

NOTAS INAUDITAS



D
d · i · a · g · n · a · l

NOTAS INAUDITAS



INGRID SOLANA

Textos de Difusión Cultural
Serie Diagonal



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
México, 2019

Diseño de portada: Roxana Deneb y Diego Álvarez

Primera edición: mayo de 2019

D. R. © Ingrid Solana

D. R. © 2019, Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Ciudad Universitaria, Coyoacán
C. P. 04510, Ciudad de México

ISBN: 978-607-30-1738-1

ISBN: 968-36-3757-4 (de la serie)

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ANIMALES QUE MUEREN DESPACIO

SERPIENTE HOCICO DE CERDO

OLFATO

La actriz hocico de cerdo segrega un líquido maloliente de sus glándulas anales y finge su muerte. El mensaje transmite que hay algo malo en su cadáver, quizá bacterias peligrosas. Así se defiende de sus potenciales agresores. También las zarigüeyas expiden un olor putrefacto que aleja a los enemigos. Estos animales hacen muecas de muerte: mueren despacio.

A través del olfato se contempla el silencio y se recupera la memoria: no con el sabor de una madalena, sino con el laberinto oloroso de un pueblo quemado. Silencio y memoria cicatrizan en nuestra carne como las cenizas de nuestros muertos. Morimos con ellos a cuestras y vuelven a morir repetidas veces en nuestros recuerdos. Son cicatrices de olfato. Cuando niña estuve incidentalmente en un anfiteatro y recuerdo el horror de los cadáveres, pero sobre todo su olor: el ardor de la podredumbre, miles de serpientes hocicos de cerdo acumuladas en las planchas de aquellas pieles tumefactas anunciando mi lenta muerte. Aspiré el hedor temprano y no dejé de morir.

Los cinco sentidos, al pensar y escribir, olvidan la respiración, el ritmo cósmico de la existencia, la manera en la que el cuerpo es escritura, lectura, pensamiento, acto: muerte lenta. Escribir es una flor siempreviva. Esperanza y muerte en los lápices. Cada vez que las páginas reciben un *yo*, olfateamos por anticipado nuestro cadáver. La autobiografía es un animal que muere despacio. Dejamos su cadáver futuro reposando en la página; el relato expande su ardoroso hedor.

ARAÑA LADRONA TACTO

La araña ladrona es una entidad femenina ligada al engaño. El macho le ofrece un obsequio cuando intenta aparearse con ella: un insecto atrapado en seda. Si lo acepta, él finge su muerte y ella se lo lleva con su ofrenda. Una vez alimentada, el macho revive e intenta seducirla. El macho se acostumbra a morir para preservar su especie: una muerte pequeña, mágica treta de seducción. El macho es un don Juan que juega con la muerte y que, tal y como sucede a don Juan, nunca muere. Cada vez que tocamos el otro cuerpo, morimos lentamente, como si presos de la piel, en vez de volar, nos ahogáramos en sus venenos. La seducción es una fuerza inextinguible; persiste en la fascinación del deseo.

¿Es posible oír con la nariz, tocar con los ojos, mirar a través de la voz? ¿Podemos huir a las profundidades de la piel que espera; escribir con el tacto, tocar las letras, acariciar los libros: sentir el pliegue, lo rugoso, la espera del deseo? Mi pensamiento se concentra en los cinco sentidos. Cierro los ojos. Mi piel está encima, la toco con mi pensamiento que pasea los metatarsos. Soy un animal y muero despacio al dormir. Cierro los oídos. Viajo en mis células.

La piel historiada lleva y muestra la vida propia o la visible: desgastes, cicatrices causadas por las heridas, porciones de piel endurecidas por el trabajo, arrugas, surcos de antiguas esperanzas, manchas, lunares, eczemas, psoriasis, paños, allí se imprime la memoria, por qué buscarla en otra parte; o la invisible: huellas fluctuantes de las caricias, recuerdos de la seda, de la lana, los terciopelos, las pieles, los fragmentos de roca, las cortezas rugosas, las superficies rasposas, los cristales de hielo, las llamas del fuego, timideces del tacto sutil, audacias del contacto combativo.

(Michel Serres, *Los cinco sentidos*, p. 26)

El intelecto esconde las huellas de nuestro cuerpo, cuerpo femenino, masculino: la filosofía olvidó pensar con el cuerpo. Existe una respiración en el texto, lo escrito también tiene piel y seduce. Al leer somos la araña macho, fingimos nuestra muerte para engendrar: morimos despacio. Pero también somos ella, la seducida, la obsequiada, la peligrosa que se permite fecundar. La sensibilidad desapercibida de la araña es origen de tiempo; todo en ella sucumbe al erotismo, muerte breve. El episodio entre las arañas recuerda también el instante del orgasmo, el momento en el que la piel es extensión, campo de fertilidad, juego y treta de la muerte y de la máscara; raíz y tiempo sin tiempo. Semilla noche.

La economía de Eros y Tánatos, en la lógica de Bataille, es un vórtice de piel, ritmo de profundidades y orificios. Puede tocarse al pensar su fondo. Profundidad del ano; las partes destinadas al desecho también hablan, es necesario pensarlas. Su piel es abismo. Escuchamos con pánico su fondo, canicas rodando al centro del cuerpo: el ombligo, otro centro hermético que parece no existir. El tímpano se ensordece con los amplificadores y las cerillas; la boca se retrae con los jugos gástricos, su saliva y la mucosa: parecen pozos de cuerpo y no lo son. Son, en cambio, alegres expansiones ocultas que exigen nuestra complicidad, nuestro pensar; a eso hay que acostumbrarnos, a su muerte breve y consciente cada día.

Nuestra piel, preciosa rutina de la sensación, en cambio, relata sincera su historia. Las arrugas de una memoria prolija, la enfermedad de un espíritu nervioso, la huella de otro cuerpo. Su olor. Su dolor. Cicatriz de cirugía, de caída, de agresión. Toco las páginas, piel de libro. Piel de cuaderno. Cierro los ojos, palpo la superficie desconocida de un objeto rugoso, elefante, quiero pensar con el tacto. Escribir tacto. Pensar tocando las palabras de mi cabeza.

Los pintores/araña atrapan tactos: la pintura es seducida por las manos que revientan los lienzos: *action painting*.

El tacto pinta sus marcas invisibles, deja huellas borradas; íntimamente ligado con la espuma marina, palpa las imágenes del pensamiento, se las lleva, arena blanda, recuerdo barrido. El tacto sabe amar su propia escritura acostumbrado a morir lentamente en su porosidad sin minutos claros. Es una araña que juega una treta de muerte y seduce su paradoja: la fertilidad.

CHICATANAS

Oído

Las hormigas chicanas, grandes, rojas, bravas, según se les llama en Oaxaca, también mueren despacio. Se fingen muertas paralizándose mientras encorvan su cuerpo y se tiran de costado. Mecanismo sabio el de dejarse morir varias veces. El filósofo escucha el llamado de la muerte continua, pero la razón aplasta su fuego. Es imposible escribirla. La poesía, en cambio, puede consignar su combate. Se trata de ese cliché del siglo xx empeñado en encontrar nombres para poder definir conceptos, escrituras, libros: géneros literarios. Un nuevo néctar de muerte abre sus puertas ahora con un discurso de hormigas, es decir, de seres que se acostumbrarán a morir lentamente en un contexto de tiranos que gobiernan Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Hemos fingido nuestra muerte y permanecido paralizados ante las fuerzas históricas, pero es tiempo de despertar y abandonar las máscaras. Dejar de fingir la muerte, abandonar la parálisis.

¿Escuchas? El sonido de tu carne ante el contacto con el aire, ¿su música?

Que tu cuerpo no se convierta en estatua ni en tumba, cadáver antes de la agonía, muerte antes de morir; evita toda anestesia, droga, narcótico; ten cuidado del torpedeo o de la torpeza de la lengua y de la filosofía; huye de las culturas de la prohibición. La sabiduría emana del cuerpo: el mundo da la sapiencia y los sentidos la reciben, respeta lo dado gratuito, acoge el don.

(Michel Serres, *Los cinco sentidos*, p. 266)

Silencio.

SAPOS BOMBINA VISTA

Acostumbrada a las imágenes, escribo. Escribes. Leo y lees. Veo con los ojos cerrados, pienso en imágenes: dragones, volcanes, deshuelos. El habla pretendidamente “clara” es sorda, pero nada en el lenguaje escapa a la metáfora. La retórica, que se pretende ilesa, también está colmada de mentiras: el lenguaje es desapego de lo real. Toda escritura cimenta un mundo nuevo y al hacerlo es un animal de muertes anticipadas.

Los sapos bombina se retuercen teatreros para fingir su muerte, arquean el lomo, se contorsionan. De sus extremidades brotan múltiples manchas amarillas o anaranjadas que pintan sus patas. En sus vientres muestran el mismo mapa de advertencias, por eso se convierten en una preciosa imagen de incendio: sapos vientre de fuego. De sus manchas emergen también ciertas toxinas venenosas que impiden que los depredadores se los coman. Animales previsores de muerte. Cartografía del fin.

El pensamiento occidental se colma de imágenes, de metáforas; la poesía con su lluvia incesante hace retumbar la

tierra. Guardamos silencio pocas veces, nos repele escuchar. Acostumbrados a la prisa atrapamos rápido las palabras: es necesario que nos reconozcan, que nos festejen el habla, la escritura, es necesario colmar la carencia. El barroco necesita llorar, gritar, convertir el lenguaje en un sinfín de imágenes sin tiempo. El romanticismo necesita expresar sus fragmentos enigmáticos. El siglo xx teoriza para comprender y tan solo habita el vacío. ¿Qué sigue? ¿Cuáles son los trayectos del mapa de la discontinuidad? Tiempo de monstruos, intersticios, tiranía en luz, ¿estamos cegados por la imagen que ha abandonado el sentido?

Las manchas de nuestros vientres, señales astutas de la previsible muerte, auguran los símbolos del porvenir. Y, después de todo, la página aún pregunta, ¿para qué?

ZORROS

GUSTO

Los zorros simulan morir para cazar: la muerte también depreda, no siempre surge de la vulnerabilidad. El muerto, de hecho, también amenaza, por eso se queda como fantasma, por eso atosiga cuando no muere por causas naturales. Los muertos cazan, nos ponen trampas, nos acechan. ¿Y si un muerto no termina nunca de morir? Se quedan los impulsos narcisistas de los que mueren: la progeñe, la obra de arte, la compleja arquitectura de objetos que deben conservarse después. Los muertos no terminan de morir, por eso la muerte si no es comprensible, al menos permanece en la nostalgia. La desaparición de personas por crímenes de estado o delincuencia, en cambio, es el horror, la atrocidad más profunda que pueden vivir los cuerpos: el del desaparecido y el que se queda. Este último no volverá a vivir; no morirá despacio, desvanecido de la vida, también es ausencia atroz.

En el cuerpo de los zorros, cuando disimulan su muerte, aparece el *rigor mortis*, la parálisis, el resplandor de un último gesto. ¿Su boca percibirá el sabor de la muerte, la rebaba, seguramente amarga, que colma la saliva del ser vivo al borde del fin? Los animales se arrinconan al sentir su fallecimiento. Se esquinan, se apartan: ya no están en vida, se echan a un lado.

A menudo imagino el instante de mi muerte. Blanchot medita en él como si fuera el espacio único en el que el tiempo desvanecido fuera todo tiempo y todo margen, toda frontera y todo espacio. ¿Qué es la escritura en ese instante? ¿Podré mirarla entera, ser desnuda, agrietando las puertas vedadas?

Finjo mi muerte. Me aparto. Me encierro en mis propios misterios, ¿para defenderme de los depredadores, para cazar? Algunas mujeres se proyectan, otras nos retraemos, podemos conversar con nosotras mismas en silencio, esquinadas o cercadas. El cobijo del afuera reverbera hablas, fotografías, cuerpos exhibidos. ¿Fingimos nuestra muerte?

Lo mismo que Sócrates, Agatón y Alcibíades hablan de amor sin hacerlo nunca, o se sientan a la mesa sin comer, o beben sin saborear, así como pasaron directamente del portal o el umbral a la sala del festín, a las camas, sin visitar un momento la despensa. Los esclavos o las mujeres, como los dioses, se mantienen cerca del horno en los que suceden las metamorfosis, mientras que los ignorantes hablan.

(Michel Serres, *Los cinco sentidos*, p. 220)

La mujer está enfrentada cada día a la muerte y al silencio. Muere por engendrar, por permanecer callada, porque su hábitat es la escucha y no el habla.

Cierro los ojos. Saboreo la palabra que estoy a punto de pensar, se trata de una palabra simple, pero hermosa, enri-

quecida por su brevedad. Es la palabra *tú*; la imagen fingida de mi muerte.

El lenguaje pide todo a la boca y no le da ni le deja nada, como un parásito.

El gusto es un beso que la boca se da por medio del alimento de buen gusto. Súbitamente, ésta se reconoce, tiene conciencia de sí, existe para sí.

Proveniente de esta, como su hijo, el lenguaje le pide nacimiento, asistencia, no le concede nada a cambio. El que saborea ampliamente le da existencia. El hombre de gusto existe allí donde el portavoz, desganado, entorpecido, permanece frígido.

Saboreo, luego existo locamente.

(Michel Serres, *Los cinco sentidos*, p. 297)

Publicado por primera vez en *Tierra Adentro*,
núm. 221, marzo-abril, 2017.

LA HISTORIA SECRETA

A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas.

Dedicatoria de *Cartucho*
NELLIE CAMPOBELLO

En *La llegada de la escritura*, Hélène Cixous dice:

¿Era yo una mujer? Al revivir esta pregunta interpeleo a toda la Historia de las mujeres. Una Historia hecha de millones de historias singulares, pero atravesada por las mismas preguntas, los mismos terrores, las mismas incertidumbres. Las mismas esperanzas por las que hasta hace poco solo se abrían paso consentimiento, resignación o desesperanza. ¿Tomarme por una mujer? ¿De qué manera? ¿Qué mujer? Habría detestado “tomarme por” una mujer, si me hubieran tomado por una mujer.

