por la colonia Juárez. Paré en un bar y luego en otro. Caminé solo. Imagino a DLPS cargada de tristeza al verme perdido entre calles, adivinando en cuál de todas esas habitaciones podía dar con ella. Al final de la última calle, al llegar al cruce de Reforma, está la puerta del bar Estigia. Allí, hace dos años, los sopos de chapulines sabían demasiado salados y la lluvia arreciaba afuera. Pedimos una cerveza y después otra. Al cabo de tres cervezas, pedimos una cuba. Fui inspeccionando el lugar de principio a fin de la barra y no la vi por ninguna parte. Pasé los ojos por las mesas, donde decenas de personas celebraban cumpleaños, reuniones de oficinistas y citas de pareja. Para DLPS no había mejor cita que en una barra donde ordenar tragos y botana, mientras entre charlas aun éramos capaces de bromear con el amable barista y cantar las canciones de rocola que ella conocía a la perfección. Pero en ninguna parte la encontré; ni rastro había de su presencia. Ni qué decir tiene de los baños que con precisión bautizó de Montessori, por su versatilidad de géneros, y en los cuales tanto mujeres como hombres podían hacer uso de ellos indistintamente.

Con los ojos bien abiertos, ese domingo recobré alegrías de antaño, destellos de una felicidad que no va a volver a repetirse. Días de descubrimiento, donde todo en la ciudad captaba mi entera atención, desde las primeras impresiones hasta cualquier otra cosa que se atravesara en mi camino. Olor a lluvia y contaminación. Siempre que me encontraba con DLPS, la ciudad parecía reorganizarse a mi alrededor, y yo me veía a mí mismo como si viniera de otro lugar, lo cual no hacía sino contrastarme con todo lo que ella estaba dispuesta a enseñarme, como aquella vez que me habló sobre la Decena Trágica, la brutal batalla de la Ciudadela, donde Gus-

tavo Madero perdió un ojo buscando rescatar, aunque fuera, un resto de la dignidad nacional. Nunca volví a ver la calle Balderas de la misma forma. Con ella, yo me encontraba lejos de la amenaza del paso en falso, dispuesto a todas las direcciones posibles.

Camino por la calle Versalles. Me gustaría que entre DLPS y yo las cosas fueran más sencillas; que no tuviéramos que enredarnos tanto. Dejar las persecuciones atrás. DLPS, recuerdo persistente, despliega el mapa de una ciudad hecha de concreto y literatura. Camino contracorriente de la nostalgia, como si aun fuera posible encontrar algo al otro lado.

Todo empieza y termina en el Metro Xola. Los ciegos cantan canciones tristes y los cojos se arrastran por el suelo como caracoles de un cuento siniestro. No es que el sufrimiento ajeno me entretenga. Tampoco he vuelto a escribir un cuento, ni cándido ni siniestro. Sofía y yo hemos cogido en la jaula de las bicicletas, que se encuentra justo al lado del cuarto de recepción, donde ella es la amable portera. Ha sido un encuentro breve y efectivo. La jaula hizo su parte. Terminamos justo a tiempo. Luego le conté lo de los caracoles y las canciones de los ciegos de la Línea 2 del Metro. No le hizo demasiada gracia. Supongo que no es un tema para tratar después de coger. A la mayoría de la gente le interesan otro tipo de cosas en esos casos. En general, tampoco es que a Sofia le entren muchas ganas de hablar conmigo, ni antes ni después de estar juntos. Más tarde el marido entró en el edificio con una pila de cajas en las manos. Estuve a punto de ayudarle, pero preferí dejarlo batallar un rato.

Pienso en el particular sistema que siguen casi todas las parejas que se mantienen unidas. Complicidad, mensajes que se entienden con el guiño más tenue. Un movimiento suave de la mano que quiere

decir: «Cállate, lo hablamos luego». Todos los escapes acompañados de una sonrisa. El motor del carro encendido. Un acuerdo a lo *Bonnie and Clyde*. «Si lo matara a puñaladas, ¿me ayudarías a desaparecer el cuerpo? Luego escapamos juntos, lejos, muy lejos de aquí», imaginé decir al marido de Sofía un día al bajar del departamento, mientras comían tacos, agazapados en la portería que con los años terminaron por convertir en su guarida. Vaya el demonio a saber la cantidad de planes siniestros que allí se llevan a cabo.

Los domingos, después de las cuatro de la tarde, Bucareli adquiere una atmósfera distinta. El reloj chino brilla en la intersección de Atenas y, a no muchos metros de distancia, una funeraria se llena de flores. Recorrí las calles de la colonia Juárez como si leyera las líneas de una mano, buscando a DLPS en un futuro no demasiado lejano, mientras los caminos y bordes de la dichosa palma terminaban por conducir siempre al pasado. Puede que esté buscando en el lugar equivocado. Puede también que esta colonia ya no sea la misma. Y si de veras me esfuerzo, me daré cuenta de que DLPS ya se ha ido de este sitio. Una mudanza de la cual no he sido parte, y la habitación donde se encuentra ahora es más bien un lugar al cual no he sido invitado. Paré en el café Farmacia Internacional, bebí agua mineral con limón. Sentado en la terraza, me negué a salir de mi ensoñación. Abrí el WhatsApp y escribí un mensaje: «Si te busco, no estás. ¿Será que aparecerás el día que no piense en ti?»

Terminé el paseo un poco más tranquilo, pero convencido de que no existe misterio más grande que el enigma de la habitación vacía. Ese lugar adonde van los pares perdidos, como los calcetines. No es el calcetín perdido lo que duele, sino el que se conserva y que, con su presencia, recuerda tristemente la ausencia del otro. Caminé rumbo a casa, cavilando en cuál de todas esas puertas es-

conde aquello que perdí. Nunca me han gustado los museos, pero hice el esfuerzo con DLPS, por más que a ella tampoco le gustaran demasiado. Lo intentamos. Atrás, la colonia Juárez se extinguía de a poco. En el departamento, Sofía se encontraba sola, en el cuarto de siempre. Por supuesto, cogimos.

Es lunes. Todo se muestra por delante. DLPS se mueve en escenografías de un mundo parecido al de hoy, deja su rastro, brinca charcos de agua y se esconde detrás del reloj chino. En ese momento veo al marido entrar en escena. Lleva una bolsa con refrescos. Parece que no es el verano lo que motiva su ingesta de bebidas carbonatadas, sino un genuino gusto por el placer que causa el daño del azúcar. Se planta frente a mí y, contrario a lo que yo pensaba, el arma dentro de su bota, los planes de asesinato y la desaparición de mi cuerpo en un crimen casi perfecto se desvanecen cuando me propone beber el próximo fin de semana en su casa, junto a Sofía. Aparentemente se trata de un plan inocente: una cena, cerveza y mezcal, ha puntualizado. Luego sigue su camino y se le escapa una sonrisa. Sofía lo mira, como si su sonrisa se reflejara en la de ella. Acepto la invitación, aunque no sé, si soy sincero, qué demonios se traen entre manos esos dos.

Vuelta a la colonia Juárez. Esta vez no es el bar Estigia, tampoco nos encontramos en Bucareli. Estamos en la calle Marsella, en un bar cuyo nombre he olvidado. Falta una semana para el plan del Museo Nacional de Arte. A decir verdad, no me encuentro demasiado entusiasmado, pero DLPS y yo hemos cerrado el compromiso. Dentro del bar prevalece una luz roja y, al fondo, suenan corridos. Chalino Sánchez, para variar. Todos celebran. Los amigos de DLPS se abrazan

y piden una fotografía. Me uno al cuadro, sonrío. Luego DLPS me dice una de sus tantas frases que apuntan en todo sentido a un lugar común: «Mira qué bien salimos, bebé, somos los dos guapos».

Me interno un poco en el centro. Al fondo está el Zócalo y, más allá, la Catedral Metropolitana. No tengo demasiadas ganas de entrar en el edificio, ni de estar con Sofía. Tampoco me apetece ver el resumen de fútbol. Ya ni siquiera sé dónde quedaron los resultados de la jornada cinco de la Liga MX. Llueve en la Ciudad de México. Me detengo en un bar de la calle Regina. Suena Bad Bunny y los chicos cantan alegres, un poco borrachos. Me pido una cerveza, me tumbo en un sillón y escucho las risas, los cantos jóvenes y las campanadas que llaman a la misa de las siete.

PAUSA GRÁFICA

Nataxa García



IG: @lana_taxa

Trabajando en casa

Técnica: digital

Nacida en Aguascalientes, México, Nataxa estudió Artes Visuales en la Universidad de Guanajuato, donde se especializó en gráfica digital y monotipo. En 2018 cofundó “Almáciga Gestoría Artística” junto con Beatriz Galván y Palmira Páramo, una iniciativa orientada a vincular a creadores mexicanos con la escena internacional.

Así entré al primer taller literario en el Museo del INBA

– ¿O sea que entró con su rutería a los patios de la cárcel con un cholo asaltando a los pasajeros?

– Así es, señorita.

– Como de película.

– Hubiera sido una buena noticia para un periódico. Lástima que en aquellos tiempos no existía internet ni cámaras de vigilancia; me hubiera hecho famoso por unas horas.

– Oiga, vecino, ¿y qué más trabajos realizó antes de hacerse escritor?

– Después de dejar la rutería, un año antes de terminar mi carrera de Ciencias de la Comunicación, trabajé en un restaurantito que estaba en el corazón de la Avenida Juárez, pero deje le cuento dos cosas que cambiaron el rumbo de mi vida.

– ¿Tanto así?

– Sí... A los 18 años (todavía era rutero) me inscribí en el primer taller literario que hubo en la ciudad. Caí ahí por culpa de mi madre.

– ¡Échele la culpa a su madre!

– Se lo juro... Ya estaba en la uni, trabajaba en la ruta un turno y me juntaba mucho en las noches con los compas o con los *malillas* del barrio, y mi jefita tenía miedo de que me hiciera mariguano o pegaloco... Un día, en El Fronterizo, salió una nota chirris donde el Museo de Arte (del Pronaf) convocaba a jóvenes que quisieran formarse como escritores... Era como una especie de beca. Mi

madre "santa" recortó la nota y me la mostró cuando llegué como a las dos de la mañana: “Mira, cabroncito, ve al Museo y averiguas de qué se trata, ya que tú dices y dices que te convertirás en escritor”. Guardé la nota doblada en mi pantalón. Dos días después fui al Museo a pedir informes... Me atendió un señor muy elegante, amanerado, de traje azul cielo y un sombrero coqueto; era el arquitecto Diego Lizárraga, director del Museo de Arte, quien muy amable me dio información y me explicó en qué consistía la beca... No se trataba de dinero; la beca consistía en asistir, cada quince días, a un taller viernes y sábado; un tipo de escuela para formar escritores. El taller lo iba a impartir el escritor potosino David Ojeda, ganador de varios premios de cuento, entre ellos el Premio Casa de las Américas, que se entrega en Cuba a escritores de toda América Latina... Y le dije a mi jefa: “Toma tu nota, ya fui al Museo; no te dan una beca (dinero), sino el derecho a tomar un curso gratis para escritores; o sea que te van a enseñar a escribir”. Mi madre, encabronada, contestó: “Pues ahora vas y te inscribes, y más te vale que alcances lugar”... Vuelvo al Museo y le pido al arquitecto Lizárraga, que ahora viste un traje de lino blanco, que me apunte, y dice que debo traer cinco poemas y mis datos personales.

- ¿Y fue seleccionado?

- No de inmediato. Al mes hablaron a la casa y le avisaron a mi jefa que el viernes próximo iba a iniciar el taller y que llevara tres poemas con diez copias cada uno... Ese viernes fui el primero en llegar y platiqué un buen rato con el maestro David Ojeda. El taller consistía en que cada uno leía su poema y los demás lo criticábamos o señalábamos errores; al final, Ojeda hacía la crítica más dura y nos señalaba dónde fallábamos. Era raro que nos lisonjeara o felicitara. Y cada quincena que venía a dar el taller nos traía libros y revistas, que leíamos y compartíamos. Asistir a ese taller me cambió el panorama y la visión de la vida... Al grado de

que el taller era lo más importante para mí. Mi madre murió, dejé la ruta, me casé, seguí en la uni; todo esto pasaba y yo no abandoné el taller: seguí preparándome... El taller literario del Museo del INBA me catapultó como poeta. Nomás fíjese, vecina, del 80 al 83 el maestro Ojeda no nos dejó publicar nada... Decía que no nos desesperáramos, que más adelante nos iban a publicar... A mí ya se me quemaban las habas... Este taller fue un plan nacional del INBA: se trataba de abrir un taller en cada estado, y cada taller fue coordinado por un escritor de renombre... En Chihuahua ese taller se abrió en Ciudad Juárez.

Parte II

La generación juarense que encontró refugio en las letras

Fuimos ocho los más constantes y varios recorrimos el país

-Vecino, está muy emocionado y yo también, pero me habla mi sobrina (la patrona). Le voy a colgar y ahorita le vuelvo a marcar para que me siga contando de ese taller literario.

-Vaya y atienda sus deberes, yo aquí estoy.

-Le marco de volada; es más, no se mueva.

Platicar de mi infancia, adolescencia y parte de mi juventud con mi vecina es muy útil... más en estos tiempos de pandemia. Me he dado cuenta de que conocer y hacer amistad con esta bella joven es algo terapéutico para mí. Así mi encierro es más soportable.

Yo ya quisiera salir a la calle y ver (frente a frente) a mis seres amados; lo bueno es que todos saben que estoy encerrado por precaución. Aquí enjaulado extraño mucho a mi esposa y a mi hija...

Aunque ellas me monitorean por WhatsApp (celular) y me alientan a resistir mi encierro, las echo mucho de menos. Ellas no quieren que el Covid me atrape, por eso se fueron a casa de mi suegra.

Suena el celular; es el tono del WhatsApp de mi vecina.

–Ya volví, vecino. Nos quedamos en que, para usted, entrar y permanecer en ese taller fue lo mejor que le pasó.

–Sí... fue lo mejor para mí. Sin ese taller hubiera terminado siendo un escritor en el anonimato; de esos a los que les dicen en son de burla: “ni en su casa lo conocen”.

–¿Por qué dice eso?

–Porque algunos miembros del taller empezamos a publicar poesía y narrativa (cuentos principalmente) en revistas y suplementos culturales de circulación nacional... De eso se trataban los primeros talleres del INBA de cada estado; de hacer más visibles a jóvenes de provincia en el ámbito nacional. Y es que antes la cultura y literatura estaban muy centralizadas en la CDMX y un poco en ciudades como Guadalajara, Puebla, Monterrey, Xalapa y Zacatecas... Y los demás jóvenes escritores del país estábamos en el olvido... El maestro David Ojeda era inclemente con los textos que presentábamos; eso nos sirvió para ir puliendo y mejorando nuestra escritura... Recuerdo que él se venía (cada quince días) en autobús desde la ciudad de San Luis o Zacatecas y a veces se alocaba y viajaba en tren... pero nunca faltaba a una sesión... Pronto nos hicimos amigos y Ojeda nos surtía de buenos libros y buena música... Vecina, tenga en cuenta que en aquellos años no existía el Internet, ni siquiera los celulares, ni teníamos aquí en Juárez una librería decente, así que el taller y Ojeda nos rescataron de la “edad de piedra”.

-Vecino, ¿y cuántos integrantes formaron ese taller?

La generación juarense que encontró refugio en las letras

-Fuimos ocho los más constantes: Wilibaldo Delgadillo, Rosario San Miguel, Alonso Lastra, Ricardo Morales, Juan Manuel García, Joaquín Cosío y mi hermano Jorge Humberto... y los ocho irrumpimos en la literatura a nivel nacional (unos más que otros) y en algunas zonas del sur de Estados Unidos... A mí Ojeda sí me formó y guio; los otros ya traían su camino andado... Lo chingón es que David Ojeda nos empezó a conectar con otros escritores y, sobre todo, nos mostró lo que se estaba publicando en otras regiones del país... y yo le debo mis primeros libros, gracias a su gestión cultural.

-¿Dijo que entre los integrantes del taller estaba Joaquín Cosío? No me está hablando del famoso actor, ¿verdad?

-De ese mero. Le hablo del “Cochiloco”... del “Mascarita”.

-¿¡Fue su amigo!?

-¡Es mi amigo!

-Oiga... pues ese taller dio frutos de buena calidad.

-Sin duda... Nos empezaron a publicar en revistas, suplementos de circulación nacional... en plaquets y libros propios... y una cosa muy chingona: empezamos a viajar, íbamos a presentar nuestros textos y publicaciones a otras ciudades (gracias al taller). Aclaro que todos no podían viajar por cuestiones laborales o personales, pero Joaquín, mi hermano y yo sí lo hacíamos, porque sabíamos que, en el futuro, eso nos iba a convenir mucho... Por eso, vecina, formar parte de ese taller fue vital para mí. Me alejó de las drogas y malandros del barrio. Por ese taller soy escritor.

RELATO

La bromada infinita

José Alberto Navarrete Lezama

60

Plinio El viejo, militar e historiador romano del siglo I, relata en su célebre *Historia natural* una competencia de habilidades entre Zeuxis y Parrasios, dos famosos pintores de la antigua Grecia. Al retirar la tela que cubría unas uvas pintadas por Zeuxis, una parvada de pájaros bajó, engañados por su realismo, a picotear las frutas. Cuando le tocó su turno, y Parrasios pidió a Zeuxis que retirara el velo que ocultaba su obra, este último descubrió con sorpresa que la misma tela se trataba de una pintura.

Un relato tradicional japonés del periodo Heian (794-1185), perteneciente a los Konyaku Monogatari, o «cuentos del pasado», narra un episodio similar entre un pintor llamado Kudara Kawanari y el carpintero Hida Takumi. El carpintero construyó una habitación con cuatro puertas. Al intentar trasponer Kawanari una puerta, esta se cerraba y se abría otra. Kawanari dio vueltas alrededor de la estancia sin poder nunca entrar. En respuesta, el pintor invitó al carpintero a su casa, en la cual, con espanto, descubrió al entrar un hinchado y podrido cadáver. Kawanari, riéndose, le reveló que era un cadáver pintado en un telón.

Giorgio Vasari, artista del Renacimiento y biógrafo de artistas, cuenta en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550) que el joven Giotto, muy dado a las bromas, pintó una mosca en la nariz de un retrato recién ejecutado por su maestro Cimabue quien, al poco de entrar en el taller y ver al insecto, intentó espantarlo en varias ocasiones de un manotazo.

Estos relatos, ubicados en épocas y contextos distintos, tendientes más a la fantasía que a la realidad, no solo se refieren a juegos o inocentes competencias, ni a las extraordinarias habilidades

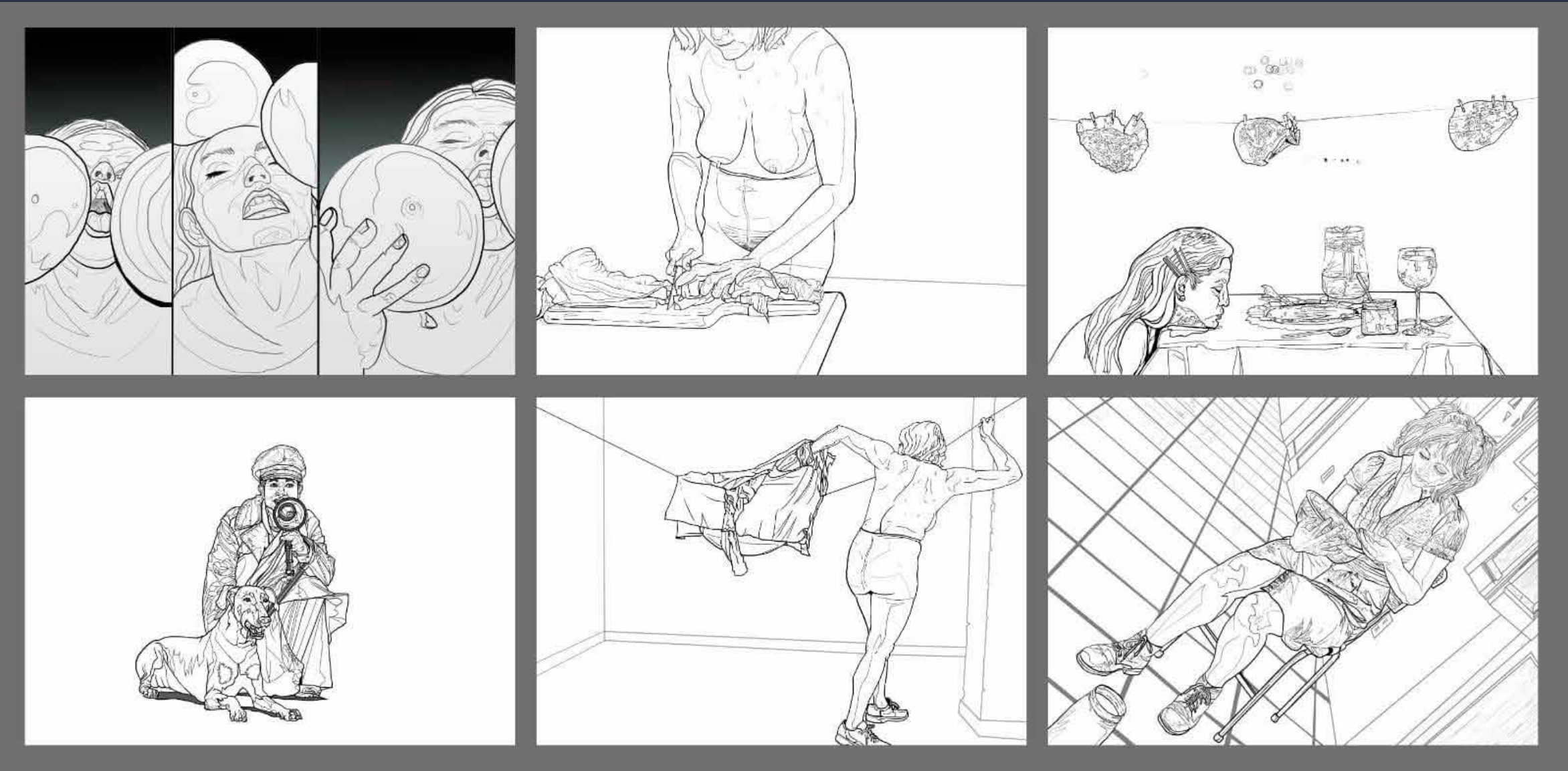
de reconocidos artífices, sino que revelan una aspiración, la intuición de cierta posibilidad que tiene en las engañosas imágenes creadas con IA una de sus más recientes formulaciones. Por un lado, los humanos queremos desnudar, exhibir la precariedad de nuestros sentidos. Como otra cara de la misma moneda, en papel de artífices o creadores, pretendemos convencernos de nuestra habilidad e inteligencia para engañar. Somos al mismo tiempo los que engañan y los engañados, y nos regodeamos en ello.

No podemos negar la flaqueza de nuestra percepción, incluso la hacemos evidente. Al mismo tiempo nuestra vanidad nos impide aceptar simplemente que podemos ser engañados, así que en desagravio nos ponemos del lado del que engaña. Somos los bromistas que respondemos con otra broma, y en el camino nos escandalizamos, afirmamos con espanto que hemos llegado demasiado lejos, que se acerca el día en que nuestras propias creaciones se volverán contra nosotros.

Es posible preguntarse, como en los casos de otros inventos, si detrás de la creación de *softwares* inteligentes se encuentran corporaciones o personas cuyos intereses son poco éticos, o si por el contrario corresponden a meras preocupaciones científicas, cuya posterior aplicación escapa de las manos de sus creadores. Más allá de los varios motivos posibles, destaca en el fondo la promesa del ser humano como imitador de la naturaleza y como creador a la par de la naturaleza, disimulada apenas detrás de juegos o divertimentos que constituyen en diferentes épocas las diversas formas de una broma infinita.

PAUSA GRÁFICA

Nataxa García



IG: @lana_taxa

Desobediencia para todo mal Técnica: digital

A partir de su experiencia tras residir en Tokio, Japón, y Santa Cruz, California, su trabajo explora la confluencia entre la gráfica y el *performance*, enfocándose en la feminidad del cuerpo y la vivencia del duelo ante la pérdida. Con una marcada influencia del arte acción japonés y la gráfica mexicana, Nataxa traduce en su trabajo visual las imágenes del mundo interno que el *performance* va generando en su proceso creador.

ENSAYO

TESTIMONIO
Y FICCIÓN:
**VASOS
COMUNI-
CANTES EN
LA OBRA
LITERARIA
DE RODOLFO
WALSH**

Desde que el término *testimonio* se incorporó en el campo literario con la creación del premio Testimonio que el instituto cubano Casa de las Américas concede a partir de 1970, esta forma literaria se ha caracterizado por su indeterminación genérica. Ángel Rama propuso en 1969 la instauración de esa categoría que «buscaba preservar la especificidad artística de la narrativa que en periodos de interés político puede ser preferida» y que «apuntaba a un conjunto de libros (...) situados aparentemente en los lindes de la literatura» (Rama citado en Sklodowska 56).

Rama decía que un ejemplo de esas obras cuyo molde no se adaptaba de forma clara en un solo género literario porque bordeaban las fronteras de la no ficción, la ficción, el periodismo y la autobiografía, era la novela-testimonio *Operación Masacre* (Sigla, 1957),¹ del escritor argentino Rodolfo Walsh (9 de enero de 1927 – 25 de marzo de 1977), quien se convirtió en el máximo referente del género testimonial.

Durante toda su trayectoria, Walsh consideró que el testimonio tenía la misma jerarquía estética que la novela de ficción. Una muestra es el desinterés que mostró en escribir una novela, a pesar de que en 1967 había firmado un contrato con el editor Jorge Álvarez para escribirla. Y es que en esos años el campo literario argentino le demandó a Walsh la publicación de una novela para consagrarlo como autor, aunque Walsh tenía veinticinco años con

1 *Operación Masacre* fue publicada inicialmente como una serie de artículos y notas periodísticas en el diario *Propósitos* y en el semanario *Revolución Nacional*, entre diciembre de 1956 y marzo de 1957. Un par de meses después, entre el 27 de mayo y el 31 julio de 1957, se publicaron nueve notas en la revista *Mayoría* con el título *Operación Masacre. Un libro que no encuentra editor*. Fue hasta diciembre de 1957 cuando se publicó por primera vez en formato de libro en la colección «Documentos» de la editorial Sigla, con el título de *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*, cuya edición es una versión casi exacta de las notas publicadas en *Mayoría*. No obstante, durante los dieciséis años siguientes, Walsh introdujo modificaciones en el texto y los paratextos, hizo cambios de epígrafes y prólogos, suprimió la introducción y un apéndice, eliminó y agregó capítulos, añadió un epílogo y un apéndice, reemplazó prólogos, entre otros cambios. De esta forma, luego de la primera edición aparecieron nuevas versiones: en 1964 por la editorial Continental Service con el título *Operación Masacre y el expediente Livraga, con la prueba judicial que conmovió al país*; en 1969 por la editorial Jorge Álvarez, y, finalmente, en 1972 y 1973, por Ediciones de la Flor, siendo ésta la definitiva. En 2018 la UNAM y la editorial española Libros del Asteroide publicaron *Operación Masacre* en la versión correspondiente a la de 1973.

una obra periodística y literaria publicada en libros, periódicos y revistas.

A pesar del contrato, el tiempo que Walsh debía dedicar a la novela lo invirtió en fundar y dirigir el semanario de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA). Walsh publicó en este semanario, entre el 16 de mayo y el 27 de junio de 1968, siete notas con el título «¿Quién mató a Rosendo García?», una investigación periodística de la balacera ocurrida el 13 de mayo de 1966, en una pizzería ubicada en Avellaneda, entre dos grupos opuestos de la CGT en la que fueron asesinados Rosendo García, dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica, y los sindicalistas Domingo Blajaquis y Juan Zalazar.