(Hélène Cixous, *La llegada de la escritura*, p. 46)

Al borde del texto mis manos atraen a la voz, ¿cuál es su timbre? ¿Es un espacio liberado? La voz se expande desde los cimientos de mi garganta, invisible y mía, avergonzada cuando yo misma me escucho; es una parte etérea de mi cuerpo que prefiere desaparecer: es rutinaria mientras que la escritura es inaudita. La escritura no es voz. La voz es potencia para articular sonidos y escribir intenta atrapar murmullos. Insiste y permanece; la voz azuza en la forma falsa de un recuerdo. Ambas son fantasmas, la escritura se finge presencia, pero tampoco lo es.

Si voy en un autobús, la voz de un hombre que habla por teléfono es singular, permanece algunos instantes en el ambiente, después se corta, ríe, se domina y calla. Una mu-

jer habla también en medio del barullo, observo su boca, un pozo inexplicable de pausas, palabras quedas, su voz está disminuida como su cuerpo atrapado en el cansancio: las ojeras y los suspiros saltan de un lado a otro. Falta de sueño, fatigas que nadie sabe. Anda con su mandil, se dirige al supermercado, tiene las manos raspadas; el hombre trabaja en una construcción —lleva pintura en las botas— y también padece extenuación, no ha dormido, tiene deudas, pero habla fuerte. Ella asiente, no replica, quién sabe con quiénes hablan... Sus voces inquietan como toda proximidad lejana. “La mujer [...] no está en condiciones de comprender” (p. 58), dice Cixous, mientras mi compañera de autobús tendrá la cabeza —qué prejuicio el mío—, repleta de elotes y tareas, manzanas y trapeadores, techos blandos, hilos rojos; surcos de crías en el vientre, pesos y billetes; el hombre tampoco comprende, pero da igual, él habla duramente y después se duerme el resto del trayecto; en su sueño hay pesos y dinero. Nos olvida. Ella también. Cixous dice: “La feminidad es inevitable” (p. 58). Miro a mis compañeras de autobús, y la sentencia parece una obviedad que debería pronunciarse secretamente cada vez que un útero fantasma atraviesa nuestra contemplación. El útero es una entraña de abismo, el nacimiento de la muerte. Estamos entre úteros, dispersas, cual lumbre oscura de siglos mudos.

*

El cuerpo se contempla, ¿qué percibe? Una naturaleza disfrazada de boca, de fantasmas, de trayectos invisibles, de sexualidades múltiples. Todo cuerpo esconde laberintos. *Ese sexo que no es uno* confronta al cuerpo con lo inevitable y con la voz que olvidamos escuchar. ¿Conozco mi voz? ¿Sé algo de mi cuerpo? La escritura es cuerpo, pero se rebela, urde, conspira. Se afana en la razón mientras el organismo se

conforma por una malla de bifurcaciones incomprensibles, reflejos extraños, conductas somáticas y sísmicas, miedos y pánicos. La escritura deduce y ordena, pero existen signos de orillas y márgenes, discontinuos e impertinentes, poco “claros”, fragmentos, pedazos, trizas. La escritura ha sido curación para la locura, la enfermedad y el dolor: monjas, enfermas mentales, madres extenuadas, flacas nostálgicas, rabiosas furias. Sus líquidos segregan escrituras enigmáticas.

*

El malparir descrito como un rizoma a través del poema “Cuerpo” (1985), de María Auxiliadora Álvarez, representa una escritura vertiginosa de secretos agrietados. La violencia del cuerpo médico en un hospital público venezolano, la mujer en vilo ante el parto, la violencia de la pobreza:

hubiera podido reunirlo
el dinero doctora
vaca amarga castrada que me agrade
para tener mejor asistencia
su ojo más detenido
si el embarazo durara varios años
a medida que me hubiera ido inflamando
cada arcada
 cada pelo que cayese
cada estría
lo hubiera ido guardando
recordando
 su baba
bata blanca sanguinaria
porque yo trabajo mucho
vaca baba blanca corrosiva que me agrade
lo hubiera ido reuniendo
 desde niña
de haber tenido alguna pequeña inflamación
 que lo indicara

desde la infancia
y hacia la muerte.

(María Auxiliadora Álvarez, *Cuerpo*, p. 39)

*

Diarios, confesiones, moradas interiores que se vuelcan en el papel con su fuego sincero. La “loca” del siglo XIX era incomprendida e histérica, visionaria de forma oculta. No era, en realidad, la *musa* sino una potencia creadora que padecía un mal que implicaba que su útero se movía caprichosamente adentro del cuerpo para producir conductas incomprensibles: parálisis, desmayos, síntomas absurdos. “La cultura del dolor” tatúa su frente, porque del dolor no se puede hablar, no se puede describir ni nombrar, es abstracto. La histérica soñaba con humedades y padecía conductas eróticas anormales. Lo preferible era curarla con inactividad para que, después, se reinsertara modosamente al universo familiar. La mujer deseaba escribir para tener un cuarto propio. Pero la escritura también era delirio, era necesario suprimir su autodeterminación. La escritura encierra un peligro para las mujeres; les entrega la libertad.

*

escribir
para curar
en la carne abierta
en el dolor de todos
en esa muerte que mana
en mí y es la de todos

escribir

para ahuyentar la angustia que describe

sus círculos de cóndor
sobre la presa.

(Chantal Maillard, “Escribir”, p. 71)

*

El diálogo inconcluso, de Maurice Blanchot, describe un problema vinculado con la escritura literaria y la voz; se trata del fenómeno de *lo neutro*. En latín y en diversas lenguas existe una partícula gramatical con la que se alude a algo que no tiene género: *ello*. No es masculino ni femenino. ¿Cómo es la voz neutra? La escritura se emancipa cuando lo neutro aparece en la página, dice Blanchot. Otros escritores de la segunda mitad del siglo xx describieron también la partícula forastera del lenguaje. Roland Barthes destinó un seminario, entre 1977 y 1978, en el Collège de France, para analizarla. Lo neutro existe en la gramática, en la botánica, en la física, en el mensaje verbal poético.

La escritura está tatuada por un cuerpo: es palpable en la ficción, pero también en la reflexión ensayística. Lo neutro implica a los cuerpos sumergidos en dimensiones abisales de lenguaje. No es la predominancia de un género sexual sobre otro; tampoco la omisión de género, mucho menos en los años sesenta cuando el feminismo cobró importancia como parte de los cuestionamientos sociales, políticos y de salud pública en Occidente. *Neutro* equivale a desconocido y no a supresión; implica transitar hacia el otro, *ser el otro*, “yo soy él”, dice Blanchot. La escritura de las mujeres afirmaría esta frase: “yo soy ella”. El discurso filosófico en neutro, cuando se trata de la negación del género o de la política como *habitus*, origina prácticas discursivas engañosas. ¿Se trata de una *mathesis universalis*, un conocimiento más allá de lo sensorial, con pretensiones verdaderas, alumbrado por

Dios?, ¿es una expresión analógica que no nos compete ni puede describirnos en nuestra esencia más primaria y social, es decir, en la de nuestro género?

*

El conocimiento de la poesía es paralelo al de la filosofía. Por eso María Zambrano descubre que la *poiesis* es el complemento del conocimiento racional. La poesía es visión nocturna, ya en el siglo xx y xxi no es romántica sino un conocimiento subterráneo, eminentemente femenino porque se habla con la voz de *otra* razón. Recoge el eco de una casa: su hogar sólido.

*

Marosa di Giorgio, en *Los papeles salvajes*, enhebra un laberinto de saber que ilustra el crepúsculo de la muerte. En los poemas aparece la memoria difusa convertida en verbo poético; tiene ecos de imágenes de azúcar y membrillos; nos enfrenta al fuego compartido entre mujeres. El conocimiento es secreto; es una escritura de fuerzas mudas e intuiciones. *Los papeles salvajes* develan una realidad monstruosa que se esconde en hermosas evocaciones:

Allí en el jardín la tumba de mi hermana no se quedaba quieta. Sobre todo en las noches tormentosas hacía arribar gusanos de aplastado nácar, fuegos corredores, algún molusco de vientre rosado y pavoroso, y caballitos lúgubres que trotaban hacia la casa hasta mirarse en los espejos del salón y volvían aullando a morir sobre el sepulcro.

Por entonces, mi madre era la bella del sur. Su fama y señorío no se discutían en ningún lado. Y más allá de los bosques de maíz, de los ardientes sicomoros, tenían su asiento los militares. A veces, al atardecer el sol, ellos cruzaban la era para venir a cortejar a mi madre.

(Marosa di Giorgio, *Los papeles salvajes*, p. 68)

La escritura de las mujeres oculta la “verdad” dado que se formula en términos de dudas e intuiciones; en cambio, el habla patriarcal es cierta, rotunda, abstracta. La poesía es más próxima a la incertidumbre, por ello su verdad es polisémica e infinita.

*

El pensamiento de Heráclito comunica lo neutro que es la comprensión radical y profunda de la diferencia entre los sexos; su fusión implica una forma de nombrar el *ser*. Heráclito dice: lo “uno-la-loca-sabia”, ¿cuál es el trasfondo de esta frase loca? ¿Cuál es la invocación de la oscuridad marítima sin reconocimiento? ¿El abismo, la muerte compartida? Heráclito es el *antes* de Occidente.

*

René Char ilustra el fenómeno de lo neutro en la médula de la poesía. Muestra que no se trata de un tercer género sino de la exploración de lo ignorado, la máxima extrañeza. “Lo desconocido siempre se piensa en neutro”, dice Blanchot. “Ciertos seres —dice Char, a su vez— poseen una significación que nos falta. ¿Quiénes son? Su secreto mora en lo más profundo del secreto mismo de la vida.” En “El compañero mortal”, dedicado a Blanchot, se intuye la radical extrañeza ante la que nos sitúa lo otro: la extranjería. Ese otro fue para Blanchot el segregado, Kafka, que constituye la efigie de aquel que se siente imposibilitado para escribir. Los diarios son un discurso secreto; expresión subterránea, femenina.

*

La escritura, cuando manifiesta lo desconocido, evoca la extrañeza y su expresión es inefable: es neutra por ello. ¿Dónde

reside la voz del género, su tatuaje, su sexo? ¿Existe? ¿Cómo pensar la escritura solitaria, aislada, sin sexo, en el lenguaje esencial con el que Mallarmé definió la poesía, si escribir es una sumersión en los laberintos de la Historia que posee voces identificables que la recrean? ¿La escritura es una historia minúscula, “intrahistórica”, el relato oculto que nos empeñamos en silenciar? ¿Qué sucede con las distinciones entre los géneros y cómo se vinculan a la extrañeza del ser que habita lo escrito? ¿Cómo concebir la *historia* convertida en carne y huesos, polvo de siglos, materia en continua transformación en el movimiento insomne y paralizado de los signos? ¿Para qué continuar escribiendo si se trata tan solo de una letanía en los huecos de ciudades frívolas y rotas? ¿De quién es lo escrito? ¿La escritura es de *Ella*, de *Ellos*? Estas preguntas no tienen sentido cuando la vida humana se escapa en los crímenes de Estado, cuando la herida en las historias minúsculas es demasiado grave. Esa herida es símbolo de muerte y está abierta, se infectó con los feminicidios que rebasan la comprensión. Neutra, no neutra, política, errática, imposible, fugaz, ridícula: la escritura pugna por hablar de los feminicidios.

*

Antígona González de Sara Uribe es el registro actual de una mujer mexicana llamada Antígona González que busca a su hermano Tadeo desaparecido por el narcotráfico. La escritura se convierte, a través de la poesía, en una protesta de terceras personas. Lo poético acecha en el filo de la herida: la palabra nos castiga, se atrinchera en nuestros ojos impotentes; ni siquiera es denuncia; es un hongo que prolifera en el veneno del horror:

Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro.
No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece
suspendido.

Voy a despertar en cualquier momento, me digo
cuando intento engañarme, cuando no resisto más,
cuando a punto del derrumbe.

Pero ese momento nunca llega: lo que ocurre aquí es
lo verdaderamente real.

Me dijeron que habían encontrado unos cadáveres,
que era una probabilidad. Me dijeron que los iban a traer aquí.

(Sara Uribe, *Antígona González*, p. 63)

El inicio del texto dice: “Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas” (Sara Uribe, *Antígona González*, p. 13).

¿Olvidaremos la horrorosa y minúscula verdad de Antígona, su nombre que es el nombre de muchas mujeres que han perdido a sus parientes? Los muertos se olvidan, los abandonamos en la piel muerta, insistimos en persistir y gozar o malvivir; no importa. Antígona no es una mártir, es el símbolo del secreto revelado.

*

Hay libros en los que la escritura es masculina. Las letras se agrupan en su estruendo marcial, rígidas en su renglón, su sonido es metálico y raspa la página. La letra impresa ha dado preeminencia a la voz que merece persistir; su obra no separa el “autor” (que es tan solo un nombre o una función textual que agrupa ciertas obras literarias o de otras mate-

rias con los nombres propios), y el “poder” vinculado con las condiciones sociales, políticas y económicas de privilegio, de *sujetos* blancos, de clase social elevada: el discurso del estrado. Nosotras no podemos abandonar nuestro nombre como si fuera el despojo del *ego*, nosotras necesitamos apropiarnos de ellos y encontrar sus secretos para escribir.

*

Una de las discusiones del feminismo, desde la década de los setenta, fue cuestionar la noción de *género* a la luz de una concepción de *sujeto* que no necesariamente implicaba la comprensión del concepto de “mujer” en la reflexión teórica, para cuestionar sus funciones sociales en la economía capitalista. El feminismo respondió algunas caracterizaciones que Marx, Nietzsche y Freud habían reflexionado, la de “sujeto” fue una de ellas. Pero el papel de la mujer como agente social de trabajo no remunerado, como generadora de ciertos bienes económicos invisibilizados socialmente, no había sido puesto en cuestión.