El propio Walsh se refirió ampliamente a su desinterés en escribir una novela de ficción, y a la jerarquía estética del testimonio frente a la novela de ficción, en una entrevista que Ricardo Piglia le realizó en marzo de 1970. Según la opinión de Walsh, el problema surgido por las relaciones entre testimonio y ficción es un tema sobre jerarquías estéticas y criterios sociales porque «la novela es considerada el punto más alto del arte narrativo y el relato documental aparece como un arte pobre» (en Piglia, «Entrevista» 20).

Walsh cita de ejemplo la recepción de las notas de «¿Quién mató a Rosendo García?» en el campo literario y político argentino, ya que algunos periodistas supusieron que ese tema se prestaba para escribir una novela: «Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela hecha con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema» (en Piglia, «Entrevista» 20).

Para Walsh esa lectura era un prejuicio, pero pensaba que gente formada en «sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o bien en sociedades que están en proceso de revolución, va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia

son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos que se le dedica a la ficción» (en Piglia, «Entrevista» 20). En ese sentido, Walsh sostenía que el género testimonial es una forma literaria que otorga una serie de beneficios pues según su apreciación «[...] en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas» (en Piglia, «Entrevista» 20).

Como vemos, Walsh pensaba que el vínculo entre testimonio y ficción proporcionaba mejores herramientas para reconstruir la realidad que las ofrecidas por la novela, sobre todo en el contexto de violencia política y terrorismo de Estado que Argentina enfrentó durante las dictaduras militares de los cincuenta, sesenta y setenta. Walsh profundiza en estos aspectos y explica lo siguiente: «En el plano personal he vivido durante años ese vaivén entre testimonio y ficción. Creo que se oponen frontalmente y a la vez creo que se alimentan mutuamente. Para mí son vasos comunicantes, paso de uno a otro, continuamente» (en Piglia, «Entrevista» 20).

Las respuestas de Walsh acerca de los puntos de encuentro y comunicación en géneros literarios opuestos nos permiten problematizar sus comentarios y hacernos algunas preguntas: ¿Por qué Walsh decía que el testimonio y la ficción eran vasos comunicantes en su obra? ¿Qué tipo de recursos son necesarios para que haya comunicación y puntos de encuentro entre dos géneros opuestos? ¿Por qué Walsh sostenía que la investigación ofrecía posibilidades artísticas?

Plantearse estas cuestiones es interesante si tomamos en cuenta que el año siguiente se conmemorará el centenario del natalicio de Walsh, los cincuenta años de su desaparición, y los setenta años de la publicación de *Operación Masacre*, pero también porque en la actualidad la recepción de Walsh ha cambiado ya que su obra periodística y literaria ha entrado en el canon debido a las transformaciones que el campo literario argentino experimentó con el fin de la última dictadura militar y el retorno a la democracia en

1983, donde Walsh fue recuperado como referente de la literatura testimonial y el periodismo de investigación. Estas operaciones realizadas por el campo literario fueron determinantes para que en el siglo XXI las obras de corte testimonial, autobiográfico y periodístico hayan sido consagradas por las instituciones literarias y ahora ocupen el lugar central que antes tenía la novela.

Un ejemplo es el Premio Nobel de Literatura otorgado por la Academia Sueca a la periodista y escritora Svetlana Aleksíevich en 2015. Además, en 2013 y 2014 los ganadores fueron Alice Munro y Patrick Modiano, quienes se dedicaron al cuento breve y a obras de corte autobiográfico, respectivamente, géneros que tampoco habían sido canonizados. En 2016 y 2022 los ganadores fueron el cantautor Bob Dylan y la autora Annie Ernaux, cuyo eje de obra son distintas formas autobiográficas y testimoniales. Describir este panorama cobra relevancia ya que el propio Walsh pensaba que en una época posterior a la suya «lo realmente apreciado en cuanto arte va a ser la elaboración del testimonio o del documental, que admite cualquier grado de perfección» (en Piglia, «Entrevista» 20).

Para aproximarnos a responder las preguntas expuestas y estudiar el modo en que el testimonio y la ficción son géneros que funcionan como vasos comunicantes en la obra literaria de Walsh, podemos tomar de referencia dos obras suyas, *Operación Masacre*, una obra literaria que reconstruye con estrategias y técnicas literarias de la novela los fusilamientos de José León Suárez ocurridos el 9 de junio de 1956 en la provincia de Buenos Aires,² y «Esa mujer», un cuento que se apoya en la estructura del pacto testimonial para contar la historia entre un periodista que quiere descubrir el destino del cuerpo de Eva Perón secuestrado por el gobierno mili-

2 La noche del 9 de julio de 1956 un grupo de la policía de la Provincia de Buenos Aires irrumpió en una vivienda del barrio de Florida Oeste, en la localidad de Vicente López, y arrestó a doce personas que escuchaban un partido de box por la radio. A los detenidos se les acusó de estar implicados en el levantamiento del general Valle, una serie de intentos de Rebelión contra el gobierno militar de Pedro Eugenio Aramburu, autodenominado Revolución Libertadora. Primero los llevaron a la comisaría y luego a un basural, ubicado en la localidad de José León Suárez, en el Gran Buenos Aires, donde los elementos de la policía civil ejecutaron la orden de fusilamiento. Cinco de los doce detenidos murieron y siete quedaron heridos y escaparon. De este modo, la escritura de *Operación Masacre* es resultado de una investigación que Walsh realizó acerca de los fusilamientos entre diciembre de 1956 y diciembre de 1957, donde recogió el testimonio de sobrevivientes y familiares de las víctimas, viajó al lugar de los fusilamientos, consiguió informantes, consultó archivos judiciales, reunió documentos y pruebas para reconstruir la cronología de los fusilamientos.

tar y un coronel que conoce la historia del secuestro y ocultamiento del cuerpo.³

Esta novela-testimonio y el cuento son fundamentales en la obra de Walsh ya que ahí encontramos, según la lectura de Ricardo Piglia, dos características esenciales para entender toda la obra walshiana: la búsqueda de la verdad y la presencia de un narrador que investiga una verdad encubierta por el Estado (“Tres propuestas” 13-7). Desde ese punto de vista, los fusilados y el misterio del paradero del cuerpo de Evita son parte de una misma realidad política que es abordada con las herramientas del testimonio y la ficción. Con esto quiero señalar que en *Operación Masacre* y «Esa mujer» los mecanismos, recursos y estrategias del testimonio y la ficción, en vez de funcionar de manera aislada e independiente, confluyen y circulan en un mismo espacio narrativo donde unos se complementan y comunican con otros. Esta combinación de ambos géneros produce una obra con un horizonte político literario cuya finalidad es revelar la verdad encubierta por el Estado.

Para profundizar en torno a estas problemáticas pensemos en el modo en que se representa gráficamente el concepto de vasos comunicantes, es decir, con dos tubos verticales unidos en forma de la letra «u». Pensemos que en uno de ellos vertemos los recursos y estrategias de la ficción que articulan *Operación Masacre*, la elaboración literaria de los testimonios en forma de diálogos de la novela, la presentación de las víctimas y sobrevivientes en clave de retrato, el uso de prolepsis para producir suspenso en la narración, la presencia de elementos del género policial para demostrar

3 Luego de la muerte de Eva Perón el 26 de julio de 1952, el gobierno presidencial de Juan Domingo Perón ordenó, a través de la CGT, el embalsamamiento del cuerpo de Eva con la finalidad de exponerlo permanentemente. El médico español Pedro Ara fue el encargado de embalsamar el cuerpo de Eva, que fue expuesto en el Ministerio del Trabajo desde el 27 de julio hasta que el 9 de agosto lo transportaron al Congreso y después a la sede de la CGT, donde permaneció tres años. No obstante, el 16 de septiembre de 1955 ocurrió el golpe de Estado a cargo de la dictadura militar Revolución Libertadora (1955-1958); con el inicio del periodo presidencial de Pedro Eugenio Aramburu se ordenó el secuestro del cadáver de Eva como una medida para reprimir a las fuerzas peronistas que se oponían a la dictadura. De esta forma, «Esa mujer» surgió a partir de un encuentro real que Walsh sostuvo con el jefe del Servicio de Inteligencia del Estado (SIE), Carlos Eugenio de Moori Koenig, el exmilitar encargado del secuestro del cuerpo de Eva.

la hora exacta en la que ocurrieron los fusilamientos y la incorporación de material documental para presentar las pruebas que demuestran la responsabilidad del Estado, y en el otro vertemos los mecanismos del testimonio presentes en «Esa mujer», el pacto testimonial y la entrevista.⁴ Así como el líquido que se vierte en unos vasos comunicantes se homogeniza hasta equilibrarse, estos mecanismos y estrategias fluyen libremente en un continuo ir y venir, complementándose unos con otros.

Asimismo, podemos pensar que la parte inferior de esos vasos comunicantes, es decir, la curva de la letra «u» que une a los dos tubos, es un espacio ocupado por las semejanzas estilísticas y temáticas entre «Esa mujer» y *Operación Masacre*. Mientras el narrador de *Operación Masacre* busca comprobar que los fusilamientos, donde cinco civiles murieron y siete sobrevivieron, fueron cometidos antes de que entrara en vigor la ley que lo permitiera, el narrador de «Esa mujer» quiere descubrir el lugar exacto donde se encuentra el cuerpo de Eva Perón secuestrado por el gobierno militar; es decir, la estructura de los cuentos de Walsh es similar a la de *Operación Masacre*.

Desde este ángulo de lectura podremos entender a *Operación Masacre* y «Esa mujer» como formas artísticas conectadas entre sí que abordan una misma realidad política; lo que falta en una de esas formas aparece en la otra, ya que cada una se comunica y alimenta mutuamente según lo que sus condiciones genéricas permiten decir: si es posible comprobar la verdad, surge el testimonio; si la verdad está silenciada por el poder del Estado, brota la fic-

4 El cuento es narrado por un periodista que busca el cadáver de Eva Perón y habla con un militar que tiene información al respecto. La organización del relato está en función de la conversación entre el periodista y el coronel, la cual aparece representada en diálogos. Aunque la búsqueda del cuerpo de Eva se convierte en el tema central, una característica es que Eva Perón no está nombrada explícitamente en el relato: solo está aludida. El lector sabe que es ella el personaje en cuestión, pero Walsh utiliza el recurso de la elipsis y en el relato nunca se dice su nombre. No obstante, el coronel elude brindar los datos que el periodista desea y el intercambio de información no se produce. Con este aspecto el relato se separa del registro testimonial ya que si el exmilitar con el que Walsh se entrevistó sí le hubiera proporcionado la información respecto al paradero del cuerpo de Eva Perón el resultado final, como advierte Aguilar, hubiera sido un relato testimonial y no un cuento (65).

ción. Entonces, lejos de oponerse, *Operación Masacre* y «Esa mujer» se comunican y alimentan mutuamente: cuando el testimonio es factible por el trabajo de campo, Walsh desarrolla una investigación narrativa para demostrar la responsabilidad del Estado y las autoridades policiales; si la verdad es inaccesible y es silenciada por el Estado, Walsh logra que «Esa mujer» intervenga sobre la realidad y cause un efecto similar al que produce el testimonio y no el género cuentístico.

Esta idea asociada a los vasos comunicantes en la obra literaria de Walsh produce un tipo de literatura que desdibuja las fronteras entre géneros literarios y trastoca sus convenciones. Si bien es cierto que el nivel de lo contenido en el interior de los vasos comunicantes no es idéntico, sí tiende a equilibrarse y esto hace que el testimonio y la ficción se comuniquen y alimenten mutuamente al grado de que resulte complicado establecer los límites y alcances genéricos de uno y otro.

Las similitudes estilísticas y temáticas entre *Operación Masacre* y «Esa mujer» son ejemplo de cómo un testimonio adquiere un registro novelesco y cómo un cuento adopta la estructura del género testimonial. Con esto Walsh demuestra que el testimonio y la ficción se alimentan mutuamente, descarta la idea de que estos géneros son opuestos y deben marchar por caminos separados, amplía el horizonte de expectativa del género ficcional porque la ficción es entendida como un efecto que se produce en la narración debido al modo en que el relato se organiza, se aleja de la forma simplificada de entender la ficción como «mentira» y muestra que el género ficcional también puede buscar la verdad por medio de sus propios métodos.

Bibliografía:

Aguilar, Gonzalo Moisés. «Rodolfo Walsh: Escritura y Estado», en Jorge Lafforgue (editor). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires-Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 61-72.

Piglia, Ricardo. «Entrevista a Rodolfo Walsh: he sido traído y llevado por los tiempos». *Crisis*, noviembre, núm. 55, 1987, pp. 16-21.

_____. «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)». *Casa de las Américas*, núm. 222, 2001, pp. 11-21.

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York, Peter Lang, 1992.

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. UNAM, 2018.

_____. *Cuentos completos*. Argentina, Ediciones De la Flor, 2013.

RELATO

Como el alquitrán

Después de la cena, fuimos a dar un paseo por la avenida el Tahrir, que atraviesa el centro del Cairo. Les propuse a Mahmoud y a Mustafa entrar en el cine Century. Frente a la cartelera, antes de llegar a la taquilla, nos quedó claro que yo no entendería ninguna película en árabe, y tuvieron la amabilidad de decidirse por *La Momia* (la última de muchas con ese título), la única en inglés que se proyectaba esa noche.

La película era un bodrio hollywoodense en el cual, desde las primeras tomas, aparecía un Cairo azotado por tormentas de arena y ambientado con acordes siniestros. La momia era un ser entre vivo y muerto, latente, que necesitaba cuerpos vivos para prolongar su existencia e inmortalizarse (técnicamente, un vampiro), auxiliado por una secta que recitaba conjuros y documentaba los rituales en una grabadora VHS. No faltaron las típicas alimañas repulsivas, la *exotización* de la cultura árabe y egipcia, las secreciones macabras en primer plano: sangre, pus y vómito, las cuales compensaban, con la repulsión que suelen provocar, una historia chata y predecible.

Cuando algo les desagrada, los egipcios lo comparan con el alquitrán o la brea (*zay el-zift*). ¿Cómo estuvo la película? «Como el alquitrán», alcancé a oír desde mi butaca. La expresión idiomática me recordó a otra, en alemán, que se usa para señalar frustración o un resultado sin fortuna: *Pech* (la pez o el alquitrán). Por lo menos el público egipcio reaccionaba con humor, reía ante lo burdo de la trama y la estética de aquella película gringa.

Un elemento clave en el embalsamado de las momias es, precisamente, el alquitrán. Esa materia que alguna vez estuvo viva actúa a la vez como un barniz y un apoyo para los tejidos del cuerpo.

Al día siguiente, acompañé a Mahmoud al taller de la escuela de artes plásticas de la cual está por graduarse. Ahí me enseñó algo

de su trabajo en barro: un proyecto basado en las muñecas del antiguo Egipto. El lugar era una sala bien iluminada, con ventanales amplios y mesas grandes manchadas de pintura. Dentro de la escuela hay una tienda de artesanía: tapices de tela decorada con la técnica de *khayameya*, cajas con aplicaciones de madera taraceada, cerámica, paneles de celosía con luces adosadas.

Tomamos un taxi en dirección al Museo Nacional de la Civilización Egipcia. Mahmoud entró sin pagar con su credencial de estudiante, y yo pagué la tarifa de extranjero. El museo estaba fresco y fue agradable refugiarse del calor que hacía afuera.

La exhibición de la civilización egipcia está en una sala única, enorme, en forma de cubo, muy alta y ancha. Se comienza a la derecha de la entrada y hay que avanzar en sentido antihorario para recorrer las piezas, que datan de la época prehistórica, los primeros asentamientos en el valle del Nilo, la época faraónica, el periodo grecorromano, el advenimiento del Islam, el periodo otomano y la Edad Moderna.

Debajo de esta sala enorme hay una especie de sótano donde están alojadas las momias de varios reyes y reinas célebres. En este espacio del museo está estrictamente prohibido tomar fotografías, y numerosos guardias se encargan de hacer cumplir esta regla.

Mahmoud me situó frente a la momia de Hatshepsut y tuve una apreciación nueva: una momia puede ser hermosa. Un embalsamado bien hecho es la forma más lograda de preservar un cuerpo y, en el caso de la reina, se había realizado un trabajo muy cuidadoso. La piel del rostro estaba lisa, la expresión serena, la cabeza incluso conservaba su cabello. Al contrario de los clichés de Hollywood, no había nada amenazador en el aspecto de la reina durmiente.

Pero no todas las momias corrieron tan digna suerte: un rey muerto en combate se llevó a la eternidad una mueca de dolor; en

la herida, por debajo de los vendajes le introdujeron un talismán para que lo sanara en la otra vida. Podría pensarse que el tratamiento había llegado tarde, pero el plazo del que disponía el talismán era ilimitado.

MÚSICA

RADIO
MADI
GAN

**10 años
de *Endless*
& *Blond* de
Frank Ocean**

Intro

Frank Ocean tenía ya unos cuatro años sin sacar música, desde el 2012 cuando publicó su ópera prima: *channel ORANGE*; de manera que ese 1 de agosto de 2016 cuando apareció en su página web una transmisión del artista trabajando con carpintería con música de fondo, todos vieron como inminente la aparición de su segundo trabajo. El álbum no llegó hasta el 19 de agosto, cuando fue subido a Apple Music en formato de video álbum. Un clip de aproximadamente 45 minutos donde el artista creaba una obra: una escalera de colores en medio del estudio, mientras desde las bocinas sonaba una serie de canciones entre electrónica avantgarde y soul. Con ello Frank no solo cubrió su contrato con Def Jam Records, también publicó una gran obra: *Endless*, y por si fuera poco, preparó el espacio para su *opus magna*, que salió al día siguiente, el 20 de agosto, cuando en varias tiendas emergentes de Londres, Nueva York, Chicago y Los Ángeles aparecieron cientos de revistas con tres portadas diferentes, que contenían fotografías, poemas, entrevistas falsas, listas de canciones y el CD del álbum con el nombre de *Blonde*.

Hace ya más de diez años de eso, pero la emoción de escuchar las dos obras de Frank Ocean no desaparece. Cada año miles de personas se aproximan a *Endless* y *Blond*, y descubren afectados que esa música habla de sus propias experiencias y vivencias personales de una manera tan íntima y elocuente. Las dos obras no solo cambiaron la forma de presentar música, también crearon un mundo artístico totalmente diferente al que estábamos acostumbrados, con imágenes y sonidos que nos obligaron a bajar el ritmo y escuchar atentamente hacia dentro de nuestros sentimientos, mientras las melodías y líricas del artista tocan las heridas y goces de la vida ordinaria. En este artículo examinaremos ambas obras y su impacto en el arte de la década, además de una bitácora de recuerdos de una época que parece estar por acabar para siempre.



Frank Ocean, retrato de un héroe elusivo

Christopher Edwin Breaux, nació el 28 de octubre de 1987 en Los Ángeles, pero fue criado por su madre y abuelo en Nueva Orleans, donde residía y estudiaba cuando el huracán Katrina inundó su universidad, destruyó su casa y el estudio de música donde estaba terminando de grabar su primera obra. Al mudarse también se cambió el nombre a Lonny Breaux, y empezó a buscar activamente una carrera artística, primero como *ghost writer* de artistas locales hasta llegar a escribir para gente como Beyoncé, Justin Bieber

o John Legend. Para el 2009 ya se había cambiado definitivamente su nombre a Frank Ocean, y empieza a colaborar con Odd Future, un grupo de jóvenes artistas independientes entre los que estaban Tyler, The Creator, Earl Sweatshirt, y Syd (The Internet). En ese año es firmado por Def Jam Records, pero al notar el desinterés de la empresa, graba y publica por su cuenta en línea y gratis su primer mixtape, *Nostalgia, Ultra*. Tal colección de canciones, ahora casi imposibles de conseguir, llaman la atención de Kanye West y Jay Z, y de la crítica que ve en el joven no solo su talento, sino también ve en su música “algo inteligente y sutil, que lo aparta del resto” (Andrew Noz, NPR).

En el 2012 al fin publica en Def Jam su primer álbum, el ya mencionado *channel ORANGE*, una obra sinestésica, confesional y llamada por la crítica como un clásico instantáneo. La verdad es que podríamos dedicar todo este artículo para hablar de cuán bueno e innovador fue *channel ORANGE* en su momento: desde su portada de minimalismo monocromático, imitada por muchos, igualada por nadie –aunque *Brat* (2025) de Charlie XCX y el *Vibras* (2018) de J Balvin casi lo logran–, sus sonidos r&b y soul evolucionados con electrónica avantgarde, pero sobre todo es su enorme capacidad lírica para describir situaciones, anécdotas y retratar sentimientos lo que realmente sorprende, como por ejemplo, el exquisito poema a su primer amor “Thinkin’ bout you”, el retrato crudo de las adicciones en “Crack Rock”, la anacronía psicodélica de “Pyramids”, o el dulce retrato de la paternidad en “Sierra Leona”.

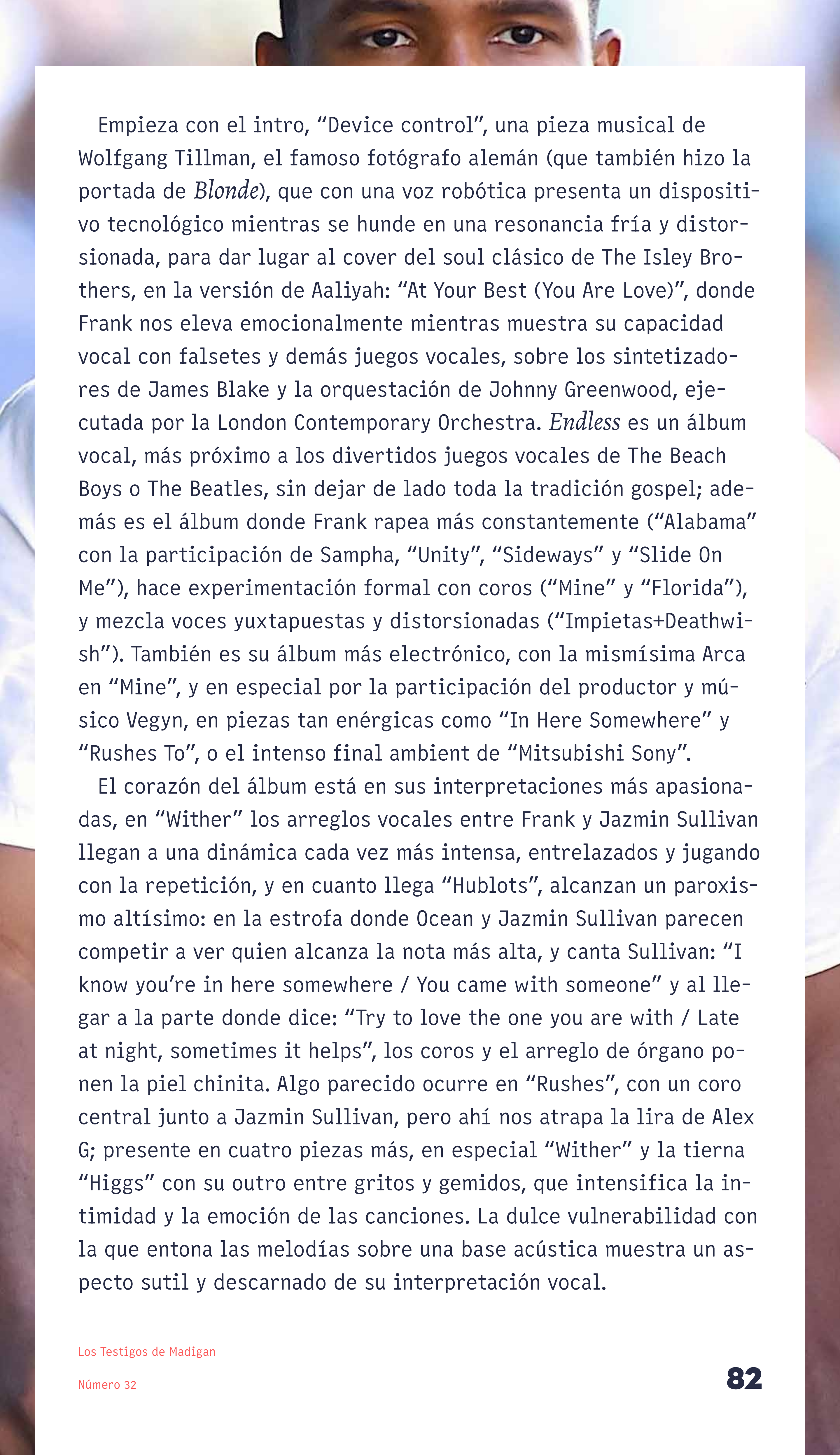
Después de la publicación de *Endless* y *Blonde*, Frank fue más meticuloso en presentarse en público. Ha sacado desde entonces apenas un puñado de sencillos, y cuando estaba a punto de soltar su última obra en el 2020, un álbum que algunos ya nombraban como *Look at us. We’re in love*, Frank pierde lamentablemente a su hermano Ryan Breaux en un accidente de auto, con tan solo 18 años. La terrible noticia no solo acabó con la prometedora vida del hermano menor del cantante, también terminó con la esperanza de sus fans

de un nuevo álbum, y llevó a la autoreclusión de Frank durante todos estos años, en los que ha dado un par de entrevistas, y solo ha sacado la tienda de joyería *Homer*, con diseños de lujo extraordinariamente caros. Frank Ocean se ha vuelto un héroe elusivo, solo capturado por los paparazzis en sus correrías en bicicleta por la ciudad de Nueva York.

Endless: una reseña 10 años después

Cuando *Endless* salió era necesaria una suscripción a Apple Music para oírlo, y este humilde servidor sobrevivía a base de trabajos de medio tiempo como mesero y cajero de una librería, y además no tenía idea de donde conseguirlo, hasta que lo filtraron a Reddit entrado el 2017. Sin embargo, pude reseñar el *Blond* (escrito y estilizado como *Blonde* en su versión física, y *Blond* en la digital) para *The Fiction Review* a finales del 2016, declarando: «*Blond* es un álbum que habla con ironía y realismo de la muerte, de la nostalgia y la familia. Más que ser un disco de protesta, es un manifiesto personal de vida y experiencia de ser afroamericano en Estados Unidos. [...] *Blond* es confesión y es el oscuro brillo de la realidad»; sin embargo, nunca tuve la oportunidad de hincarle el diente al segundo trabajo de Frank, *Endless*. Este es un intento tardío de esa empresa ya imposible, pero desde una perspectiva que no hubiera tenido en ese entonces.

Todos los artistas temen la prueba del segundo álbum, y después de un trabajo tan bien recibido como *channel ORANGE*, era lógico temer un paso en falso, pero en realidad Frank nunca se detuvo, él siguió escribiendo y grabando desde el día siguiente en que se publicó su ópera prima; de hecho antes de llamar *Boys don't cry* a todo el proyecto, llamaba *channel Orange part 2* a las piezas que estaba trabajando. Pero *Endless* está lejos de parecerse a su predecesor, quizá lo único es que ambos siguen su propia idea conceptual, con un intro y un outro, pero fuera de ahí, *Endless* no parece mirar mucho a su reciente pasado, sino que busca nuevas formas expresivas.

A close-up photograph of Frank Ocean's face, showing his eyes and part of his nose and mouth. The image is positioned at the top of the page, partially cut off by the top edge.