El feminismo anglosajón de los sesenta y setenta reflexionó en el trabajo sin paga de las mujeres en el hogar y en los negocios familiares, en la vindicación de sus derechos y en la transformación paulatina de la ideología sexual común, tomando en cuenta los vínculos familiares en continua transformación, las diferencias raciales y la otredad.

Libros como *White Women Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood* de Hazel Carby; *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis* de Juliet Mitchell; *Lesbian Nation. The Feminist Solution* de Jill Johnston, y tantos otros más, disertaron en el filo de los problemas marginales hasta ese momento. El espejo del cuerpo femenino se contempló pú-

blicamente mediante la reflexión filosófica y psicoanalítica. La consciencia del ámbito secreto ensombrecido por estados indiferentes continuó la disolución de las preguntas en el fondo de nuestras prácticas de reconocimiento y trabajo cotidiano.

¿Quién narrará las historias invisibles y minúsculas de todas las mujeres que no ocupan un cuerpo en la reflexión teórica? ¿Cómo implicar la singularidad en los conceptos de carácter “universal”?

*

La letra impresa, para la literatura, importa poco en un contexto como el mexicano; un entorno que suele marginar la cultura asumiéndola como un espacio artificioso y no como un ámbito del habitar. La “cultura” en México se trata de la asunción de espacios —cada vez más invisibles y precarios—, que intentan, desganadamente, “persuadir” de ideas huecas: “leer es importante”, “el respeto es un valor”, “la equidad es significativa”: vueltas en círculos, oquedades. La vida es cultura, y la cultura posee una raíz: la educación. Pero esta se cultiva maltrecha y trunca, omitiendo la verdad, la verdad de nuestro silencio.

*

La cruz rosada, signo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez desde los años noventa, abandonada en la aridez, es una estaca filosa y está repleta de sentido y de historia; representa el sino de nuestro tiempo: la profunda alegoría mexicana. En los ocasos desérticos, cuando el sol se desangra silencioso en su caldo de hombres mudos y alienados que viven lejos de la sal, su escuálido temblor reverbera entre las plantas de *aloe vera*; la dureza cactácea se mece en la tristeza

de la lenta muerte, efigie en cruz: quienes no recibieron justicia por ser asesinadas son fantasmas feroces de una noche sin fin. Vienen por nosotros, vienen por el resto, por sus restos, por la sepultura y el horizonte; horizonte de muertas en el centro del vacío. Las muertas no terminan de morir, tienen ojeras de siglos; en sus cadáveres, las moscas son la perpetuidad de su aliento. En su corazón sin latido, la cruz las martiriza. En el latir de los zapatos rojos que dejan las vivas para protestar por los feminicidios y por la injusticia legal que conquista sus casos, habita un desierto; las plantas suculentas, las biznagas, el peyote, el sotol, todas somos testigos y culpables de la infamia.

*

Escribir, la palabra es un hueco, un ovillo en mi mano que no alcanza, que no puede nombrar con plenitud y valentía la repulsa de existir en este tiempo, la vergüenza de testificar crímenes y pasar de largo. Las letras se acomodan con su pulso frívolo, me inclino por las noches en mi texto e ingreso en sus cimientos azuzados. Tengo insomnio de ser mano, pie, ojos, senos: hay un hombre en mi cabeza, una mujer en mis pies. La escritura masculina es la de mis maestros (los de carne y hueso y la de los libros que me educaron). La escritura femenina es la de las voces que escuché desde niña en la cocina y nadie escribió. Escribo lo desconocido, deseo terminar de escribir un libro, pero es un quehacer inconcluso, otra de mis muertes. ¿Quién pervive en el texto cual fantasma de sí misma?

Solo es posible escribir la omisión. El texto acostumbra un pensamiento de certezas y margina a *mi* cuerpo. Tampoco habla del pacto de sangre con la luna, con la vida, con las lágrimas. El texto es olvido; una tarántula de desiertos mudos; pasea, inadvertida, encima de él.

*

La oralidad es femenina. Las abuelas recitan historias, las madres leen cuentos para dormir a los niños, las mujeres relatamos el pasado: la historia colectiva de la destrucción.

El habla del chisme es también femenina, a través de la conversación con otras mujeres, con las personas del barrio cuando se hace el mandado, círculos de secretos y rumores pícaros. La historia secreta de la mujer no es el discurso de la letra impresa; no merece ser leída: no escribe bien. En cambio, moldea el temperamento de las agrupaciones humanas, de las familias, es el relato del amor: la lengua madre. La historia de las mujeres mexicanas es secreta; pitahaya y tigre; letras inconfesables.

*

La religión es una forma de morir cotidianamente, un lagarto petrificado en una fiesta. Tal vez escribir conecta con el misterio debido al carácter sagrado en el símbolo. Cada texto es una tumba. En la muerte continua habita el Eros de Inés Arredondo. Es una escritura de amenazas. El cuento “Los hermanos” es un delicioso enigma de violencia. En él acecha el temor de la mujer ante la fuerza del hombre, siempre es un temor gestado en la infancia. ¿Y el lagarto, qué significa? Un lagarto medio muerto en una boda, del cual ella no puede apartar la vista, su cólera es venganza, pero no habrá sangre, el enemigo acaricia al lagarto y la mirada secreta de la protagonista habita esa eterna brevedad.

*

“Nombres. También entran en el misterio, se corresponden con otras cosas.”

(Inés Arredondo, “Las palabras silenciosas”, p. 107)

*

El habla de las mujeres es una alegre expansión inconexa, turbia, ripio. Entramado de soledades difusas, amorosas:

Una de las indigencias de nuestros días es la que al amor se refiere. No es que no exista, sino que su existencia no halla lugar, acogida, en la propia mente y aun en la propia alma de quien es visitado por él... En el ilimitado espacio que, en apariencia, la mente de hoy abre a toda realidad, el amor tropieza con obstáculos, con barreras infinitas. Y ha de justificarse y dar razones sin término y ha de resignarse por fin a ser confundido con la multitud de los sentimientos o de los instantos, si no acepta ese lugar oscuro de “la libido” o ser tratado como una enfermedad secreta, de la que habría que librarse. La libertad, todas las libertades no parecen haberle servido de nada. La libertad de conciencia y nada más, el amor se ha ido encontrando sin “espacio vital” donde alentar, como pájaro asfixiado en el vacío de una libertad negativa.

(María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 256)

A diferencia del relato del amor la Historia se escribe para permanecer en la seguridad marcial de los archivos. El archivo estanca el tiempo, ordena los acontecimientos, los resignifica cronológicamente.

El relato de las abuelas, de las madres, de las mujeres, pasa de boca en boca, se borra; como se teje en los vericuetos del amor requiere justificaciones, pero como no pierde el tiempo con ellas, permanece secreto, entre nosotras, habiéndonos calladamente.

*

El paradigma de la historia secreta es *Cartucho*, de Nellie Campobello. Son narraciones que surgen de la oralidad.

La novela retrata la mirada de una niña. Su habla es fragmentaria, diminutiva y, por eso, monstruosa: un muerto convertido en muñeco, las tripitas de los combatientes, la muerte que danza en medio de la vida. Describe los guiños secretos entre madre e hija, es decir, entre las mujeres que tejen las historias de la guerra; la palabra de la Revolución se transmite en instantes de páginas largas y duraderas. ¿Cómo sobrevivieron las mujeres? Sus historias son la trampa del discurso que les permite, a la madre e hija, permanecer con vida frente a las tropas villistas; la mirada niña, entretanto, se divierte en sus juegos y vive entre muertitos. La niña posee una avidez necrófila que enciende la biblioteca de las reminiscencias infantiles. El pozo de recuerdos no está escrito en un archivo, la memoria femenina habita voces dispersas.

*

La mujer que piensa y escribe ha sido andrógina. No hermafrodita ni bisexual, es decir, “ha dicho que no al deseo efímero de la pasión para más bien consumarse en el gozo de lo atemporal, en una pretendida superación de los sexos, en su trascendencia, a veces en su (con)fusión” (José Ricardo Chaves, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, p. 25). En su cabeza, serpiente segmentada, habitan prácticas aprendidas y la repetición de conductas ajenas a su sexo. Para poder desarrollarse, la mujer se masculiniza. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* cuestionó el papel de la intelectualidad femenina al volverse varonil. El sendero andrógino parece estimulante; es un camino repleto de zarzas pero también un espacio de florecimiento, como si la fuerza rara de tener dos inteligencias fuera la única posibilidad de creación. Sin embargo, sus trayectos son una mentira, lo que hay que encontrar son las voces de la oralidad infantil: el germen de un mundo propio.

*

La imaginación desbordada de Elena Garro no es andrógina; es potencia viva y despierta; la recreación polifónica de una maquinaria absurda, paranoide, radical y, ante todo, exacta. La escritura de Garro es un monumento a la imaginación verosímil: drástica extrañeza espontánea. Su teatro es suma de ataúdes: hogares sólidos. Es una escritura que ríe. Al igual que la de Campobello, recrea un universo que proviene de la oralidad; su río es un oído depredador, bruma salvaje. Su soplo feroz está volcado en la poesía. *El rastro* persigue los ecos de una verdad mayor, un secreto profuso que apenas se confiesa en la lección que reciben los personajes; Adrián dice: “El mal ha entrado en mi pecho, me está ganando la vida en este rastro en el que solo tropiezo con calaveras. ¡Adiós a los días en los que no sabía que conocer mujer era irse por la boca del murciélago!” (Elena Garro, *El rastro*, p. 249). De las páginas de Garro brotan osarios libres.

*

Los vínculos de amor, saber y enojo que supusieron las relaciones alumna/maestro en las parejas de Hannah Arendt y Martin Heidegger o María Zambrano y José Ortega y Gasset dieron como resultado escrituras orilladas; el siglo xx permitió que las mujeres participaran activamente en el pensamiento, pero siempre a través de quien, supuestamente, les “enseñó” a pensar. La reflexión, para la mujer, es cuerpo y descenso; su traza es la de la baba del caracol: invisible, apenas una estela en el camino. Para referirse al “poema”, Chantal Maillard evoca el símbolo del caracol: “la baba del caracol: la traza brillante, sendas luminosas dejadas por un ser pequeño, insignificante. Trazas de luz sobre la piel. Superficie estriada. No surcos, no hendiduras, ni púas ni heridas, sino trazas, vías,

accesos para el acontecer” (Chantal Maillard, *La baba del caracol*, p. 43).

*

Él, ella, nosotros, ello: el universo de los pronombres nos sumerge en una aparente equidad. El lenguaje enmascara la comunión. Compartimos el banquete de la vida a través de las palabras y, sin embargo, solo hay diferencia. *Él/ella*: partículas elementales del verbo; *a(r)mar* secreto.

*

El tiempo de escucha es una azotea que atardece lentamente en cualquier ciudad: los edificios se atosigan en Ciudad de México, los árboles persisten, las cafeterías se ríen y gozan; nuestra época insiste en liberarse de las promesas. Las sensaciones de mi cuerpo habitan el teatro del mundo, coexisten con la impostura, con los vicios sociales que definen la identidad, con los ecos de las historias ocultas. Resido en las urdimbres secretas, ¿o será que los hilos se desperdigan? ¿Necesito husos que los ordenen? Es tiempo de destejer la trama. No existe documento de identidad que no sea documento de omisión y olvido; no existe ningún carnet femenino que no guarde un secreto. No se conserva pieza material que testifique el desamparo de los cuerpos. La historia secreta es un retrato triste; violencia, rencor, pero también ternura; asuntos dóciles y sencillos. Calladas por el presentimiento, nos atosiga la cruz rosada —germina en nuestro estómago su hongo maligno—; es un sueño desierto, de horas sin nombre; arena y cadáver; nuestra sonrisa es una tímida expansión de su hambre. En nuestro deseo se esconde culpa. ¿Cómo lidiar con el cadáver?

DESASTRES NEGROS

I. UNA MIRADA SOBRE LA NOCHE

La espesura de las olas concentra abrojos negros en la playa. Son manchas invasivas y rotundas; dibujan rutas y carreteras sobre el lienzo dorado y lo tapan por completo, lo opacan con su tristeza incontenible; desde el cielo se escuchan los susurros de la muerte; un olor a caucho quemado, a plástico y miseria. ¿A qué huelen las ruinas? A seres a punto de perecer, es decir, a humedad cadavérica en tiempo detenido, a óxido en lumbre, a un espacio humillado por cientos de flores podridas; miles de cementerios humanos concentrados en la playa muerta, olor lóbrego; se presiente el mal presagio de las aves desesperadas, volando en círculos como si intuyeran que el aeropuerto de las rocas se encuentra a punto de colapsar. Las tortugas aparecen en la orilla, sesgadas y débiles, apenas si pueden moverse; las pobres criaturas permanecen ahogadas entre la arena, sepultadas en el cementerio oscuro; torpes para ingresar a su concha y esperar a que el veneno amaine, enflacan en su lenta muerte, tienen los ojos opacos como todos los seres que pisan el umbral de otro mundo. En el agua, los animales de las superficies se ahogan y eclipsan, nublan sus pobres ojos, sepultan su hermosa piel. Se endurece la playa con los cabellos negros de la doncella infecta. La arena, resplandeciente antaño, está llena de escrófulas impasibles. Se respira el profundo vacío de las desgracias, el silencio ante lo que se rompe, se destruye y se ensucia. Paisaje del desastre. Paisaje irrecuperable. Mar

herido. Los dibujos negros simulan un lenguaje olvidado y siniestro; es la rutina habitual de la destrucción, su signo de muerte: caída sin fin. No hay Dios, no hay nada; tan solo desidia, descuido, negligencia: desprecio a la vida. Si aquello no fuera la muerte sería, incluso, una manera en la que la noche penetra el mar de día; un amor oscuro, terrible y potente como el que profesaron los dioses de Tánatos al hombre. Pero la traza negra; tiza cruda, infausta y sombría es violencia abisal.