Empieza con el intro, “Device control”, una pieza musical de Wolfgang Tillman, el famoso fotógrafo alemán (que también hizo la portada de *Blonde*), que con una voz robótica presenta un dispositivo tecnológico mientras se hunde en una resonancia fría y distorsionada, para dar lugar al cover del soul clásico de The Isley Brothers, en la versión de Aaliyah: “At Your Best (You Are Love)”, donde Frank nos eleva emocionalmente mientras muestra su capacidad vocal con falsetes y demás juegos vocales, sobre los sintetizadores de James Blake y la orquestación de Johnny Greenwood, ejecutada por la London Contemporary Orchestra. *Endless* es un álbum vocal, más próximo a los divertidos juegos vocales de The Beach Boys o The Beatles, sin dejar de lado toda la tradición gospel; además es el álbum donde Frank rapea más constantemente (“Alabama” con la participación de Sampha, “Unity”, “Sideways” y “Slide On Me”), hace experimentación formal con coros (“Mine” y “Florida”), y mezcla voces yuxtapuestas y distorsionadas (“Impietas+Deathwish”). También es su álbum más electrónico, con la mismísima Arca en “Mine”, y en especial por la participación del productor y músico Vegyn, en piezas tan enérgicas como “In Here Somewhere” y “Rushes To”, o el intenso final ambient de “Mitsubishi Sony”.

El corazón del álbum está en sus interpretaciones más apasionadas, en “Wither” los arreglos vocales entre Frank y Jazmin Sullivan llegan a una dinámica cada vez más intensa, entrelazados y jugando con la repetición, y en cuanto llega “Hublots”, alcanzan un paroxismo altísimo: en la estrofa donde Ocean y Jazmin Sullivan parecen competir a ver quien alcanza la nota más alta, y canta Sullivan: “I know you’re in here somewhere / You came with someone” y al llegar a la parte donde dice: “Try to love the one you are with / Late at night, sometimes it helps”, los coros y el arreglo de órgano ponen la piel chinita. Algo parecido ocurre en “Rushes”, con un coro central junto a Jazmin Sullivan, pero ahí nos atrapa la lira de Alex G; presente en cuatro piezas más, en especial “Wither” y la tierna “Higgs” con su outro entre gritos y gemidos, que intensifica la intimidad y la emoción de las canciones. La dulce vulnerabilidad con la que entona las melodías sobre una base acústica muestra un aspecto sutil y descarnado de su interpretación vocal.

Endless fue el resultado de un alma creativa incansable, y muestra sus colaboraciones con un puñado de otros artistas y productores, y en su conjunto es el trabajo de un creador artístico con un gusano cognitivo hambriento de experimentar. Crea espacios sonoros de profunda reflexión emocional con arreglos orquestales y electrónica ambient; así como también hace canciones con ritmos adictivos, sin dejar de jugar verbalmente, tirar barras y hacer poesía spoken word. *Endless* es también una *obra bisagra*, un álbum que sirve como puente de dos etapas diferentes de Frank, siendo el preámbulo para *Blonde*, y nos prepara para una nueva era sonora y emocional

Blond/Bonde: bitácora sobre el inicio y fin de una era

*I've
been living in an idea
An idea from another man's mind
"Siegfried", F.O.*

En ese 2016 me quedé sin hogar y dormía en el auto / de Iván y el sofá de Silvi y en el ático de esa casa rosa. / Me metí metanfetamina creyendo que era cocaína / y cogí con todos los hombres que pude de la ciudad. / Escribí tres libritos de poemas que quemé aterrado / después de la muerte de mi padre poético: Madigan / (recuerdo ir al funeral muy dopado de tinto y Rivotril / delirando de angustia por aquella abrupta orfandad). / Escribía reseñas de álbumes de música para una revista / y oía en *repeat* a Solange, a Bowie, a Nico Jaar y el *Blonde*. / Llorando en el baño de la librería donde me explotaban / pensé poemas sobre fonética y gramática degenerativa. / De Tumblr descargué el *Boys Don't Cry* de donde robé / la idea de colores Pantone de Tom Sachs para *Ischaemia*. / Oía en *repeat* a Mitski, a ANOHNI y de Kendrick Lamar / el *untitled unmastered*. y el *Endless* filtrado en Reddit. / Me corrieron de la

blond



PARENTAL
ADVISORY
EXPLICIT CONTENT

librería después de salir a ayudar a Rebe / mi hermana que acababa de sufrir un accidente casi fatal / (ya había robado esos libros de Benjamin y Quignard y Javé / sin que supieran: fue mi cobro por maltratos y malos pagos). / Transcribía en LSD una y otra vez el *Stalker* de A. Tarkovski / buscando poseído alguna escondida revelación agnóstica. / Perdimos a Bowie, a Prince, a George Michael y a Juanga / y lloré resignado a vivir en un mundo de héroes muertos. / Me mudé con Chloe y el novio al depa de mi amiga Viole/ donde luchábamos hasta caer exhaustos de amor y violencia. / Desde el balcón vimos atardeceres color *channel ORANGE* / (ese cuarto donde Viole murió asfixiada por un fantasma). / Por vez primera lloré por un amor y desde entonces *Blonde* / adquirió sentido como la banda sonora de mi vida amorosa. / La voz en autotune de Frank filtraba pasión y adrenalina a mi aorta / mis átomos brillaron de

glitter en altas olas de eco y THC. / Recordé los años trepado en los árboles cazando catarinas y / las ciruelas verdes con sal mientras cantaba una de Crí Crí / antes de perder mi corazón atómico en esta vieja vía Láctea / lejos de los ojos de un pobre padre eterno siempre dormido. / Todo este tiempo había buscado amor confundándolo con sexo. / Todo ese tiempo había vertido afectos directamente de mi herida. / Había huido del huracán de la adolescencia hasta perderme / en un bosque de espectros y enraizados miedos ululantes. / Había sobrevivido a base de sertralina y Diazepam en el té / saliendo a veces a la superficie solo a tomar un poco de aire. / Puse “Nights” a las 11:56:30 del último día del año para que / el *switch* de la canción marcara el comienzo de una nueva era. / Tomé prestados unos *ad libs* de *Endless* para esos textos autistas / que ganaron años después aquel premio estatal con que pagué / mi titulación y parte de aquella liberadora terapia psicoanalítica / cuando escribía sudando por las noches apocalípticas visiones. / Como *Siegfried* y Rimbaud había estado en el infierno (*it’s a loop*) / era hora de no volver a casa: de inventarme una nueva dirección.

Outro

Una década después de ese 19 y 20 de agosto del 2016, el mundo sigue girando apresuradamente hacia el vacío del cosmos. Y durante todo este tiempo los seres humanos seguimos buscando refugio en las pequeñas grandes cosas: la poesía y la música. Heredero de una larga tradición de cantautores afroamericanos (Stevie Wonder, Marvin Gaye, Prince, D’Angelo, etc.), Frank crea música que narra su realidad íntima, además de capturar el espíritu de su tiempo. Después vendría toda una nueva generación de cantautores y cantautoras que dialogarán con elementos de la obra de Frank, desde la confesionalidad, la experimentación vocal o la instrumentación minimalista, y sus letras han tocado a artistas y melómanos de todos los hemisferios. En medio de la locura de esta realidad carnívora, música como la de Frank Ocean es un búnker donde protegerse del exterior, o un jardín bajo el cielo estrellado de una

tarde de verano. ¿Qué hubiera sido de alguno de nosotros durante la pandemia sin el consuelo de *Endless* o *Blond* o cualquier música que nos toque profundamente? ¿A qué lugar acudir cuando todo está lleno de ruido y confusión? El mundo nunca ha vuelto a ser el mismo y nosotros tampoco (“we’ll never be those kids again”, dice en “Ivy”), pero las canciones que nos salvaron la vida siguen con nosotros, retratando nuestros días, sanando heridas y capturando nuestros sentidos cada vez que las escuchamos.

PAUSA GRÁFICA

Nataxa García

IG: @lana_taxa



Del espanto al olvido (frame)

Técnica: digital

RESEÑA

MARATÓN DE HORROR Y VERSOS

Los mayores de treinta años, afectos al cine en general y al de horror en particular, recordaremos con gusto y nostalgia las visitas al videoclub de la cuadra. Recorrer los estantes en busca de una caja de plástico cuya imagen y título llamara nuestra atención, era la posibilidad de un gran descubrimiento.

Cada uno tenía su toque, algo que lo hacía especial, pues, aunque parecidos, ninguno era igual, el catálogo de estos lugares no estaba decidido en su totalidad por los grandes estudios y distribuidoras.

Obviamente se encontraban los títulos más populares, las películas hollywoodenses que fueron éxitos de taquilla en el cine y cuyo paso al VHS era esperado, pero secciones como la de terror dependían en gran medida del gusto de sus administradores, y ahí es donde quienes nos sentíamos atraídos por el horror encontramos auténticas joyas que hoy en día son de culto.

La importación en video y la bendita piratería permitían a los videoclubs tener en exhibición copias de cintas que en sus países de origen eran censuradas o incluso prohibidas (los *video nasties* en Inglaterra, por ejemplo: cintas de horror tan violentas o que trataban temas demasiado incómodos para las buenas conciencias, que eran prácticamente ilegales ahí) llegaban a México sin cortes.

En estos locales, cosas como la censura y la clasificación por edad eran casi opcionales, y cuando compartías gustos con el encargado incluso podías acceder antes que nadie a esas cintas. Gracias a esto, y a los tutores despreocupados por lo que los menores a su cargo reproducían en las videocaseteras, muchos jovencitos y niños pudimos ver una cantidad increíble de filmes *slasher*, *home invasion*, de caníbales, de poseídos y de temáticas satanistas; llenas de violencia, sangre y tripas, y muchos desnudos, así como otras cintas inclasificables provenientes de Italia, Brasil o cualquier parte del mundo.

Son estas obras, esta nostalgia y este amor por el cine de géne-

ro, los que en gran medida dieron origen al poemario titulado *La chica del videoclub se vuelve mosca* de Néstor Pompeyo Granja, publicado por Editorial REM en julio de 2026.

Leer este libro es como internarse en un maratón de cine de género cuya variedad de títulos nos hace sentir que vamos en una enorme y aterradora montaña rusa.

La función, divida en dos partes inicia con una profecía:

La noche de pentecostés
nació un niño
con una flama sobre la cabeza
sus padres creyeron
ver una marca
de santidad

Pero el niño y el fuego no son milagros, su origen no es celestial:

la gente vino de lejos
a visitar al señalado
la mañana en su bautismo
por ley natural el agua
extinguió la llamarada

Es solo un niño, con todo lo tenebroso que eso implica.

Para aumentar la incomodidad que ya comienza a sentirse, llega un *home invasion* en el cual:

Tres cineastas y un narrador gravitan en torno al tropo del home invasion

Estos cineastas, cuyas identidades son Michael Haneke, Wes Craven y Sam Peckinpah, se preguntan:

Qué es lo peor que puede entrar a casa

Haneke no responde lo mismo que Peckinpah
pero ambos coinciden con Craven
en que carne y huesos son madera apolillada

Y la respuesta, luego de algunas disertaciones, llega desde el lugar más inesperado:

Cortázar en el librero
sugiere que lo peor es no saber
qué o quiénes han entrado a casa

Sigamos con el programa. El curador de este maratón ha decidido que ahora es conveniente mostrarnos a la angustiada víctima de un *slasher* –¿o es acaso un *giallo*?– que es perseguida por un asesino enmascarado.

Virar en cada esquina
con el temor de encontrar
el rostro

Más adelante volveremos a encontrar a este asesino enmascarado y habrá más víctimas, tengan la certeza, pero por lo pronto es momento de un intermedio.

Nos levantamos, vamos al baño, estiramos las piernas, rellenamos el recipiente de las palomitas y, antes de regresar a la sala, reflexionamos: ¿por qué nos gusta esto? ¿por qué nos apasiona? ¿por qué lo amamos?

Una voz en *off* nos da la respuesta:

El autor nos responde –último *spoiler*, se los juro–:

Sublimar en la pantalla
el placer voyerista
acariciar el tabú
declinar la transgresión

Estamos ya en nuestros lugares. Las luces se han apagado. Después de la tensión, la violencia y la incomodidad de las cintas anteriores, se nos ofrece un respiro con un aquelarre de rebelión, juventud y *heavy metal*.

Luego, como se nos prometió, regresan los asesinos de rostro blanco y las víctimas sin nombre que podríamos ser nosotros, tan ingenuos como para levantar a un extraño que hace autostop en la carretera.

Quiero hacer más *spoilers*, pero temo despertar la ira del autor y perecer mutilado por una sierra de cadena. Es preciso que vean con sus propios ojos y sientan con todo su ser, cada verso y cada escena.

Lo que sí puedo decir, es que se acerquena esta bella obra sin miedo alguno.

No es preciso ser un erudito, un amante del horror para apreciar en toda su magnitud como es que *La chica del videoclub se vuelve mosca*; no se debe ser un cuarentón que extraña los viejos tiempos para disfrutar de la fuerza que hay en las imágenes que Granja crea con su talentosa pluma.

Esta obra nos habla, sí, de asesinos, de adolescentes poseídos, de demonios y reencarnados, pero también representa los miedos y las emociones de la cotidianidad, esos que habitan en lo más profundo de nuestro ser. Porque eso es lo que hace el horror, esa es su magia: transformar y exteriorizar los demonios que nos acompañan siempre. Ya lo saben, sean valientes y lean esta obra, les aseguro que no se arrepentirán, aunque tengan pesadillas.

POESÍA

La chica del video club

Fragmento

V.