El derrame de petróleo ocurrió en septiembre del año 2017 en el istmo de Tehuantepec, Oaxaca; los pescadores, oráculos de sal, advirtieron aquellas manchas negras asaltando el agua: grandes fosas inconcebibles en medio de lo azul, voracidad espesa, contundente, rotunda, inmisericorde. *Abi viene*, dijeron y corrieron a mirar sin buscar con sus pies el agua. El veneno se incrusta entre las venas, produce ceguera, no se vuelve a respirar. La playa recibía sus reverberaciones de sustos, su compasión desnuda y poca estrella. Las mujeres lloraron. Los animales murieron. No es la primera vez. Esos hombres de miradas confusas se acostumbraron a los “descuidos” de la compañía petrolera y hasta pueden perdonarla porque han dejado de escuchar los quejidos del agua; después de todo, los hidrocarburos también dan trabajo a los hombres y hay mucha miseria en la costa, nada es como antes, nada alcanza tampoco: muchos hijos, mucho plástico, mucho qué comprar. La costa se recuperará, ¿piensan? O quizá tan solo ya no vivirán para testificar la futura destrucción. Entre tanto el mar se balancea herido con su acostumbrada e incognoscible energía de potencia sobrenatural, elucubra una supervivencia artificiosa, se adapta a los nuevos golpes, golpea cuando puede también; ruge, escupe, se calma, se amansa; sus corrientes, sus derivaciones, sus profundidades se enardecen y vuelven a disminuirse; el oleaje

se aligera: mar de metal; un día amanece tranquilo, brilla; martirio de los metales, tanta belleza contenida en lo azul. Otro día es grisáceo y monótono, indigesto vuelve a escupir árboles, petróleos, basura: el asco que le tiene al hombre del siglo XXI. Nadie sabe de qué se alimentarán los seres humanos del porvenir. El sol cada día es más duro. A los dioses les da igual que todo perezca; en el baño negro, la geometría divina no dibujó la bienaventuranza con su compás.

*

El mar de Jules Michelet exige pensar la *vida*. ¿Cómo encarnar el concepto en el siglo XXI? ¿Es necesaria la reconstrucción histórica de sus diversas conceptualizaciones en cada campo de saber? ¿Cómo se vinculan arte y vida y por qué un libro como el de Michelet es testigo de esa feliz comunión y encarna algunas de sus más importantes paradojas?

El mar es un libro de multiplicidades, caracola de fluidos y mapa móvil; ronda las ciencias naturales, la historia, la literatura, la sociología; su aliento es el del amor profundo por lo vivo, por la conservación, por la promesa de futuras curaciones humanas; tiene, de igual forma, un corazón híbrido, está repleto de signos ocultos y susurros delirantes; se trata de uno de los textos más hermosos que posiblemente se han escrito sobre el mar. Sus aportaciones científicas se han convertido en una pieza más del precioso engranaje poético que lo colma. Es un texto inagotable por su declarada y asumida androginia, que no es más que la unión de múltiples espíritus y no un simple hermafroditismo. Cuando Michelet declara sobre sí: “Soy un hombre completo con los dos sexos del espíritu”, se refiere a una forma creadora en la que, como el mar, reúne lo diverso y lo instiga a conversar.

Barthes describe el cuerpo de Michelet. Su enfermedad habitual era la jaqueca; constantemente se encontraba extenuado: escribir lo amenazaba. La semblanza biográfica de Michelet, según Barthes, tiene el tatuaje de su cuerpo. Y, curiosamente, lo que identifica al ensayista de *El mar*, es la observación minuciosa del cuerpo del mar, por eso el primer capítulo se titula “Una mirada sobre los mares”: auscultación médica. Las personas observadoras comienzan por el exterior pero eventualmente atienden las rarezas de su propio cuerpo; entidad extraña y laberíntica; nada es “normal” en un cuerpo observado, la mente se disocia de él, se convierte en una singular criatura; sus raros humores son trampas, así como sus síntomas siniestros y confusos; no es raro que Michelet destine la última parte de *El mar* a incrustarse en el cuerpo de una mujer enfermiza para probar las capacidades curativas del agua salada y la necesidad de múltiples centros europeos que fomenten los baños adecuados para las curas del siglo XIX. Doctor *amateur* por su notorio asombro y, al mismo tiempo, sabio médico, por su lenguaje exquisito; el historiador es el cuerpo médico que se comprende parte del universo que observa. El cuerpo del mar y el cuerpo de Michelet son cuerpos de lenguaje; ámbitos de engarces y bisagras entre disciplinas, conceptos y expresividades. Michelet describe la historia, se enamora de ella porque, tal y como sucede con el mar, la acaricia con los ojos:

el viaje romántico producía un efecto enteramente distinto al del viaje moderno; en un viaje nunca participamos sino por los ojos; y la propia rapidez de nuestro impulso hace de todo lo que vemos una especie de pared lejana e inmóvil. La fisiología del viaje romántico (marcha o diligencia) se sitúa en el extremo opuesto: aquí, el paisaje se conquista lenta y ásperamente; rodea, presiona, invade y amenaza, es preciso abrirse paso por él, y ya no solo mediante los ojos, sino mediante los músculos y la paciencia: de allí sus bellezas y sus terro-

res, que en la actualidad nos parecen excesivos; ese viaje conoce dos movimientos en los que participa todo el cuerpo del hombre: o bien la molestia de caminar o bien la euforia del panorama.

(Roland Barthes, *Jules Michelet*, p. 28)

Michelet observa el mar pero también lo camina con la “euforia del panorama” y, al hacerlo, al nutrirse de su rareza salina, comprende su respiración, su melancolía; Michelet *siente* al mar en la carne y comienza a amarlo de la forma singular en la que, al mismo tiempo, combatimos el miedo. La mirada es aterrada: el mar asusta por su rugido infernal. Lo mira desde las orillas, pero también se come sus pedazos: lee sus enigmas, contempla sus “cercos de fuego”, es decir, las corrientes marinas, los movimientos que lo caracterizan, las nubes que lo asedian, el tiempo que lo abraza. El historiador comprende el carácter abisal del monstruo: su pulso volcánico y a un tiempo organizado; el filo de esa geografía tenebrosa que lo equipara a los dioses —siempre inmóviles— enfrentados a la masa impasible de compases concertados. ¿Son los dedos de Dios los que incitan las lluvias y tormentas? El conocimiento natural que proviene del mar está transfigurado por el conocimiento del hombre que lo ilumina. Michelet medita en los faros como si se tratara de una alquimia que transgrede la oscuridad; aquellos seres que se erigen como parte del agua sin tiempo, cíclopes de luz, salvavidas y fantasmas a la vez. Michelet los llama “mártires de los mares”, porque soportan la tempestad, acorazándose contra las “olas corajudas”.

*

La vida proviene de bacterias que prosperaron en ambientes hidrotermales, evidencias que la ciencia contemporánea recoge con vocación crítica. El observador actual no es un

viajero; en el mejor de los casos es un frío emprendedor. Exitoso en el laberinto de los microorganismos, rara vez estará encariñado con su reverberación. El conocimiento de la *vida*, en la ciencia, ha encontrado la expresividad inaudible de la especialización. Formas de saber que la ciencia estratificará en numerosos lenguajes, en ciertos casos para divulgar sus hallazgos. Habrá conocimientos clasificados y ocultos; los ciudadanos permanecemos en la opacidad: es una de las formas en las que la *vida* se anula, lentamente, del lenguaje.

*

La negra sangre del mar no nos asombra, como si la destrucción fuera la máscara de nuestro tiempo.

*

El mar que Michelet describe y observa entrañablemente no es el mar del derrame de petróleo; un mar indiferente y disminuido. Su dolor apenas nos produce cosquillas, ¿por qué hemos normalizado la constante visión de la *leche negra*? El derrame de petróleo marchita el agua, la calla, la mutila. La magia geográfica que Michelet describe, apenas si alcanza cierto espesor —siempre negro— en los contextos artificiosos actuales encargados de meditar en la “odiosa” y “aburrida” naturaleza. La *vida* es una muerte estúpida: nuestro absurdo ha traspasado toda ética. Noche sin fin ni comienzo. Noche dura.

II. LA GÉNESIS DE LO OSCURO

Isla de basura o *continente plástico*, así se llama un lastimoso islote en el Pacífico en el que flota un repugnante atollade-

ro de desechos, un desolado paraje de plásticos salvajes en medio de la criatura fulminante y espléndida que es el mar; origen de la vida, germen de las más asombrosas vegetaciones, madre de los más impactantes animales e híbridos míticos y no. Las personas que hemos nacido y vivido en tierra nos desequilibramos por completo cerca del mar. Necesitamos convencernos de su movilidad, de sus travesías, de los naufragios. La contemplación del islote de plástico produce una pena infinita; es signo de la degradación pero, al mismo tiempo, la prueba fehaciente del fracaso material humano; capitalismo destructor, oscuro: bruja magra. Las potencias naturales comienzan a vengarse, su sigilo es contundente, atroz: será terrible. Los verdaderos costos, los que se omiten, los que se obvian no cobrarán intereses en este presente obstinado en la depredación; el importe lo pagarán los que resten, la carne y el hueso, el ojo y la arteria.

¿Qué significa el plástico? Descuido, desidia, dejadez y descomposición pero, sobre todo, la infame incapacidad de asombrarse por el cosmos, de protegerlo por su magnificencia, de esperar prevalecer: nadie desea prevalecer, un cansancio pesado encierra la atmósfera, aunque se procrea incansablemente sin control, sin consciencia, sin dudar. Lamentablemente, la isla dolorosa no desaparecerá; crecerá cual mancha voraz, será oscura como el petróleo, caverna sin ideas ni trasfondo: nada puede nacer de su enconado ser. El plástico no se destruye y raras veces se transforma. Quizá la esperanza sean las organizaciones consagradas al cuidado ecológico del planeta, pero hace falta más que exigir, pues el muro no escucha, ¿cuál será el fin de las aguas?

*

Entre el *Walden* (1854), de Henry David Thoreau, y *El mar* (1861), de Jules Michelet, existen vínculos secretos y profun-

dos; abismos de comuniones y fuegos cruzados, una brutal y descarnada atmósfera convergente. Quizá son dos libros que tratan un tema único: el amor. La *vida* para ambos pensadores es el equivalente del amor, es decir, el cuidado, el respeto, la observación maravillada ante lo que existe. Los rasgos en común son múltiples, pero hay uno en particular que resalta: hacer de la prosopopeya uno de los recursos expresivos más singulares del texto y con ello probar ese profundo respeto y admiración por la vida animal. El segundo capítulo de *El mar* es absolutamente prodigioso, un mundo de seres espectrales aparece ante nosotros demostrándonos la riqueza marina en poemas en prosa: inolvidable la preciosa medusa que danza en el mar con su elegante transparencia de princesa adolorida; brutal y hermoso el erizo, el gran solitario del mar, atrapado y cobijado entre sus púas, con su única amiga, la piedra, a la que se adhiere para sobrevivir permaneciendo en su silencio de siglos; los crustáceos son rotundos con sus armaduras ancestrales; las perlas nostálgicas y las conchas representan tesoros vivos; en suma, los pólipos, los átomos, la vida diminuta, gelatinosa, fascinante por su complejidad, extraordinaria por su sabiduría, forma ese conjunto de fecundidad que es el mar en su profundo espectro. Al humanizar a estos animales, Michelet los descoloniza, los comprende en su justa magnitud: una dimensión de gigantes.

*

Thoreau también respeta a las hormigas, a los topos, a las avisas. El guardián de los bosques comprende que la vida es un espacio sagrado en el que solo es posible guardar un silencio demencial por tanto asombro.

*

El siglo XXI no le dio nacimiento al mar ni a los bosques; engendró, en cambio, lo oscuro. ¿Cuál es nuestra luz?

III. LA CONQUISTA DE MERCADOS

La negligente consciencia del ser humano contemporáneo se traduce en la alienación producida por la ganancia invisible de los números. La cifra inabarcable muerde nuestro destino: aquella consigna de la economía clásica (*laissez faire*) no auguró el potencial destino depredador de los números invisibles. Árbol de la ciencia para unos cuantos. La riqueza al servicio de la desigualdad nos observa arder cual hoguera perpetua. Los desheredados, pertrechados contra la miseria, se destinan a sobrevivir, a migrar, a morir, a desaparecer; un nombre, una cifra, una clave, una dulzura encubierta, respiración inadvertida. Del hombre nada permanecerá, del mar tampoco.

*

El tercer capítulo de *El mar* nos retrata la fiera del frío. Vemos paisajes crueles, apenas si la vida encalla allí; con atroces dificultades las especies se adaptan a lo glacial. La manera en la que el historiador describe países de hielo, excursiones frustradas, miedos y frustraciones nos anticipa la rapacidad del ser humano al conquistar; para sobrevivir asesina focas, aprovecha su carne y su aceite; otros se alimentan de sus compañeros moribundos, Michelet es implacable: la *vida humana* aparece por primera vez en su libro sobre la *vida*. Y la *vida humana* se muestra como una veleta que oscila entre la voluntad amorosa y la codicia.

*

Un rezo: que el sol no se extinga por última vez en un ocaso marino.

IV. RENACER

En Punta Cometa, Puerto Escondido, Oaxaca, comienza el mundo a las cinco de la tarde todos los días; el sol renace; eterno retorno del mar que cura. Cada vez que una mirada atrapa al mar nace la vida, un fuego sigiloso determinado a persistir. ¿Persistir a toda costa? ¿Qué es la *vida*? ¿Acaso la asunción necia, humana, demasiado rapaz, demasiado *humana*? ¿Qué clase de fisura, dolor dulce, se esconde en nuestro pecho cada vez que la minucia de la luz abre sus fauces y nos permite iluminar el agua, las olas atravesadas de una furia secreta, con una vida enigmática, ensimismada? ¿Qué lenguaje reclama su belleza? Necesitamos centros de curación en el mar.

*

Precisamos centros de curación en el mar que nos abran los ojos y nos obliguen a contemplar la suciedad. Pero tal parece que las advertencias nos importan poco, después de todo, el falso presente del consumo amortigua tanta inconcebible y mentirosa oscuridad.

*

La consciencia se perturba con el petróleo de sus culpas; aparecen en su playa de consciencias diestras y verdades artificiosas: manchones de tinta incomprensible en la arena

blanca, ¿cómo hablar de sus cataclismos? ¿Qué nombres concederles? La vuelta al pasado nos permite, decía Spinoza, no repetir los mismos errores. Es necesario escuchar el estruendo del desastre; tragarse su color negro: volver a amar.

Publicado por primera vez en *Otros Diálogos*,
Colegio de México, abril-junio, 2018.

NOTAS INAUDITAS

A mi abuela N.

Si la escritura literaria es música, su lenguaje es eminentemente distinto al de la música. Pero la escritura es toda música, es decir, el lenguaje volcado en el abismo del ritmo.

“Notas ininterpretables, sonidos no sonoros, signos inscritos por la pura belleza de la escritura. Propongo denominar ‘notas inauditas’ a esos sonidos escritos imposibles de tocar, que hacen pensar en lo que los gramáticos llaman ‘consonantes inefables’”, dice Pascal Quignard en su libro *El odio a la música*. Las notas inauditas se esconden en la escritura, mientras la voz se ufana al pronunciar ciertas palabras, la presencia muda acecha en un universo paralelo: */p/psicología, /p/siquiatría*; mundos de olvidos petrificados —cada vez que una palabra se pronuncia en voz alta, la palabra existe por primera vez y funda el mundo—; las palabras con */h/* abren huecos y explotan; la */h/* intermedia es nocturna entre las letras; la */h/* inicial es un hermoso vestíbulo de luces líquidas: hilos, herrumbres, hostilidades, hogares, hogueras; palabras que remiten al escribir: lugar de mudos. La */u/* escondida en */gue/* y */gui/* tuerce guirnaldas de soledades; el silencio horada las palabras con su vacío de notas insólitas y siglos muertos. Historias calladas, secretas, enmohecidas; musgo sin tiempo. Las notas inauditas representan la escritura, que es un tejido de silencios y vacíos y no un ámbito de reverbe-

raciones. El habla de los ancianos es parecida al intersticio de lo escrito en el que algo calla: cráter de signos vetustos.

Escucho la respiración de mi abuela mientras duerme, tengo el libro de Quignard junto a mí, leo: “Todo está cubierto de sangre vinculada con el sonido”. No tengo ganas de escribir sino de escuchar la respiración de mi abuela que, cuando duerme, es un ámbito pesado de fauces brutas. El cuaderno canta el sonido de las hojas al voltearse y el sonido de la pluma al rasgar es un violín de asombros ensombrecidos, pero ¿existe algo pesado en la respiración de la escritura, un ámbito desconocido de moradas singulares? Los signos escritos respiran, se concentran en la página con sus esquinas silenciosas; la respiración de mi abuela de ochenta y cinco años es otra, ronca y profunda, habita cada rincón del cuarto. El tiempo del instante de la reflexión se trata de la sangre vinculada con el sonido, pero desconozco su llamado, mientras lo que deseo escribir se evade de los signos.

No hay precisión en la escritura ni en la música, en el sentido mecanicista y teleológico de progresos y civilizaciones de profusa y ambiciosa expansión. La escritura y la música son compases, a saber, respiraciones concertadas, ineludibles, latidos sin razón “precisa”: corazones en llamas. Ambas están cosidas a aquello que no suena, que resta y olvida: la muerte en vilo. Dice Pascal Quignard: “En su origen, todas las lenguas crecieron por medio de sonidos que sirven para suprimir, que sirven para sustraer lo que acababa de ser dicho y es necesario destacar para eliminar” (*El odio a la música*, p. 21).

Pienso en la escritura en paralelo al lenguaje de los ancianos y en cómo los sonidos son la reverberación de ritmos y se-

cuencias de una vida extraña: el preámbulo de la muerte. El ejemplo es la escritura tartamuda de *Corrección*, de Thomas Bernhard; es posible que, al envejecer, las oraciones provengan indecisas de la boca anciana, se replieguen entre los labios, agrupen los significados de cierto balbuceo primitivo; la lengua revira al estado elemental de una dimensión sin lenguaje como el poeta que escribe, invariablemente, la palabra que no ritma pero que, al mismo tiempo, brama a un horizonte en el que lo desconocido tiene lugar.

El habla de los ancianos también es tartamuda porque se olvida de sí misma, no recuerda sus ojos ni sus oídos, los ritmos fuertes de juventudes pasadas; es, en cambio, el susurro de la tumba. Repite los sonidos, se atora en ellos, se extasía entre vacilaciones. Indecisa y fugaz la escritura y el habla de los ancianos comparten la indiferencia de su soledad abisal (no es un rechazo comunitario, más bien se asemejan al oboe de un inframundo celeste; es decir, un *más allá*, que significa lo que no puede pronunciarse, el resquicio o zona abierta en la cual nadie puede describir, nadie puede interpretar y entonces existe el misterio). La respiración de mi abuela es más significativa que su voz cotidiana, la voz cotidiana canta, repite las mismas anécdotas, se ríe, se desnuda o se cubre, pero sus ronquidos son la música espectral de su pecho anciano, es decir, el tiempo en la demora de lo inevitable: lo que nadie puede describir ni nombrar.

Los ronquidos de mi abuela son notas inauditas: no hay vocales ni consonantes; es un promontorio de emancipaciones vitales, la vida que, en cada latido, persiste. La vida no muere, al contrario, insiste, es necia, perdura, prosigue, se aferra. La vida es continuidad y resistencia; en su ideal

civilizatorio está ideada para afianzarse. “Cada segundo del tiempo que transcurre implica la cercanía de la muerte y a la muerte se le teme, se le aísla, se le arrumba”, según la mente occidental. Así se refería Walter Benjamin a esa forma en la que nos alejamos de la muerte a través de asilos, hospitales y cementerios separados de nuestra supuesta vitalidad. Pero así nos orillamos al temor, desconocemos que la sustracción es más bien el alargamiento de un presente sin lugar: “*Non ad locum*: no a un lugar”, dice Quignard.

La escritura autista de la trilogía de Samuel Beckett hace pensar en el anciano que permanece callado en una silla y espera lo incomprendible: nadie puede ayudarlo en el silencio de las montañas pétreas en las que contempla el abismo; si la escritura grita, lo hace con el eco de la repetición: demencia senil, letanía y rezo, allí habla Dios o nada habla, se trata de la Nada impura del sinsentido o del sentido total, un lugar de paso en el que la totalidad confluye.

La expansión proliferante en Góngora, en cambio, es una ópera de serpientes y rizomas, una fuerza desnuda que atesora laberintos: no hay aparente autismo ni tartamudeo. La repetición es bochornosa y atractiva, el placer del lenguaje en sí mismo, como dice Roland Barthes en “La cara barroca”. El habla encriptada que intuimos en el barroco, en esa música de vericuetos repetidos, no esconde nada como solemos pensar, es un discurso translúcido que se muestra descarnadamente delante nuestro; el significante se exhibe con vileza sin esconder: el habla barroca no disimula el significado porque el significante es transparencia. Oigo la respiración de mi abuela en el cuarto mientras la cuido o la acompaño, o quizá mientras la espío envejecer; es una brama lenta, música de madriguera, de casa en abandono,

de un no sé qué que balbucea...; se manifiesta invisible, me permite ver, me concede observar, atrapar, dilucidar, escuchar la lenta muerte.

La sensualidad incontenible del *Cántico espiritual*, que es el espíritu de la carne en su instrumento de ser el *ser*, es decir, el adulto frente al anciano, muestra otra música, la música de la escritura en busca de lo inefable. Sin embargo, lo no-dicho está escrito a través de la lengua de los pájaros, como dice José Ángel Valente; se repliega en sus muros, habita el desierto. Sensualidad incontenible y extraña la de lo que no se puede cantar ni decir ni susurrar. La escritura es canto mudo. Espacio de notas inaudibles y secretas que no se parecen al rastro del habla cotidiana, serpiente de sonidos derrochados, concierto de desperdicios, palabras adultas en continuo atropellamiento. El habla cotidiana no es vieja ni niña; es madura y sorda, dudosa y trepidante, soledad esencial y comunidad desbordada. Orquesta tejedora. La música cotidiana es tambor, la escritura es un ámbito singular de colores estridentes y reconoce los ámbitos y los huecos callados que habitan entre lo que decimos para matar el tiempo y el tiempo que supuestamente verdaderamente *pasa*: en realidad *nada* pasa, sabemos del cambio solo por el movimiento; el vuelo de las aves y las moscas, el polvo imperceptible, el temblor de los animales que nos miran. La vejez atraviesa el espejo cada día, se estanca en la mueca de arrugas y fosas, en los cuencos de los ojos, en los pozos de los oídos, en los miedos y las dudas, en los instantes tartamudos, en las repeticiones y tropiezos. En *tu* risa.

Escribir es encararse al perpetuo duelo (la música del duelo es silenciosa: una tumba sin sosiego).

Música entre los signos: “Junto a los cantos vedados al hombre que está cambiando la voz, están las vocales inefables”, dice Quignard (*El odio a la música*, p. 44). Y las vocales son dulces y se deshacen entre la dureza de las consonantes sordas, obstruyentes, oclusivas, africadas, fricativas, tigres al fin que todo comen, que arrasan con la velocidad y el balbuceo, que pueden atrapar en un segundo la vitalidad de un músculo en movimiento, que nada temen porque son la vileza de vivir, su estado bruto, profundo y absurdo. Álvaro de Campos es el signo de la vitalidad que ruge, el tigre: atrapémoslo y gocemos su instante; movimiento puro, cuchillo de aire. Las consonantes son tigres y, a un lado, mi abuela anciana es una vocal. Sin ella la fuerza no existe, sin ella las consonantes se pudren de piedra, se estancan en la lápida, se empantan: la vocal inefable, escondida en la respiración de la anciana que escribe..., que escribe con su respiración ronca este texto que balbucea su herida.

Disecar al tigre implica olvidar la música, sepultar la música, abandonar a la nota inaudita.

Los ancianos, en medio de los vivos, se empeñan en coexistir pero, incapaces de hacerlo bien, ineficientes para sostenerse por sí mismos, esbozan la música verdadera que nadie percibe: la del silencio. Atraparon al tigre. Y eso tienen en común con la poesía, es decir, escriben huecos, mapas inútiles, cultivan cactáceas tristes pero vigorosas. Resistir: respiración fascinante. Afanados en transitar el pantano, los ancianos vagan por una lengua viva que ya no los acoge, pero la inventan en sus instantes lúcidos. Nadie la ve, nadie la escucha. Música callejera. Escritura marginal, fósiles de olvidos. Solo se puede recordar cuando el olvido comienza

a carcomer, entonces se funda el mundo de sonidos lozanos; la memoria no es de ayer, es de hoy, es nueva.

¿De qué se trata el lenguaje de los ancianos? Es balbuceo, temblor, lengua entrecortada, apenas susurros, palabras cortas, frases trucas, troncos inauditos de voz. Hierbajos. La dicción del cuchillo. Quizá. La lexía de un mundo aparte. Tal vez. La voz vieja se encuentra sostenida, si acaso, por el aire delgado, estambre rojo, serpentina de aliento extinto. El lenguaje de los ancianos no es el mismo que hablan los adultos, fuertes y temibles, contenidos y extasiados en su esfera de comportamientos convenientes, de palabras certeras, de seguridades reflexivas. Tampoco es el de los niños, vigorosos y tontos, sumergidos en su perfecto egoísmo utópico y ruidoso. No es el de las personas dulces ni el de las amargas ni el de las triviales. Es la música inaudita; es la nota secreta, la vocal inefable, el fondo de lo escrito. No tiene porvenir, aunque un libro vendrá.

El lenguaje de los ancianos es extraño y ronco, una caverna, un templo silencioso y aislado, un espacio de singularidades rocosas. ¿Es el claro del bosque? Lenguaje de flores enamoradas: mi abuela repite, una y otra vez, la misma anécdota, el mismo deseo, la misma descripción porque olvida, porque, en realidad, no habla, porque está cantando el eco de la respiración ronca, brama y bruma, brujería del más allá:

El bramido es la añoranza del canto de los hombres. La muda de la voz de los jóvenes no puede superarlo en profundidad y violencia petrificante. Para el hombre, el bramido es el canto imposible. Fue el canto identitario, ya que fue el canto inimitable que confió al secreto invisible del bosque.

(Pascal Quignard, *El odio a la música*, p. 43)

La mente de mi abuela es una roca de memoria, es decir, una malversación del pasado, la fundación de una ciudad inexistente, el lenguaje de lo que nunca ha sucedido es lo que tiene lugar cuando habla del pasado.