Alguien que conoces va a morir

un ensamble de brujas

ha tomado la escuela

y ofrece por aquelarre

un recital en la azotea

abajo hay efervescencia

de masturbación y acné

las mochilas se desgarran

los cuadernos son palomas desplumadas

bajo el peso de unos tenis blancos

y todos los ensayos llegan

a la misma conclusión

alguien que conoces va a morir

llueven chocolates bomba

coreografía de cuerpospéndulo

tiempo de sogas y valeses

un encore en la azotea

lidera el grito

profecía autocumplida

alguien que conoces va a morir

para la canción final

nos tomamos de las manos

y todos esperamos

que el estribillo se refiera

a nuestros padres

ENSAYO

Como Hermes lo hubiera querido

I

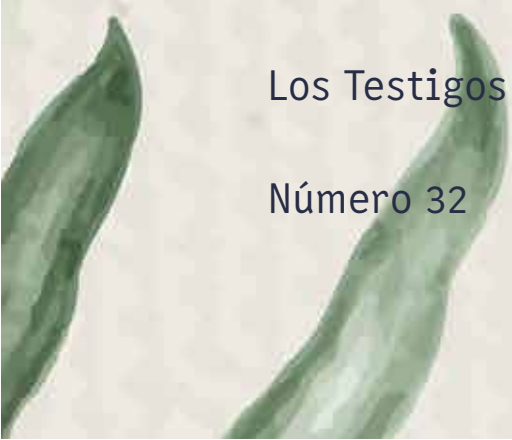
En un ensayo titulado Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento, George Steiner afirma que la incapacidad para que exista una comprensión total entre dos personas es una causa para esta melancolía inherente al ser. Si bien esta idea —la de la incapacidad para la comprensión entre dos personas— no se hace explícita con tanta frecuencia, ha sido abordada desde otras perspectivas. La Teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986) se aleja del modelo tradicional en el que un mensaje es codificado por el emisor y decodificado por el receptor para obtener el sentido (en un término amplio) de lo expresado; en cambio, ambos autores aseguran que lo que se intercambia verbalmente son una serie de evidencias que funcionan como pistas para buscar e inferir el sentido de lo que la otra persona quiere decir.

Tiempo antes que la Teoría de la relevancia, Grice (1975) esbozaba algo similar respecto a las implicaturas y el Principio de Cooperación. De acuerdo con él, este principio mantiene el intercambio lingüístico, guía la conversación y permite que sea exitosa, es decir, que la información recibida sea interpretada como el emisor lo intentó. Para ello los participantes toman como parámetro cuatro máximas conversacionales: la de cantidad, calidad, relevancia y modo. Cada una de ellas indica ciertas recomendaciones morales (por llamarlas de alguna forma) para que la conversación sea efectiva y el mensaje pueda ser interpretado adecuadamente. Sin embargo, al no respetarlas, el emisor implica un sentido y el receptor busca las señales contextuales que lo hagan explícito (al entendimiento, al menos). Esto es muestra también de que la comprensión no es más que una búsqueda, una caza del sentido que apenas se esboza.



Más que rastrear los orígenes de esta idea, mi intención es hacer unas cuantas observaciones al respecto. En primer lugar, la imposibilidad para la comunicación se asimila a esa idea en la que nada se toca verdaderamente. Este postulado menciona que más bien hay una «repulsión electrostática» y por ende las cargas se repelen; esta repulsión empuja los receptores nerviosos de la piel y como resultado existe una ilusión de tacto. De la misma manera, en la lengua, la imposibilidad del tacto o, mejor dicho, del contacto, hace que lo expresado navegue como una ilusión, como una imagen apenas vista y, más bien, reconstruida por el receptor del mensaje.

En segundo lugar, con mayor o menor consciencia —y me atrevería a apostar por la mayor consciencia— de que lo que se expresa no es interpretado tal y como se intenta (en el sentido de darle una intención a la expresión), los hablantes toman actitudes respecto a lo expresado y entonces modulan su compromiso hacia la información. Esto es lo que se conoce como el dominio de la modalidad. La modalidad es una categoría gramatical (un sistema sintáctico-semántico de la lengua) con la que el o la interlocutora expresa la actitud o postura que toma respecto a lo que dice. En este sentido, los dos polos de la modalidad serían la dimensión de lo epistémico en un lado y la dimensión de lo deóntico del otro. La dimensión de la modalidad está cimentada en el contexto de la lógica formal que establece que todas las proposiciones pueden ser categorizadas en uno de los siguientes tres tipos: en un extremo aquellas que son necesariamente verdaderas, tautológicas; en el otro extremo, las que son contradicciones y necesariamente falsas; y entre ambos límites están las proposiciones que expresan necesidad y posibilidad. Estas últimas corresponden a la modalidad deóntica y epistémica, respectivamente. Es decir, la modalidad



deóntica codifica la obligación o necesidad en la proposición (2), mientras que la modalidad epistémica evalúa la verdad, certeza o probabilidad del hecho (1). Un ejemplo de esto se encuentra en la oposición entre deber y deber de:

La intervención que te harán debe doler

La intervención que te harán debe de doler

En el caso de (1), con modalidad deóntica, el hablante le comunica a su interlocutor que es obligatorio que dicha intervención, imaginemos quirúrgica, duela. En cambio, en (2), de modalidad epistémica, el hablante más bien evalúa el dolor como una posibilidad o una suposición y no como una certeza. Por lo tanto, ante la incertidumbre de lo que se expresa, en la lengua surgen formas de tomar distancia o comprometerse con lo que se comunica.

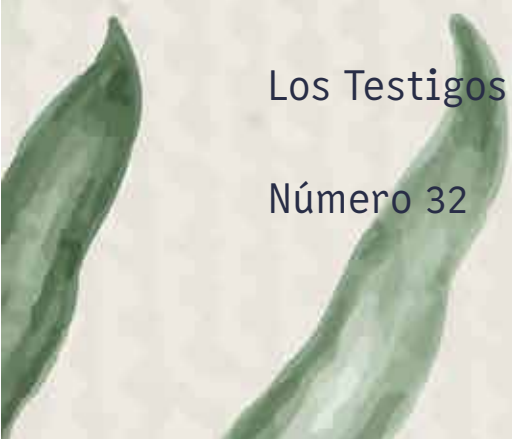
Por último, y en tercer lugar, considerando la imposibilidad de la comprensión con la que empecé este texto, y la consciencia que se tiene respecto a la misma, en la(s) lengua(s) se desarrolló un sistema que codifica la fuente de información de donde viene lo que se expresa. Este sistema, llamado evidencialidad, codifica el tipo de evidencia que los hablantes tienen para expresar sus proposiciones. Si bien varios autores (Lyons 1977; Chug y Timberlake 1985; Bybee 1985; Palmer 1986; Jacobsen 1986; Chafe 1986) han incluido la evidencialidad como parte del sistema modal al considerar que lo que se codifica sigue siendo una actitud hacia lo expresado, en lo que sigue veremos que no es precisamente así y, en cambio, tal como establece Willet (1988), la evidencialidad sirve para que el hablante haga explícito que la información que entrega le pertenece o no, así como su origen y, por ende, su fiabilidad (más que su posibilidad y obligación).



II

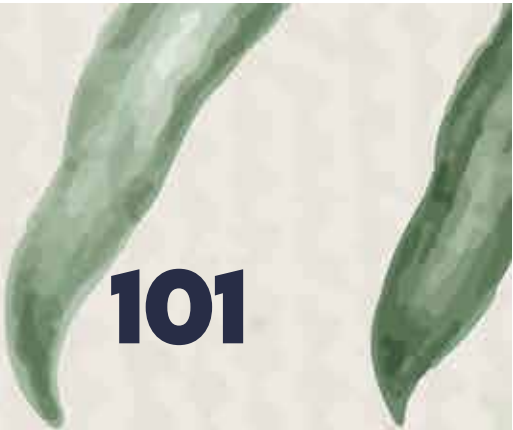
Thomas Willet (en su artículo *A cross-linguistic survey of the grammaticization of Evidentiality*, 1988) hace una revisión tipológica de este sistema en las lenguas. Tomando como punto de referencia a Bybee y a Anderson (1986), Willet considera que la evidencialidad expresa el tipo de evidencia que una persona tiene para hacer enunciados asertivos. Dicho de otra forma, la evidencialidad es un sistema gramatical con el que los hablantes le hacen saber al interlocutor si lo que expresa se basa en evidencia atestiguada por él o ella, evidencia que obtuvo de alguien más o evidencia que infirió.

Esta categorización surge a partir de la oposición de dos tipos de evidencia: directa e indirecta, es decir, si la fuente de información es el hablante o si es otra fuente. Esta distinción permite categorizar, por un lado, si la información expresada fue percibida por el hablante directamente, es decir, específicamente por sus sentidos: visual, auditivo u otros. Por otro lado, también permite distinguir si la información fue percibida de manera indirecta, y aquí se puede categorizar en dos tipos de evidencia indirecta: la reportada y la inferida, las cuales a su vez se clasifican en otros subtipos. La evidencia indirecta reportada puede ser de segunda o tercera mano (llamada también *hearsay*) o puede ser incluso parte del folklore o el conocimiento general; por su parte, la evidencia indirecta inferida puede obtenerse a partir de resultados, inducciones, deducciones, razonamientos y hasta sueños. Willet organiza los valores evidenciales en el Esquema 1:





Así pues, la evidencialidad permite clasificar la información en evidencia directa o indirecta. Si es directa, es porque el o la hablante la atestiguó y, por ende, la obtuvo por el sentido visual, el auditivo u otro. En cambio, cuando la evidencia es indirecta es porque el interlocutor no la percibió, pero pudo haberla escuchado o inferido. En el primer caso, si la evidencia indirecta es reportada, la información pudo haberse obtenido de segunda mano –de un testigo directo–, de tercera mano –un testigo no directo– o del folklore o conocimiento general. Por el contrario, si la evidencia indirecta no fue reportada, ésta pudo haber sido inferida por medio de los resultados observables o el razonamiento que el hablante hace del contexto.



Considerando estos valores, algunas lenguas los marcan (o co-difican) en las expresiones para hacerle saber al interlocutor cuál es la fuente de la evidencia para la información que está diciendo. Así, por ejemplo, en quechua, familia lingüística de Sudamérica, existen tres sufijos para marcar la información según el tipo de evidencia que se expresa: para hablar de evidencia directa no especificada utilizan el sufijo -mi, como se ve en (3); todos los tipos de evidencia indirecta reportada utilizan -shi, como en (4); y la evidencia inferida general se marca con -chi, como en (5).¹

qampis maqamamashkankimi

‘Tú también me pegaste’

mana kukata chaqchar pupuyllatashi munan

‘Si no mastican coca, solo quieren dormir’

wajunqapaqchi

‘Morirá’

Por su parte, en cora, lengua de la familia yuto-nahua, se utilizan cuatro marcas evidenciales: para la evidencia atestiguada (sin especificar) se utiliza la partícula ku, como en (6); la evidencia reportada de segunda mano se marca con yee, como en (7); la evidencia reportada de tercera mano o del folclore, lleva nuʔu, como en (8); y por último la evidencia inferida (sin especificar) se marca con sein, como en (9).

aʔaču ku riʔi naarih

‘Me hizo [sentir] un poco mejor’

1 En los ejemplos solo se mantienen las glosas de los significados y se omiten las glosas de los morfemas lingüísticos por cuestiones de practicidad. Para revisar dicha información, puede revisarse T. Willet (1988). “A cross-linguistic survey of the grammaticization of evidentiality”. *Studies in Language* 12:1, 51-97.



šaatauhkaʔanye yee heiceʔe
‘Echen más leña al fuego (él dijo)’

ayaa pu nuʔu tuhuʔurih
‘Eso es, dicen, lo que sucedió’

sein i taška (...)
‘El escorpión cayó de allí, aparentemente...’

En hixkaryana, lengua de la familia del caribe, la evidencia directa no está marcada y, en cambio, se utilizan marcas específicas para señalar la fuente indirecta de la evidencia: si se trata de evidencia reportada, se utiliza la partícula *tɨ*, como en (10); si es una inferencia no especificada se utiliza *mi*, como en (11); y para una inferencia a partir de la experiencia o intuición se utiliza la partícula *we*, tal como en (12). Si no hay una marca evidencial quiere decir que la fuente de la evidencia se asume como directa, como en (13).

nomokyan hatɨ
‘Él viene (dicen)’

naomkyan hami
‘Él evidentemente viene’

nomokyaha hawe
‘Creo que él vendrá’

nomokyaha ha
‘Él viene’



Otras lenguas utilizan otras combinaciones y otros elementos para señalar la fuente de la evidencia. Hay lenguas que tienen sufijos muy específicos para la evidencia directa, como en kashaya —lengua de la familia pomo, del norte de California, Estados Unidos— donde hay marcas distintas para la evidencia directa visual, auditiva, la inespecífica y la evidencia sensorial general; o en la lengua akha —de la familia sino-tibetana, del este de Asia—, cuyo sistema para marcar la evidencia directa es más complejo e incorpora el sentido de ‘esperado’ versus ‘inesperado’. Otras lenguas son más complejas al marcar la evidencia indirecta, como las lenguas sudamericanas, y otras lenguas, algunas cercanas al Mar Negro, utilizan los tiempos verbales para expresar si se trata de evidencia atestiguada, reportada o inferida.