La escritura es la simulación del lenguaje de los ancianos, a saber, una letanía de repeticiones, de infracciones singulares, de atropellos y dudas. El anciano no sabe dónde está, tiene miedo, se aferra a los barandales, a las tonadas viejas, al mismo repertorio de anécdotas: la música tiene una relación rotunda con el miedo, es pavor. Dios Pan, pánico. La música alivia el pánico, mientras, en la habitación, mi abuela respira y ronca, y la niebla invade el espectro de mis ojos y el silencio penetra mis fosas nasales, y en mis sienes, retumba la música que puse en los audífonos para olvidarme de la sombra, de la sombra de esa sinfonía de ruidos largos y átonos. Disonancias de cavernas ancestrales. La hermosura es nuestra muerte, es decir, nuestra respiración atigrada, cada segundo que transcurre, cada momento en que nos salva la melancolía. ¿De qué? De tener miedo, de ser el pánico. La música es la repetición del miedo; la escritura es su partitura hueca. Los balbuceos son el eco de las anticipaciones, el lenguaje profundo, es decir, el de la duda, el no saber dónde se está, qué se come, por qué se detiene y calla el espacio, por qué el ruido y la amenaza, por qué el estrépito del cuerpo, la enfermedad. Tenemos miedo, esa es nuestra música. Y su expansión también es alegre, atigrada, sorda o muy atenta: la escucha de algo incomprensible que impone su dulzura.

Publicado por primera vez en *Luvina*,
Universidad de Guadalajara, primavera, 2018.

LA HORA DE LAS MOSCAS

Estas moscas que han venido con nosotros en el tren desde aquella lejana estación, ¿qué pensarán cuando se encuentren en la gran ciudad turbulenta e intrincada? Se volverán quizás locas, se estrellarán confusas, como provincianas o aldeanas arrancadas a su familia y abandonadas en el gran andén, correrán despavoridas sin encontrar posada; las moscas rateras y tratantes en blancas que esperan a esas incautas moscas en las estaciones las acabarán de perder.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Los domingos de primavera atraviesan mi casa, las moscas. Vienen zumbando para distraerme, a la una de la tarde, cuando el trópico es cruel y quema la suciedad con su inmóvil astro vengativo. Entran a mi casa, se pasean y hacen ruido. Se regodean en sus cuerpos casi azules: son de panteón, son leche negra. ¿Qué buscan? Me sondan, turbias, como si quisieran darme algún pérfido mensaje, recordarme que, de anticipado, soy un cadáver lector. Las miro con coraje y se enturbia mi sombra imaginándome con obsesión los sitios que han visitado; las muy puercas se detienen en la mierda, en el ocio, en los tacos y tortillas, en los lodos y lápidas, en los dedos de los muertos; en los enfermos bacterianos y en los anillos de casamiento. Trepan escaleras en su raudo vuelo infame, infectas recicladoras de parásitos, transportan algún polen, puede ser, pero son esperpentos de la vida oscura de los muertos.

Les temo. ¿Cuánto de sí abandonan en mí si se posan encima de mi cuerpo? El asco rotundo tiene la forma de una mosca, con sus pelos y sus patas, con su tifoidea inme-

morial. A veces en el baño urden sus ataques, contrarias al jabón y la limpieza, zumban, zumban, viajan de un lado a otro; esta mañana estuvieron en París y danzaron en los meados de un perro amarillo.

Esta tarde calurosa han venido y perdí los ojos en un ensayo de Pedro Henríquez Ureña, titulado “El descontento y la promesa” en el que leo:

En 1823, antes de las jornadas de Junín y Ayacucho, inconclusa todavía la independencia política, Andrés Bello proclamaba la independencia espiritual: la primera de sus *Silvas americanas* es una alocución a la poesía, “maestra de los pueblos y los reyes”, para que abandone a Europa —luz y miseria— y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su nativa rustiquez. La forma es clásica; la intención es revolucionaria.

(Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos...*, p. 5)

Alzo los ojos de la página, las moscas están trepadas en su vuelo amplio, hacen círculos exactos sobre mi cabeza, su infierno volador es el pasado que ronda, son tres móndrigas. Tres brujas (*Macbeth*), y seguramente con sus diálogos zumbones están tramando contaminarme. La cita de Henríquez Ureña me inclina a pensar que el despertar de una consciencia creativa nacional, por fuerza, debe ser revolucionaria; una transgresión. Moscardona. No ofrecer concesiones: mostrarse como una bofetada sincera, algo más, ser imprudente e inexacta; como lo es el despertar, que es un tanto inseguro pero volcánico, extraño y manifiesto; en él somos atolondrados seres en vilo. La creación es un hablar singular e irrepitible. Es natural que la imitación de los modelos europeos se desplazara, a inicios del siglo xx, en busca de una identidad transmutada en expresividades artísticas propias.

Las moscas están encima. Revolotean, dípteras, agrupadas en su rebelión de soledades inocentes. No las entiendo porque son arbitrarias, no inusuales porque la biología las conoce, sino azarosas en su movimiento. El vuelo de las moscas se parece a la creación que, también, en cierta forma, es sucia. Me están mirando, lo sé, porque leo en voz alta y la voz es un imán coleóptero que las orilla a rumiar mi lenta muerte. Me miran, pero las dejo, no las espanto y me resigno, habitamos juntas la circunspección honesta.

La literatura latinoamericana es una literatura híbrida desde su origen porque bebe de ámbitos diversos:

Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria y nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento... La inundación romántica duró mucho, demasiado; como bajo pretexto de inspiración y espontaneidad protegió la pereza, ahogó muchos gérmenes que esperaba nutrir... Cuando las aguas comenzaron a bajar, no a los cuarenta días bíblicos, sino a los cuarenta años, dejaron tras sí tremendos herbazales, raros arbustos y dos copudos árboles, resistentes como ombúes: el *Facundo* y el *Martín Fierro*.

(Pedro Henríquez Ureña, "El descontento y la promesa",
en *Seis ensayos...*, p. 6)

Selva y mono. Se trata de una literatura de cópulas y cúpulas. Senderos múltiples; el dicho de Henríquez Ureña habita los rincones del texto todavía hoy; un texto profundo y complejo que se particulariza en las poéticas dispersas de mediados del siglo xx. Latinoamérica de junglas, juegos, ríspidas montañas mandonas, muerte de río profundo. En México, voces sobre voces, tumba en Paz, Rulfo, Castellanos, Arredondo. Las moscas patinan gozosas en *El luto humano*.

El trazo de la mosca en el aire es desorden puro.

El modernismo, afanoso en construir un proyecto artístico propio, rompió con sus modelos y se convirtió en parteaguas de una literatura que no viviría a expensas de influencias exteriores. Existe el *antes* del modernismo y su *después*; para la poesía española es fundamental la presencia de Darío como maestro de los poetas de principios del siglo xx. Influye, irremediabilmente, a la generación del 98, y les hereda el prodigio novelístico que es *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. En esta novela, las sórdidas vuelan, lo hacen con sus muecas invisibles, *zum, zum, zum*. “El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado, se inclinaban en hilera ante la momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios”, dice *Tirano Banderas*. *Zum, zum, zum*, dice la mosca que se transporta, de una época a otra, sin pudor ni orden, hasta *Los conjurados* de David Olguín. Una obra que juega con el tiempo y que se transporta de una época a otra para demostrar que la *Historia* es, en realidad, un nudo que debería leerse desde otros vuelos y dudas.

Las moscas se dan un festín en el frutero como si fueran la muerte y las ociosas aprovechadas se ahogan en el néctar que quedó de la mañana del pan con miel; me difumino de su mundo, sé que me ven con una cabezota, pero les permito hacer, porque una mosca, mosca tan solo es... Las leyes de mi espíritu son desordenadas e inconsecuentes y salen, desbocadas, en la búsqueda lejana de aquel latir de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y de *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; tiranos que vienen, van y hablan con salivillas de colores y sabores diferentes y entonces sé que la mosca en *La sombra del Caudillo* también tiene su ritmo y es festín.

Paseando libremente, ellas y yo, dentro de la casa, damos varias vueltas atontadas porque no encontramos el camino de regreso. Cada generación renueva el descontento y la promesa, dice Henríquez Ureña, mientras olvido lo que acabo de leer. Leer es crear. ¿Y olvidar? Pienso en el descontento y la promesa como si de pronto, a la luz de un siglo de distancia, comprendiera que los afanes estéticos se debaten en los ámbitos del tiempo sordo y crear es suprimir el paisaje de mi luto. El descontento es pasado y la promesa, proyección. No es verdad: el descontento es presente y la promesa pasada, nada se cumplió, excepto la proyección de un mercado que invadió el mundo del libro con el *boom* latinoamericano y que después se transmutó en abyecciones. La creación surge de dos movimientos, uno orientado a la discusión con una tradición y una proyección consagrada al fracaso. La promesa está rota, sucia; es trivial. Las moscas están contentas.

Me perciben y sienten mis emociones; hasta allí penetra, en el cuarto, su inteligencia, porque cuando llego a un pensamiento más o menos interesante, debo expedir cierto tufo putrefacto y vienen a lanzarme augurios y trompadas. Su necesidad me enoja. No existe aplauso que las espante. Insisten en recordarme que la escritura no es posible sin distracciones, porque, por su culpa, percibo los ruidos de golpe: el gato de la vecina maullando en mi ventana, el albañil de la casa de enfrente taladrando y golpeando aun en domingo, el vecino que enciende su motocicleta bronca; otra moscota.

Henríquez Ureña atisba la importancia de la tradición; no existe literatura fuera del diálogo opositor y controversial, incluso, con el pasado. El arte no experimenta, conversa, repite; repite sin fin el vuelo de la misma mosca.

La escritura es política. Ha sido un lenguaje de colonizaciones, de ultrajes y crímenes. Es un lenguaje rebel-

de, transgresor, irruptor, revolucionario. Dice Henríquez Ureña:

Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial, lugar de cita para muchos antes y después de Ricardo Palma: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia. Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo.

(*Seis ensayos...*, “El descontento y la promesa”, p. 11)

La expresión perseguida es furtiva. Nos devuelve a los orígenes, a los gérmenes de lengua indígena; allí donde habitamos, la verdad del tzompantli y los dioses hacen nacer de huesos a los seres humanos, y una hoguera perpetua permanece encendida, con su máscara de jaguar y su anillo sagrado.

A nadie le importa...; las generaciones de escritores del siglo XXI permanecen en su confusa dispersión, ¿es posible localizar comunidades epistémicas que tracen conceptos comunes para nombrar el resquebrajamiento social del México contemporáneo? No hay melancolía ni profundidad, lo que hay... es una mosca, una mosquita incómoda, cifra de un sin porvenir.

Félix Guattari dice que el “capitalismo mundial integrado (CMI)” es inextinguible porque acostumbra a las minorías a que se encierren en sí mismas sin capacidad de diálogo para afirmar, supuestamente, sus identidades y diferencias.

El siglo XXI tiene forma de vacío, hueco de desastre y sombra, de tiempo sin resoluciones, nos adaptamos a lo trivial que no es la mosca, sino el mosco. La escritura es un puente entre tiempos, ¿un zumbido? Miro a las moscas, son amigas ya; su movimiento confuso y torpe me parece seme-

jante a lo que escribo y leo de mi contemporaneidad, una expresividad invariablemente fracasada y sinsentido, al intentar balbucear qué y cómo hacemos lo que creamos y por qué... Escojo las palabras, quizá me erotizo en ello, da igual... Mi carne está atravesada por multiplicidades: mi cuerpo de mujer mexicana es un laberinto de pasados singulares.

Las moscas se entretienen en sus actividades inconclusas. Hay mermelada pesada y vieja encima del refrigerador; ya lo advirtieron. Hay en mi casa un aire de navegaciones estafalarias; polvo y viento rancio. Atenta a la nadería paseo el vigor inventado. A ciegas y con la intuición de la espera de mi muerte, la comunidad que me imagino tiene resonancias de Jean-Luc Nancy: “lo que la comunidad me revela al presentarme mi nacimiento y mi muerte, es mi existencia fuera de mí” (Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, p. 54). ¿Mi indiferencia es una daga de defensas contra el pensamiento que debería proyectarse fuera de *mí*? ¿Qué tengo que ver con ciertas tradiciones, cómo se dialoga con estas y cuál es su escritura trasplantada? La mosca está leyendo los libros de Alfonso Reyes, pero los mira multiplicados por cien con sus innumerables y monstruosos ojos. Qué monstruoso. Evidentemente se vuelven millones de libros abrumados. No me apetece leerlos. Es mi verdad.

“El ansia de perfección es la única forma” (p. 13) pedía Henríquez Ureña a sus coetáneos, convertidos en griegos y mexicanos; esos escritores se afanaban en sus castillos de prosas perfectas. Sonríó al dicho, pero me canso. Las moscas están contentas aquí. Mi descontento es una nostalgia de arraigo en la escritura; yo que nací, precisamente, con la convicción de pertenecer a una provincia que después me traicionó porque me fui y dejó de hablar con sus formas precarias y primitivas. ¿Dejó de hablar?

Es una mosca.

Un bodegón se nutre de objetos inmóviles, pero si la mosca transgresora apareciera en él, rompería la paz de las frutas y los alimentos con su funesto augurio. Las tres moscas brujas se regodean en el frutero y yo me les uno para sobrevolar lo desconocido.

EL BISONTE ATRAPADO

(EL JUEGO DE LA INMOVILIDAD)

El libro no se escribe ni se lee: es el susurro de lo inmóvil. ¿Por qué escribir se parece a un bisonte detenido en el tiempo de la prehistoria?

El libro nos escribe. Es un montón de ruinas en un templo; en un templo, un libro se escribe. Pero nunca será mío. Los bisontes están en su manada en las cuevas de Lascaux y respiran a mi lado mientras pienso cómo debe ser el libro que deseo; el libro escapa al deseo. Hay un bisonte, que atrapa con sus límites, la prehistoria que ya no falta decir.

Mi cuerpo en el movimiento es una masa de bifurcaciones inconscientes, hasta que acostada en *shavasana*, en un centro sin centro, me convierto en el sonido de un cuenco tibetano.

Mi cuerpo apaga el ruido de la cabeza, el ruido del tiempo, el estruendo de mis huesos. Alzo un brazo, la pierna contraria va hacia atrás: la coordinación entre el brazo y la pierna suprime los pensamientos. El cuerpo no escucha las palabras de la cabeza. Estoy en mi cuerpo con sus peculiares maneras de hacer ruido: las posturas de yoga piden silencio; ser un gato, si se salta, apenas rozar la ladera del sonido.

Durante el día, trabajo, leo, pienso. Mi mente se atora en obsesiones. Mi mente se estanca en procesos improductivos. La desconozco. Los pensamientos la atraviesan, los recuerdos, las proyecciones. Llevo tiempo meditando por qué

la mente impacta en el cuerpo y produce enfermedades que deseamos no tener, pero que se manifiestan pese a nuestro deseo. En *shavasana* no intento nada. En *shavasana* mi cuerpo se olvida de sí.

Escribir es un bisonte detenido. La escritura inmóvil parece eterna, esencial, pero escribir entraña el peligro de hacer hablar a la historia: la obliga a hablar, la consigna irremediablemente. ¿La historia es inmóvil? Solo la historia de los vencidos se encuentra detenida: los pobres de Latinoamérica, las mujeres violentadas, los migrantes, los vagabundos, los desheredados: el que escribe solo experimenta pobreza. La escritura se encuentra petrificada en un tiempo sin tiempo, ¿es posible? ¿Un escándalo suspendido? Algo más: los rostros inadvertidos, apenas pronunciados, el alter-ego: una mirada sin cambio. El bisonte de Lascoux empaña las páginas con su fijeza, es el instante en el que lo escrito tiene lugar, el bisonte es sombra de la palabra, su sonido invisible. El asombro.

Escribo que intento escribir un texto sobre la inmovilidad porque padezco la locura del pánico. Es decir, cuando niña me caí en unas escaleras y me golpeé tan fuerte las piernas que no pude moverme. El juego de la inmovilidad había comenzado. Yo era su jugadora pero no sabía. Nadie me vio, nadie escuchó mi historia. ¿Qué es mi historia? ¿Acaso importa? Permanecí inmóvil con las piernas inservibles y un dolor profundo que suprimía el llanto. No grité ni me quejé ni llamé a mamá. El juego es entretenido y peligroso. Solo Occidente tiene una consciencia profunda de la individualidad, pero más bien, ¿no soy apenas el esbozo, el límite, un breve fulgor de la historia de todas las mujeres que nos hemos caído y quedado paralizadas de niñas como yo aquella vez?

En *shavasana* los pensamientos atraviesan los helechos de mi cuerpo, mi cuerpo es una selva oscura. Mi intelecto juega con mi ego (ese pozo, ese surco) y dice: el juego de la inmovilidad es una contradicción lúcida. El juego, según Huizinga, Gadamer y otros pensadores es movimiento. Paralelamente, la inmovilidad, pienso germinando, tiende sus trampas. Estoy tendida, fresca, mar de márgenes, marea incontenible de lenguaje; el movimiento de las reflexiones me sobrepasa. Existen juegos en los que la inmovilidad ocupa un papel importante; juegos de niños: los quemados, las escondidillas. Son juegos en los que los jugadores prueban la curiosa idea de petrificarse. La mitología acuña también esa forma: una Medusa vengativa, un Narciso ensimismado en su imagen inmóvil. Los griegos y Leibniz pensaron en divinidades inmóviles y monádicas: lo peligroso se encuentra inmóvil. Los dioses griegos iracundos no se mueven. La inmovilidad es arte, rito y fiesta. Pánico.

La inmovilidad es un poder sagrado. Pero soy ínfima en ella, una partícula elemental; criatura de miedos. No puedo ni sé escribir un libro. Él se escribe en mi margen. Desde su rincón me pone en peligro. Me acecha con su hueso y filo. El libro es un bisonte.

La inmovilidad del bisonte nos desaparece, nos borra. Es la huella animal del cuerpo a punto de la extinción; la sombra del ser. El arte inmóvil aguarda en una cueva, en los muros sitiados por la sencillez del hombre que antaño necesitó dibujar a los animales. ¿Por qué dibujó? Las cuevas de Lascaux son fuego expandido. El arte surgió con la inocencia del recreo. Se pintó la fuerza de la musculatura en suspenso,

el bisonte atrapado; un suspiro indómito: nada en el cuerpo humano permanece inmóvil; ni la respiración ni el corazón y, sin embargo, hay un resquicio mudo de sonidos apagados. Estoy acostada en mi sencillez primitiva, muy cerca de la muerte, la amenaza me atrapa.

No escribo libros: ¿para qué lo hago? Los libros deberían retornar a su ámbito sencillo, las palabras caerían en ellos con su canto de siglos olvidados. El libro me mira: no es mío. No puedo contenerlo, es una entidad inmóvil que no se puede cazar. Yo deseo, pero el libro me aleja, me empuja, me suprime, deseo y amo; el libro es olvido: la inmovilidad del bisonte silencioso.

¿Si la historia es movimiento, continuidad, retorno o progresión, incluso sus demonios circulares, orientales, los conceptos, la idea de Dios, lo elemental de la vida, sus designios secretos, aquello que se esconde, aún sin nombre, se encuentra inmóvil entre los seres? ¿Qué son nuestras ciudades si no campos de fijeza estatales, de vigilancias y sobornos? El cielo se configura en torno al movimiento de las nubes, nos olvida, nos aleja de Dios; la ciudad se olvida del inmóvil éter.

Me mareo.

El movimiento es imposible: motocicletas, transeúntes, comercios, laberintos de voces y gritos, luces, ángulos y sitios. Tengo vértigo de ser materia consciente.

Mi atención es amenaza.

¿Puedo escribir? Puedo hacerlo, aunque el libro es un bisonte y me está cazando, a pesar de mi seguridad y angustia. El libro me amenaza. Estoy mareada, fatigada, rebuscada y barroca; escupo

las palabras, las aviento, las echo al azar abolido, nada queda de mí. No puedo describir mi cuerpo repleto de información y palabras, sin plenitud, ahogado de lecturas, películas y ruido. El libro me caza con su amenaza salvaje y cuerno asesino: hueso roto.

Me arden los ojos cerrados cuando yazgo en *shavasana*. Las yemas de los dedos queman con su halo de otros mundos. Las partículas ínfimas de mi existencia anterior están aquí junto al bisonte negro; los viajes susurran; las escuelas gritan; los centros de cultura petrifican el aire; formo parte del sistema burocrático; tengo servicios médicos, pertenezco al grupo de personas privilegiadas que degluten alimentos orgánicos, voy al cine, ceno fuera de vez en cuando; fui educada para recibir libros, información, conocimiento aprobado por las más altas eminencias: pero del *don* nadie habla. El don es amenaza y gracia al mismo tiempo; a veces es angustia y falta de respiración. Mi cuerpo no sabe cómo acogerlo con su presencia líquida y difusa; interrogante terrible por su filo; es el espejo de mi lenta muerte y no soporto su espectro, salvo raras veces, cuando, se revela.

El bisonte me visita en sueños. Tiene la mirada lánguida y silenciosa de una película imposible, de secuencias fílmicas sin tiempo, de fresas silvestres y relojes mudos; es la tumba de un hombre muerto: americano. Sueños en vilo.

Sueño que escribo el olor húmedo de la bifurcación suicida. El hombre muerto ya no existe. Pertenece a otra civilización, pero se empeña en soñarme con su bisonte a cuestas.

La ciudad crepita violencia, mientras duermo asesinan mujeres, esconden restos humanos en bolsas negras, encierran a niños migrantes. Nunca he podido escribir. El don es el bisonte.

El bisonte aguarda debajo del relámpago, nada lo asusta, así mi libro que también bufa mi muerte. El libro tiene la forma de mis huesos, en la inmovilidad simbólica del que lee. Fémures y omóplatos; mis alas y escudos, soy un ámbito duro de roer.

Los sonidos de la lluvia caen afuera, *shavasana*, lo sé porque estoy viva, aunque mi mente experimenta el simbólico estado de la suspensión. En la esquina de la habitación, el bisonte del libro por venir está orillado a las palabras sordas: intervalos muertos, pausas, mágico esplendor de quemaduras. Yo no creo, pero él cree. Afuera el agua surte la tierra de relámpagos; estoy viva, pero pruebo un pedazo de mi densa muerte tendida entre inciensos y paraísos de tierra. El bisonte extinto, Lascaux, juega con sus cuernos a embestir, a embestir la nada. La ficción del libro que no escribiré se ríe traviesa en su rito de enigmas.

Occidente, Lascaux, Occidente no te deja ir, conserva los dibujos como la prueba más inocente de la verdad. Así lo dice Blanchot en “El nacimiento del arte”; se trata de una cueva que recoge, por primera vez, el arte por el arte, en su estado sencillo, hermoso, palpitante. Lascaux, mi libro no olvida tu bisonte.

Afuera, mientras mi cuerpo yace en la suspensión de *shavasana*, la violenta oscuridad de la Ciudad de México en el siglo XXI, me mira. Mi cuerpo está despojado de sí, se permite inmovilizarse: soy instante. El juego de la inmovilidad me pertenece: la atención consciente implica que mi mente se encuentra repleta de la consciencia de mi cuerpo no dormido, sino despierto, no vigilante, sino atento y tranquilo, esporádico en su contoneo, tímido en su proceder. Inactivo, pero no: lo soy todo. Es de las pocas ocasiones en las que permito a mi cuerpo ser un proceso de asimilación y no actos agrupados sin orden ni concierto: metas, fines, deseos (la insatisfacción de la máscara).

El bisonte me acecha, me cerca, me amenaza su retorno. No deseo un libro. El libro me atrapa; el bisonte me caza. En un instante aparece en mi mente su fotografía prehistórica: hermosa, rotunda, única. Me embiste. Estoy muerta. Despierta. Viva.

Difundido por primera vez como realización sonora. Se puede escuchar en *Vano sonoro*, en <http://vanosonoro.com/el-bisonte-atrapado-o-el-juego-de-la-inmovilidad/>. Grabación a cargo de Emilio Hinojosa Carrión, efectuada en los Estudios SOMUS en julio de 2018, en la Ciudad de México. Producción, mezcla y masterización de Jorge Solís Arenazas.

RÍO DE LOS REMEDIOS (DISERTACIÓN DE LOS DIENTES)

Diana Angélica Castañeda tenía catorce años cuando desapareció. Sus restos fueron encontrados en el Río de los Remedios, un canal purulento del Estado de México, un cementerio de aguas. La palabra *remedios* está constituida por la raíz *re* (reiteración) y por el verbo *mederi* (cuidar, pensar, curar). El Río de los Remedios, en cambio, descuida a los cadáveres, los deja reventar, pudrirse sin descanso; no hay sepultura más indigna, pero no hay ningún cirio que vele la muerte. La niña y tantas otras desaparecen en su lava; se convierten en náyades borrosas. Las periferias tienen olor a flor cadavérica, a sinsentido humano, a excusado. Los alrededores, orillados por los orillados, están henchidos de abyecciones. Hay bestias limítrofes que esconden sus tinieblas a las cuatro de la tarde; nadie sabe quiénes son, pero andan entre nosotros y desean cortar pedazos humanos. No tienen ojos ni buena estrella, tampoco pueden hablar y si lo hacen nada cambia en la comunicación humana. Entre dientes, poco a poco, nos dejamos atravesar por la dulzura, nosotros “los normales” que, generalmente, decidimos no ver y, entre tanto, las dentelladas acechan los canales de los ríos tuertos. Degluten niñas, abisman pantanos, orinan arenas movedizas y vesículas, son refrigeradores descompuestos de aguas turbias. No hay tiempo voraz; el Río de los Remedios devora.

A diez kilómetros de distancia de su propia casa, retuvieron a Diana durante meses hasta matarla a golpes; después la destazaron y echaron sus pedazos al Río de los Remedios. Nadie volvió a nombrar. Desde entonces han muerto muchas mujeres. Nadie habla. “El fruto está ciego. Es el árbol quien ve.” (René Char, “Hojas de Hipnos”, en *Furor y misterio*, p. 215) La madre de Diana analizó fotografías para memorizar la dentadura de la niña y poder identificar su cadáver si aparecía: la espera de un cadáver es volcánica, un insomnio eterno. Su esperanza se encorvaba, vieja bruja. ¿Cómo sonreímos? ¿Se puede retratar, en el recuerdo, el momento exacto de la sonrisa, su pozo de quejidos que disimulan furtivas rabias? ¿Es posible retener, en el cuerpo, el fulgor de los dientes chuecos de otro, sus tímidas torceduras, el rubor de las encías?

El holocausto habita los intersticios mínimos entre nuestros dientes, son breves pozos parentéticos, huecos exiguos en los que secretan los difuntos: invisibles, silenciosos, singularmente hipnóticos conectados a nuestra ojera. No nos surcan carreteras sino venas de muertos. Son hendiduras en nuestra carne, moran las cavidades reducidas y los domingos deambulan cénicos y hepáticos por nuestro cuerpo; nos enferman de nostalgia. El destino es tiempo y polvo, ¿nadie ve? ¿Hemos concebido el letargo del *ser* de los hijos, más allá del demonio responsable que atenaza con sus exigencias materiales? ¿Estamos contemplándolos aunque no sean propios, en su agonía lenta, en su miedo y su playa? ¿La fotografía de una sonrisa representa conocer a otro? ¿Los dientes son ojos? La pesadilla de una madre es recuperar, mucho tiempo después, la sonrisa de sus hijos. Examinar sus dientes minuciosamente, heridas de una boca muda en una foto. El tiempo de los dientes es ahora; en la imagen no hay nada si el hijo

o la hija desaparecen, ni siquiera *punctum*. Hay borradura, perforación, púa.