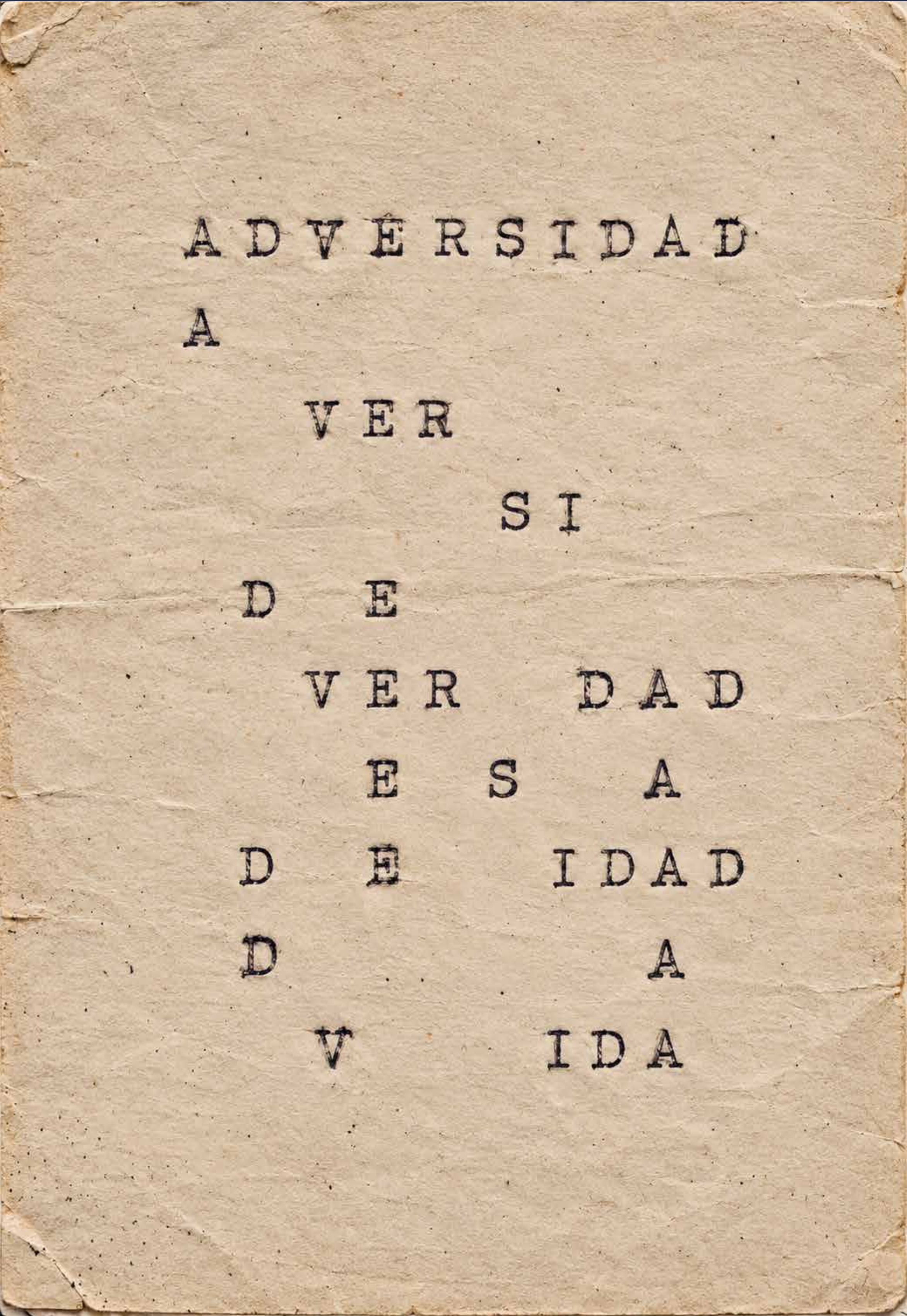
III

No está de más decir que no todas las lenguas codifican la fuente de la evidencia, o al menos no de forma gramatical como los ejemplos puestos aquí. El español, por ejemplo, no tiene morfemas ni partículas que categoricen la información en alguno de los tipos mostrados en el Esquema 1. No quiere decir, sin embargo, que no lo haga: él y la lectora reconocerán que hay formas para decir que lo que decimos no nos pertenece. Podemos usar verbos (dicen que...), preposiciones (según...) e incluso términos especializados para citar y hasta poner en tela de juicio la información, con un sentido más propio de la modalidad epistémica (dizque, quesque...).

¿Y cómo la incapacidad para comprender la información del otro, aquella razón para la tristeza del pensamiento, la ilusión del contacto, se ve afectada por la evidencialidad? Me atrevería a decir que este sistema surge en las lenguas por la necesidad humana, tan humana, de llevar y entregar un mensaje, de transmitirlo como

un objeto, mantenerlo intacto —si es que se requiere—; por la necesidad de ser un mediador, un contenedor que resguarda el contenido lingüístico y lo entrega tal como es; la necesidad que va contra la incomprensión del mensaje.

Las lenguas que no tienen un sistema de evidencialidad, al menos gramatical, como el español, el inglés y el árabe, entre otras, encuentran formas léxicas para expresar dichos sentidos. Al igual que con la modalidad epistémica y deóntica, la evidencialidad va contra la incomprensión, muestra la necesidad de transmitir lo expresado con el cuidado y la delicadeza justas, precisas para salvaguardar el sentido del mensaje. Tal como Hermes lo hubiera querido.



RELATO

cortina de humor

Roberto Carlos G3mez

107

A pesar de no haberlo visto en diez años, reconocí a Jorge apenas se asomó por la puerta del aeropuerto. Era evidente que se sentía cómodo vistiendo al estilo militar. En la veintena descubrió que le sentaba bien y al parecer habría adoptado ese atuendo para siempre.

-¿Sigue fumando hierba coronel?

-Sí perro, que bueno que lo mencionas, ¿traes para fumar?

Nos abrazamos con desgano, supuse que vendría cansado tras catorce horas de vuelo.

-Quítate esa pinche boina güey, igual se nota que se te está yendo la gente del estadio.

-Y tú aunque te vistas todo de negro te ves más pinche gordo culero.

Nuestra dinámica de halago/insulto se mantenía intacta, desde que estábamos en la secundaria fue así. Era la forma de estar siempre en contacto de alguna manera, o al menos no causar burlas estúpidas entre los demás.

-Oye, ¿y entonces con tu pareja ya nada?

-No, hace meses que ni hablamos, y tú, me habías dicho que salías con alguien, ¿no?

-Nada serio, no tenía mucho caso si ya casi me iba a regresar.

Un coche se nos cerró para cambiar de carril e interrumpió nuestra charla, le mentamos la madre al conductor que ni siquiera se dio cuenta que casi nos pega con su Aveo lleno de abolladuras.

-Pues mira cómo está todo madreando el carro, será *montachos* o está muy pendejo y ya ni le importa un rayón más.

Seguimos el trayecto en silencio, Jorge fue cambiando de estación en la radio del coche, dejaba unos segundos de alguna canción y buscaba otra estación hasta recorrer todo el cuadrante varias veces

-Hace mucho que no escuchaba de esas; allá son algo exótico que todos hacen como que les gusta para quedar bien, como cuando fuiste a Brasil y todos te jodían con Chespirito, como si fuera tu

pariente o algo solo por que eras mexa.

-Nunca me atreví a decirles que sus programas me parecen una mierda, ¿para qué romperles la ilusión? En un hotel le dije a la recepcionista que me pusieron Roberto por él. Mira, el parque Agua Azul sigue igualito, oye, ¿quieres ir más tarde a una función de danza en el Degollado? Tengo boletos.

-Si quieres, pero consígueme *ganjah*, no seas gacho.

-Sí, mi general, como usted diga.

Llegamos a mi departamento al fin, y después de tomar una ducha Jorge se quedó dormido. Mientras tanto le conseguí su ansiada hierba con un conocido, un mensaje de WhatsApp fue suficiente para hacer el pedido y veinte minutos después un mensajero flacucho y avisado se apersonó en el edificio.

Llegamos temprano al teatro Degollado y tuvimos que esperar a que iniciara la función. Sobre el escenario estaban recostados cuatro bailarines con una suerte de trajes espaciales llenos de tiras de tela que me recordaron a los danzantes de las fiestas de pueblo.

-No, más bien parecen un pinche trapeador -exclamó Jorge-, creyendo que nadie lo oía. La marihuana y los mezcales empezaban a hacerle efecto: en su cabeza estaba murmurando pero en realidad parecía un megáfono.

La danza era hipnótica: los bailarines se suspendían de una estructura metálica mientras que la música *ambient* generaba la tensión necesaria para desear con ansias el siguiente acto; una luz cenital parpadeaba como anunciando algo.

Saqué mi teléfono y tomé un par de fotos. En cosa de dos minutos se plantó a mi lado una chica y me dijo que tenía que salir de la sala, las fotos están prohibidas. Estaba lo bastante oscuro como para que alguien notara que me sonrojé. Le pedí disculpas a la mujer, insistió en que debía abandonar el sitio.

-Quédate, te espero afuera -le dije a Jorge.

-¿Seguro?

-Sí, faltan como veinte minutos, te veo en la entrada.

Salí del recinto tratando de no llamar la atención, estaba indeciso entre ir a tomar algo al bar del vestíbulo o esperar en la calle cuando Jorge salió de la sala también.

-Te dije que te quedaras, ya casi acaba.

-Ni está tan bueno; ya me estaba dando sueño ver esa madre, y como que ya había visto algo así antes, seguro se lo piratearon - exclamó, como esperando que los que estaban adentro lo escucharan también.

Salimos del teatro casi corriendo, como dos niños que van tocando timbres por la calle. Entramos a la cantina La Fuente; un viejo cantaba y tocaba el teclado, pero nadie le ponía atención, todos estaban atentos al partido de la semifinal que se mostraba en las pantallas del lugar. Cerca de la medianoche empezaron a limpiar todas las mesas, señal que debíamos ir a otro sitio. El tipo de la barra no parecía estar de ánimos para servirnos una última ronda.

Emprendimos la peregrinación nostálgica por los bares de la Colonia Americana, como visita a los siete altares; un trago en cada bar y continuar la marcha. No me di cuenta cuando Jorge compró coca en uno de esos bares para bajarnos la peda. Nos turnamos para ir al baño y reanimarnos. La ruta natural era el Bar Américas, bailar techno hasta hartarnos y ver si encontrábamos a alguien conocido. Llegamos a las dos de la mañana, aún no estaba lleno pero la música inundaba todo el sótano reconvertido en refugio para los aferrados a la noche. Me encontré a unos amigos de mi anterior trabajo; Jorge empezó a platicar con unas chicas que parecían divertidas de entrevistar a un Che Guevara oficinista. Él estaba feliz de soltar anécdotas de primer mundo ante la audiencia joven y de tacones altos.

Ya eran casi las cinco y busqué a Jorge en la pista; notó mi mirada inquisitoria y se acercó y me abrazó.

–Oye amigo, Mariana, la de azul, me está invitando a su depa, ya sabes, a echar pata. Llego a tu casa al rato.

–Sí, claro. Me avisas para estar al pendiente, solo traigo mis llaves. Yo tengo sueño, me voy para el depa, allá te veo.

Salí del Américas a toda prisa. Los bares cercanos empezaban a cerrar. Pero con un poco de suerte podría encontrar entre los desperdicios de la noche a alguien con quien pasar el rato.

Morfo- génesis

En el año 2014 en la playa de Kamilo Hawái, un grupo de geólogos, entre ellos Patricia Corcoran, realizaron una investigación, en la cual descubrieron nuevas formaciones de rocas, compuestas por materiales orgánicos, marinos y de plásticos; a dicha formación se le dio el nombre de *plastiglomerado* y lo propusieron como un marcador geológico del Antropoceno. La corporeidad de este material se genera con el endurecimiento de plásticos fundidos en roca y otros materiales de origen marino.

El consumo excesivo de la tecnología y la dispersión del desecho tecnológico abre una cuestión especulativa que es posible: la dispersión de los desechos tecnológicos en el planeta y su posible exposición a altas temperaturas podrían llegar a producir otra formación rocosa, compuesta por residuos tecnológicos y elementos naturales, mucho más tóxica que el *plastiglomerado*. Sin embargo, aún no se ha encontrado registro de su existencia.

El propósito del proyecto *Morfogénesis* cuestiona el consumo imperante de la tecnología en la época actual y la consciencia del *capitaloceno*, para sentir-pensar posibles porvenires optimistas en el sistema Tierra y reivindicar una consciencia ética y afectivamente ambiental. Pronuncia el colapso ambiental de esta era a falta de la sensibilidad. Enfatiza nuestro contacto con el mundo y abre la discusión acerca de nuestra consciencia para orientarla a una ontología sensible y empática, ser una afectividad encarnada, una consciencia corporizada que no permite divisiones entre la mente y el cuerpo, la cabeza y el corazón, la razón y los sentimientos.

Morfogénesis es una instalación interactiva audiovisual que contiene cinco piezas de arte-objetos. Estos cuerpos son híbridos entre materiales de origen natural y tecno-digital, para cuestionar la consciencia de la era geológica actual y la forma de producción del *capitaloceno*.

La instalación declara formaciones corporizadas de mármol y ónix con desecho tecnológico creando una especulación poética de vestigios y asteroides que devienen del futuro, para que estos, con suerte, puedan trastocar nuestro presente. La interacción de la instalación produce una animación de género ficción que narra la memoria del sistema Tierra junto con un arte sonoro.

Este es un proyecto individual que fue beneficiario de una beca de producción por el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales del Gobierno de México.

Ficha técnica

Título: *Morfogénesis*

Autor: Yosneidy Espinoza

Técnica: interactividad fotosensible, alabastro y multimedia.

Dimensiones: 220 x 200 x 60 cm





Pieza 1 Frente



Reverso



Pieza 2 Frente



Reverso



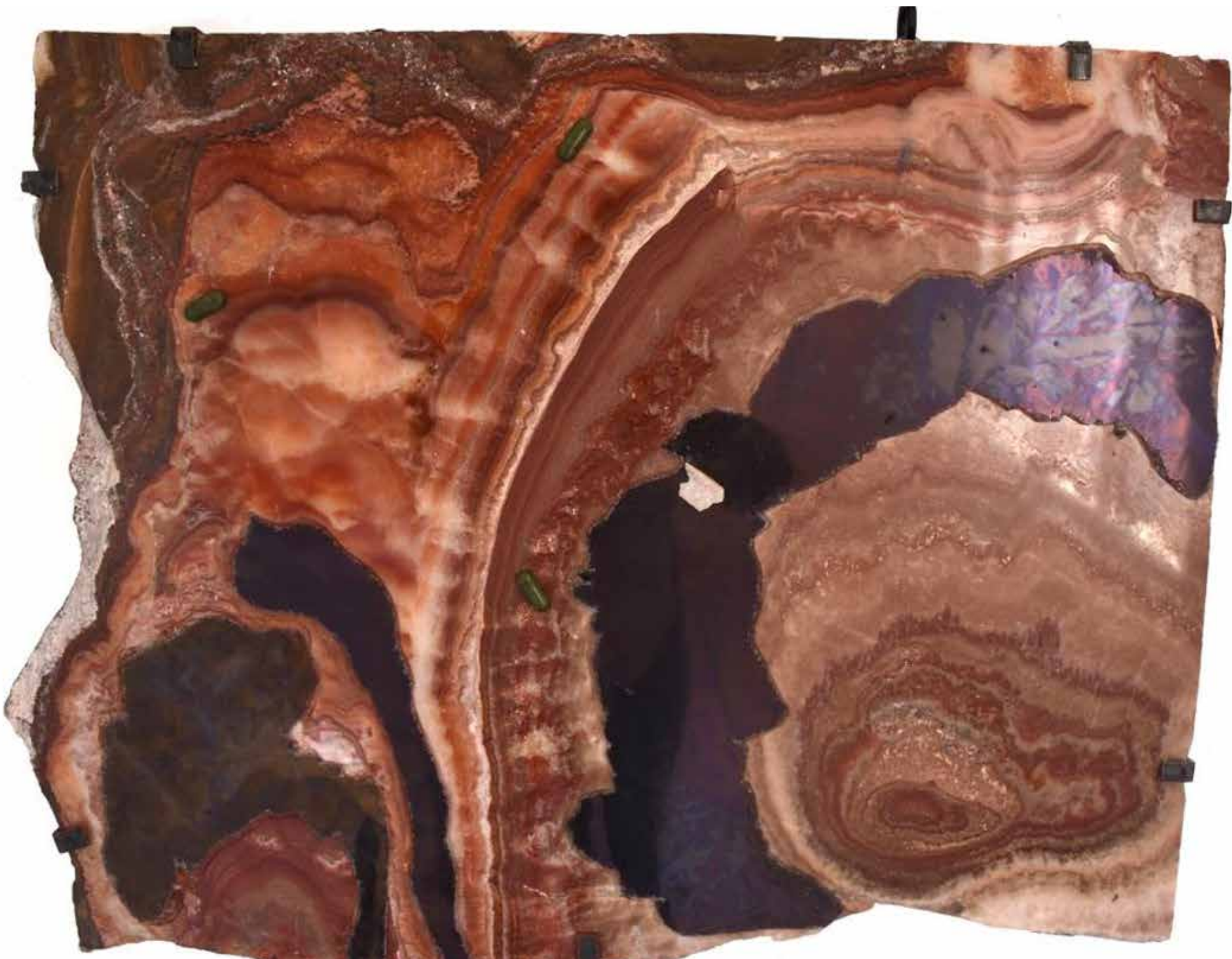
Pieza 3 Frente



Reverso



Pieza 4 Frente



Reverso

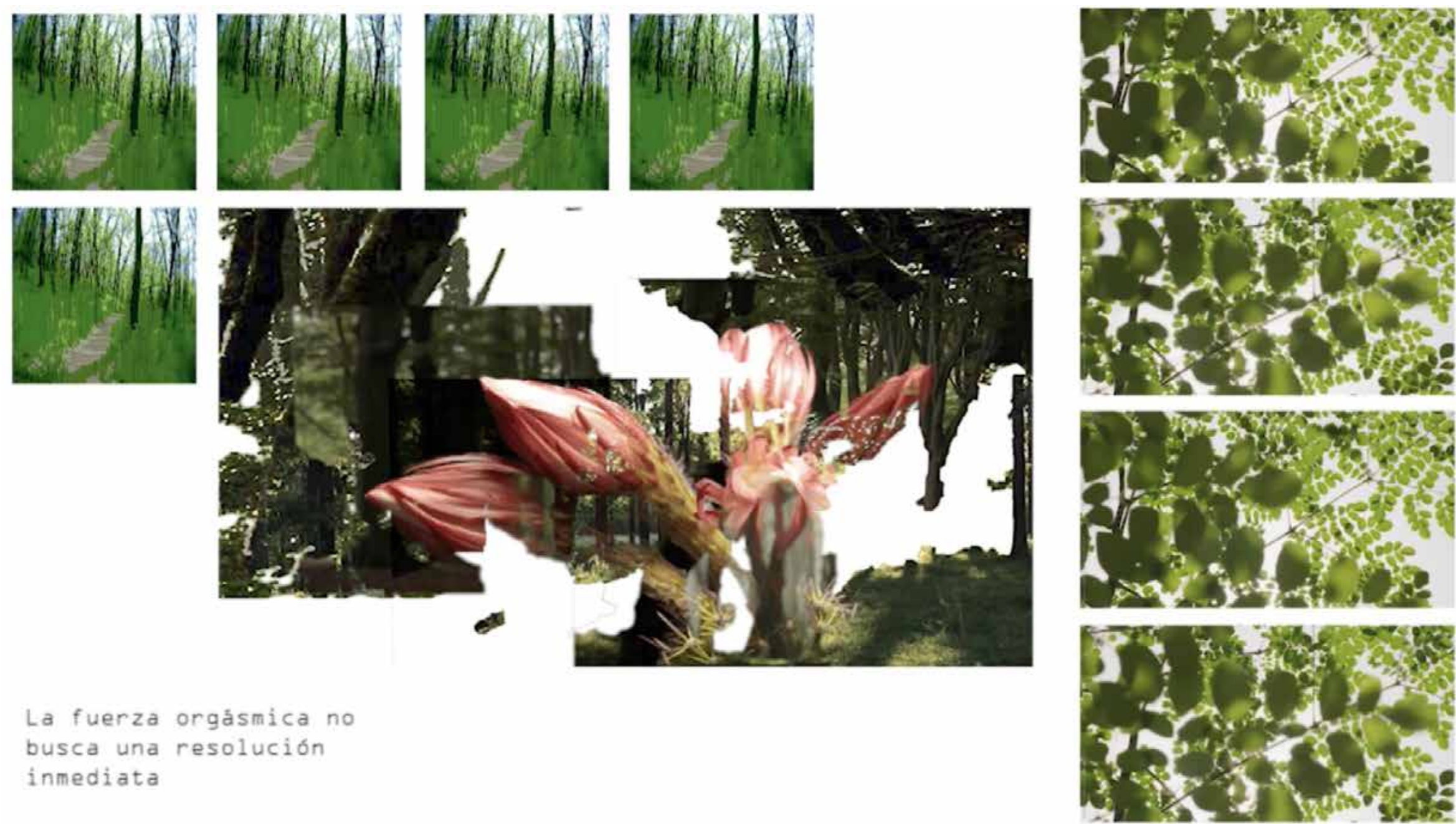


Pieza 5



Yosneidy Espinoza

Morfogénesis



Still de animación

RELATO

Un asesino inverosímil

Noé Zavala

121

Existen dos tipos de magnicidas: los asesinos solitarios y quienes forman parte de una acción concertada.

A los primeros no les preocupa necesariamente ser detenidos o abatidos al momento de cometer o intentar cometer el magnicidio. Por lo general, actúan impulsados por motivaciones personales y, con frecuencia, presentan antecedentes de inestabilidad mental.

Distinto es el caso del autor material que participa en una conspiración. En ese escenario resulta fundamental que no sea capturado, pues representa la punta de la madeja que podría conducir al descubrimiento de los autores intelectuales. Su motivación tampoco es personal: es una pieza dentro de un plan concebido por individuos con poder económico y político, quienes ponen a su disposición los recursos necesarios para tener éxito en la encomienda. Para ellos, el éxito de la operación depende también de que quien la ejecute pueda escapar y permanezca en silencio.

En nuestro país existe una obra literaria que marcó un partea-guas dentro de lo que posteriormente se conocería como *literatura del norte*. Como me ha sucedido recientemente con algunos libros, volví a adquirir un título que había leído años atrás. Esta vez se trató de *Un asesino solitario* de Elmer Mendoza, novela reeditada veintisiete años después de su publicación original.

Resulta arriesgado hacer objeciones a una obra que ha sido motivo de tesis académicas, ensayos y elogios constantes. Sin embargo, con la edad nos volvemos más reflexivos y menos propensos a aceptar sin cuestionamientos los juicios establecidos. En esta relectura encuentro algunos aspectos que me parece oportuno comentar.

El protagonista de la novela es un matón a sueldo cuyo único entrenamiento, según él mismo refiere, fue el que recibió para participar en la represión estudiantil durante los sucesos del Jueves de Corpus. Más adelante, el relato señala que fue parte del cuerpo de seguridad del presidente de la República, del que recientemente ha sido despedido.

Es aquí donde surgen las primeras dudas sobre la construcción del personaje. Hasta hace algunos años, esa corporación era un organismo altamente especializado que no admitía improvisados, y que estaba integrado por militares o elementos policiacos con formación profesional. Sin embargo, la novela no refiere en ningún momento que el protagonista haya recibido ninguna preparación adicional que justificara su ingreso a un cuerpo de seguridad de esa naturaleza.

La seguridad del presidente no solo tiene como propósito proteger a una persona, sino también resguardar la institución que representa. Ante un evento extraordinario, difícilmente podría justificarse la presencia de un elemento sin las credenciales necesarias para desempeñar una función de esa responsabilidad. Además del riesgo que ello implicaría para el propio mandatario, una situación semejante podría poner en entredicho la institución encargada de su seguridad y, con ella, parte de su prestigio.

Su paso por la Guardia Presidencial le permitió al personaje adquirir conocimientos sobre logística y protocolos de seguridad, como se advierte cuando comienza a estudiar la forma de cometer el magnicidio. A ello se suma, reitero, el entrenamiento recibido para participar en los sucesos del Jueves de Corpus, que, aunque apenas duró varios días, fue el punto de partida de una carrera vinculada tanto a la delincuencia como a las estructuras formales del poder, bajo cuyo amparo pudo operar sin riesgo alguno de ser detenido. Por ello, resulta difícil conciliar la experiencia que el relato le atribuye con las decisiones improvisadas que toma más adelante.

Cabe señalar que en algún momento de la novela el protagonista se identifica como agente de Gobernación. Sin embargo, esa condición tampoco explica por sí misma su pertenencia al cuerpo encargado de resguardar al presidente de la República, pues las funciones de los agentes de Gobernación no correspondían propiamente a las tareas de protección del primer mandatario.

El sicario se presenta a sí mismo como alguien frío y calculador, cualidades que le han valido el apodo de «el Europeo». También presume de su excelente puntería con las armas.

Después de ser excluido de la Guardia Presidencial, debido a que el mandatario entra en la etapa final de su gobierno y ya no requiere desplegar todo el aparato de seguridad, recibe una propuesta de quien había sido su superior: asesinar al candidato llamado a suceder al presidente.

Acepta el encargo, no solo por el dinero que obtendrá, sino también porque representa una forma de rescatarlo del desempleo, y, sobre todo, un reconocimiento a sus capacidades. Confirma el prestigio que ha construido como matón.

Es en este punto donde el personaje comienza a evidenciar su falta de credibilidad. A pesar de haber sido construido como un profesional de la violencia, con vínculos con las esferas del poder y familiarizado con esquemas de seguridad y protección que rodean al presidente, la estrategia que concibe es simplemente acercarse al candidato presidencial y dispararle. Es decir, actuar como un asesino solitario, precisamente la forma en que, según afirma, siempre ha trabajado.

El primer escenario que analiza para llevar a cabo el magnicidio es el salón de un hotel donde el candidato asistirá a una cena con empresarios. Considera distintas posibilidades para acercársele: simular que es un empresario, mesero o un ciudadano que va a hacer una petición. Sin embargo, cae en la cuenta de que esas maniobras ya han sido previstas por quienes lo custodian, pues conoce los protocolos y la logística que se despliegan alrededor de un personaje político para resguardarlo. El propio narrador reconoce que, en esas condiciones, escapar sería casi imposible, lo que convierte la operación, como él mismo lo deja entrever, en un suicidio anunciado.

A pesar de ello, y de que varios de quienes integran el dispositivo de seguridad son antiguos compañeros de trabajo, no abandona

el plan. Busca una ruta de escape y concluye que podría utilizar la salida por donde se encuentra el servicio de cocina. Insiste en su plan de acercársele y dispararle. Aunque después, varía el plan y considera que le va a disparar al candidato, ya no cuando esté cerrando, sino al salir del lugar. Confía en que con un poco de suerte podrá lograrlo.

Convencido posteriormente de que no es factible su escape al advertir las dificultades que implicaría ejecutar el atentado en el salón o fuera de este, principalmente porque sería difícil acercársele al candidato sin ser reconocido por sus antiguos compañeros, decide cambiar de estrategia. Considera que sería más conveniente asesinarlo durante su habitual carrera matutina.

Para llevar a cabo el atentado, el personaje descubre que en el hotel donde se hospeda hay una motocicleta de gran cilindrada, propiedad de unos turistas gringos. Su plan consiste en robársela el mismo día de la operación y utilizarla como medio de escape. Decisión difícil de conciliar con el hombre experimentado, frío y calculador que dice ser. Se trata de una improvisación en un asunto del que depende su vida. El lector debe asumir que será capaz de conducirla a gran velocidad, pues puede ser objeto de una persecución.

Acercarse al candidato, dispararle y luego escapar sin cooperación alguna sigue pareciendo más un acto suicida que un plan profesional. Lo paradójico es que el protagonista no ha sido presentado como un fanático ni como un desequilibrado, sino como un hombre frío, calculador. Es un asesino a sueldo: su motivación es profesional y económica, no personal. Por eso resulta difícil aceptar que lleve a cabo una operación de semejante riesgo sin exigir las condiciones mínimas que aumenten sus probabilidades de éxito y supervivencia. La estrategia que adopta contradice el perfil que la novela se ha encargado de construir.

Esos detalles me llevan a concluir que el personaje resulta inverosímil. Las situaciones a las que aludo revelan grietas en su

construcción. Es por ellas donde se filtran las contradicciones entre la experiencia que el relato le atribuye y la forma en que actúa. El personaje parece vestir un traje que le queda grande; las vivencias y conocimientos que se le adjudican no terminan de ajustarse a sus decisiones.

El matón finalmente no ejecuta el evento para el que ha sido contratado porque descubre que está siendo utilizado. Esto confirma que, de no haberse producido ese descubrimiento, habría seguido adelante con su propósito de llevar a cabo la muerte del candidato presidencial de la forma en que lo había planeado, lo cual, se insiste, no concuerda con el asesino frío, calculador y profesional que la novela pretende presentar.

Entiendo que la ficción literaria puede nutrirse de elementos que no necesariamente encajan en la vida práctica; sin embargo, no podía dejar pasar las situaciones a las que he aludido, que son de fundamental importancia, pues sobre ellas gira el motivo principal de la novela, que es el de atentarse contra la vida del candidato presidencial. Será el lector quien tenga la última palabra sobre la pertinencia de estas observaciones.