Cada dentadura es un universo imposible, la fotografía no lo atrapa. La madre tiene que mirar atentamente. Numerosos padres olvidan los dientes de sus hijos, solo aprenden a reconocer su dolor en la mueca. Pero los dientes son explícitos al reír. Algunas madres guardan los dientes de leche de sus hijos pequeños en un cofre diminuto; atesoran esa efigie de un paraíso perdido; es una manía que tiene que ver, en el fondo, con la conservación de una risa, una risa que apenas aparece en un recuerdo suave. A veces recuperan el cofre y miran los dientes; los toman entre los dedos con su cualidad ingrávida; sienten determinado desvalimiento: la sensación de lo que termina. Guardan las piezas y continúan su quehacer de madres: no olvidar. La vida es un destello de sensaciones recobradas a través de tactos, olores y sabores rancios; surgen cadenas de sentido dormidas y perezosas; el tiempo es una esfera de opacidades claras. Nos encontramos de súbito con los susurros de presencias ausentes que nos persiguen con sus sustos. Olvidar parece sencillo y quizá lo logramos si omitimos ciertas verdades que horadan y alimentan el germen íntimo. Tal vez los hijos sean las raíces que conectan con una profunda e innegable verdad y es, desde luego, inefable. Las madres —lo supongo a ciegas— cierran los ojos; saben que sus hijos pululan por el mundo con sus esporas de voz y sus latidos. La madre es un estómago de presentimientos, pero nada las prepara para la desaparición de su cría; el insaciable estrago de su ausencia las atraviesa con alfileres en las uñas: nunca volverán a hablar.

Pasó Dionisos y dejó su densa muerte bajo el sol. El mediodía sangra y hay petunias olorosas a cadáver; dagas puntiagudas y feroces sobre la piel de los habitantes del margen. Los asesinos mastican el pollo de la comida, degluten la sopa y el refresco. La Ciudad de México está lejos, con sus apacibles y resguardadas colonias acaudaladas. Algunas casas albergan feroces privilegios. Los espejos se hinchan de dientes prístinos que esculpen los dentistas que se meten al bolsillo, eternos y jugosos tratamientos. En las zonas peligrosas los dientes se pudren lentamente, las muelas barrocas se pican; ¡se quedarán sin dientes! Música licenciosa, de tabaco rancio y roto. El Río de los Remedios huele a interminable muerte:

Aquellos nombres, lugares de dislocación, los cuatro vientos de la ausencia del espíritu que soplan desde ninguna parte: cuando el pensamiento, mediante la escritura, se deja desligar hasta lo fragmentario. Fuera. Neutro. Desastre. Regreso. Nombres que ciertamente no forman sistema, y con lo abruptos que son, al estilo de un nombre propio que no designa a nadie, [evaden] todo sentido posible sin que [la evasión] haga sentido, [pues deja] solamente una entreluz corre-diza que no ilumina nada, ni siquiera el extra sentido cuyo límite no se indica.

(Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, p. 54)

El lenguaje y sus fragmentos no alcanzan a Diana ni a su madre; no relatan la *historia verdadera*. El lenguaje es un campo minado de violentas omisiones, pero la escritura, aun esquinada, es un diente peligroso.

En el Río de los Remedios se tira la basura de Ecatepec, la más sucia: los cadáveres de mujeres. Es un campo líquido de trasfondos escépticos. El olor a mierda-cadáver habita las narices

de todo el mundo, pero de lo que no se puede hablar es mejor callar. ¿Sonríes si no hay remedio? Las mandíbulas asesinas ni se aprietan ni se tensan, se olvidan. Se ríen. Los asesinos se ríen, las oficinas bostezan, los lutos se mueren.

La madre de Diana inició una investigación tortuosa cuando su hija desapareció. Los escritorios de las instancias competentes la miraron hastiados, cansados de los delitos, indiferentes. ¿Quiénes son los asesinos? Los asesinos y un sistema extenuado de existir: Capitalismo Mundial Integrado (CMI, Félix Guattari). Todo lo existente—incluso el ser humano—se encuentra desubjetizado, es decir, erotizado cual fetiche con fecha de caducidad: se comercia, se recicla, se extingue. Se produce artificialmente. La vida humana se comercia, se recicla, se extingue; se engrapa, es decir, se archiva, es decir, no importa. Fábricas de niños, de sexo, de secuestro y sangre. Fábrica de tontos y tontas y personas, millones de personas sinsentido, que transitan, comen, andan, compran, vuelven a comprar. El sistema es una maquinaria infernal de producción de documentos; la burocracia mexicana está contra la vida, horas de ventanillas, de papeleos; Cantinflas estaría orgulloso del despilfarro. El rostro de la madre se arrastró compungido y raspó las lágrimas de los muros, las rabias de los techos, los suspiros de las macetas, ¿para qué parió? Dejó de dormir, perdió su nombre. Campo de concentración en una mente orillada a los recuerdos. Vagar en la memoria y enmudecer: para no recordar el momento exacto en que ~~el~~ ~~que~~ el corazón de los hijos, esa frambuesa mórbida, se queda en el oído con su reloj de eternidades. Los papeles forman montañas de fatiga, son numerosos delitos, demasiados papeles, una insoportable belleza... La vida... Las organizaciones de derechos humanos son impedidas, acalladas, la

cordillera de papeles es algodonosa; no se puede respirar, los vencidos se asfixian en los remedios.

Los hijos se desenvuelven en el líquido amniótico con su singular impulso a la vida. Se iba a llevar a su niña a vivir a Satélite, lejos de los feminicidas, ¿lejos? A la niña la habían seguido autos hasta que un día la subieron y se la llevaron para trata de mujeres. Después comenzó la pesadilla de la madre con la visita a los SEMEFOS. Un año después, siempre hay esperanza, aparece el golpe del cadáver. La madre dijo:

[...] y dices, ¿cómo voy a reconocer a mi hija? Hay cuerpos que hasta les cortan los tatuajes para que no los reconozcan y entonces pensé que si encontraba un cráneo vería los dientes, me puse a estudiar su sonrisa, qué diente tenía de cierta manera, cuántos dientes después del diente que estaba chueco. O sea, cosas así, es lo único que podía pensar.

Es necesario recomendar el estudio de los dientes de quienes amas por si desaparecen, por si se los llevan y tienes que hablar con su cadáver. Antes que nada, estudia la risa, ama la risa, ahógate allí.

Mi madre es la escultora de mis dientes. Con el tiempo se enchuecan, forman nudos, se agolpan torpes hacia el frente. En Japón las mujeres se enchuecan los dientes para ser más bellas. A mis treinta y tantos años, en cambio, emprendo la tarea de ordenar mis dientes, como si iniciara la lenta reconstrucción de un rostro que no me pertenecía. Estoy lejos de mi madre y reconstruyo mi dentadura; es una aportación que me hago a mí misma: mi propio papeleo. ¿Ella me reconocerá cuando ya no sea su obra?

TUS DIENTES

Tus dientes son el pulcro y nimio litoral
por donde acompasadas navegan las sonrisas,
graduándose en los tumbos de un parco festival.

Sonríes gradualmente, como sonrío el agua
del mar, en la rizada fila de la marea,
y totalmente, como la tentativa de un
Fiat Lux para la noche del mortal que te vea.
Tus dientes son así la más cara presea.

Cúdalos con esmero, porque en ese cuidado
hay una trascendencia igual a la de un Papa
que retoca su encíclica y pule su cayado.

Cuida tus dientes, cóncave de granizos, cortejo
de espumas, sempiterna bonanza de una mina,
senado de cumplidas minucias astronómicas,
y maná con que sacia su hambre y su retina
la docena de Tribus que en tu voz se fascina.

Tus dientes lograrían, en una rebelión,
servir de proyectiles zodiacales al déspota
y hacer de los discordes gritos, un orfeón;
del motín y la ira, inofensivos juegos,
y de los sublevados, una turba de ciegos.

Bajo las sigilosas arcadas de tu encía,
como en un acueducto infinitesimal,
pudiera dignamente el más digno mortal
apacentar sus crespas ansias... hasta que truene
la trompeta del Ángel en el Juicio Final.

Porque la tierra traga todo pulcro amuleto
y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos
en la mueca erizada del hostil esqueleto,
yo los recojo aquí, por su dibujo neto
y su numen patricio, para el pasmo y la gloria
de la humanidad giratoria.

(Ramón López Velarde, "Tus dientes", *Obra poética*, p. 142)

Encontraron primero los pies y la cabeza en el Río de los Remedios. Tiempo después otra bolsa negra con dos torsos, uno era de Diana, el otro, de otra niña: una niña del Estado de México. ¿Cómo serían sus dientes? Nadie lo sabe, ¿de quién es esa niña y dónde están sus otros pedazos?

Soñar con los dientes alude a la carencia. Se trata de una fragilidad encarnada. Cuando nos tumban los dientes estamos a merced de los depredadores —con sus dientes filosos y rotundos—, sin defensa. Los sueños sobre dientes nos revelan vulnerabilidad, una crisis en nosotros mismos, algo que trastoca nuestro presente y nos daña. Casi nunca sueño con los dientes, ¿por qué? ¿Cómo se lidia con el sadismo propio, con la fragilidad, cómo se suprime o acalla? ¿Cuál es la forma onírica del agotamiento? ¿Cómo susurra la debilidad? Los sueños persecutorios, en cambio, me atosigan, generalmente retratan edificios complejos y laberínticos en los que no encuentro salida, o bien, represento persecuciones de las que huyo junto a numerosas personas que no conozco. Rara vez sueño con mis dientes y, sin embargo, puedo sentir la fragilidad de mi miedo latiendo en mi boca: no poder gritar, la parálisis. Los dientes son defensa y, al mismo tiempo, la representación de lo que echamos en falta. Masticamos, nos mordemos, trituramos, doblegamos; sin dientes somos pobres, nos encontramos disminuidos, somos ancianos. ¿Los dientes son el símbolo de la miedosa madurez?

Percibir los dientes en el cuerpo, con su materia dura y fatal es una labor extraña. Están en nosotros, pero nos dan un poco lo mismo, tienen sus hábitos curiosos, el cuerpo los olvida. Son fundamentales para... persistir. Contra nuestra voluntad, odiándolos, incluso, se aferran a las encías; son

impasibles, militares, rotundos. *¡Váyanse!*, pero no, ellos están enganchados a nosotros, constitutivos y afianzados: arrogantes. Alineados, rebeldes, ridículos, no se van... *¡Atentos!* *¡Firmes!* Tienen memoria de elefantes, pero no nos la comparten; son egoístas y se resguardan en nuestra preciosa boca que los acoge con sus blanduras. Ellos se acolchonan y si se enojan muerden las cavidades, se violentan, se dejan atravesar por sus compadres: los impropios. Se vampirizan si alguien nos amenaza, y se vuelven butacas seductoras si las hormonas les dictan paz. Por las noches, acogen la angustia nocturna y se aprietan si los problemas son sustanciales; martirizan así a las pobres mandíbulas, esas señoras tolerantes con nuestra vida trivial. Si están de buen humor son atravesados por uno que otro chisme y en el beso se marginan un tanto azorados por aquella osadía lúbrica. Están adentro y afuera, como pollos cobijados en su huevo, si les damos chocolates se tranquilizan y ven todo mejor, hasta nos perdonan la indiferencia habitual. Al comer, escudados en la voracidad, los relegamos, pero ellos aguardan ansiosos la masticadera: su principal trabajo. Se afanan, se apuran e, incluso, se deleitan pero casi no; su función es hacernos digerible el bolo; son los principales ufanadores de nuestro cuerpo porque si todo sale bien, entonces viene la mueca de la sonrisa, que es su aplauso. El resto del tiempo, si no hablamos mucho, se conforman con estar adentro tranquilos; afuera llueve, pero ellos hasta se duermen, escuchando la nadería hermosa de este mundo cuando es manso. A veces despiertan asustados, repentinos, acosados por su herencia, y recuerdan vagamente que también son parte de nuestros más primitivos y terribles impulsos: el canibalismo. También aman de manera loca y posesiva; muerden, se encajan, trastocan al otro cuerpo atrapados en un erotismo amargo de ansiedades lóbregas. Los dientes iluminan y nos sobre-

viven: por ellos los cadáveres conservan una linterna que resiste a los gusanos.

Mi madre fue la escultora de mis dientes. Nos hemos observado, ella y yo, en un espejo de salvaciones, pérdidas y lutos inconformes. La observo sonreír con sus ojos tristes en las fotografías viejas; fue arrojada a este mundo como yo, como yo que fui una pequeña escultura de alegrías y sacrificios. Sus dientes forman una fila perfecta de perlas —cliché— acomodadas en su sitio y con perfiles armoniosos de legados lógicos y esperas cumplidas, de ámbitos callados, de secretos y horizontes inconclusos. Mi madre es una mujer muy hermosa: camino de perfección. Yo viví a su sombra con mis dientes chuecos, fallando en todo, lamentándome de mi constante discordia y fracaso. La perfección quemadura. Mucho tiempo después, lejos de ella, yo misma esculpí mis propios dientes a mis treinta y tantos años y por sana voluntad. El espejo me acostumbra a mis nuevos dientes. Esculpo mi dentadura con los instrumentos de los dentistas, sé cómo usarlos con humor. Mi madre sabe que estoy viva y que perdono sus ansias de continuar nutriendo, incluso, mi propia muerte. Cierro los ojos y recuerdo la sonrisa de mi madre, tranquila a la distancia, pensando en mí sin pensar realmente, meditándome como un *ser* en busca de su claro en el bosque. Nuestro Río de los Remedios es un paréntesis de orillas, de surcos, de despedidas.

Alguien tuvo que ver algo, clama la madre, *alguien tuvo que ver*. Pero la violencia no ve. Es insoportable si se escucha, si se ve, entonces se queman los ojos. Los asesinos ríen. En el aire revientan sus carcajadas cual petardos: la humanidad se escapa de algunos lugares, del Río de los Remedios.

Primo Levi tenía razón: somos la comunidad egoísta que se empeña en sobrevivir a costa de la muerte de los otros. Pero su muerte es *nuestra* muerte porque la muerte no es fragmentaria como lo escrito, que es un susurro vivo si se lee y que insiste en permanecer. La muerte es la muerte entera, efigie sin rostro en todo rostro, en todo lo que nutre la tierra y su desierto. ¿Podemos hablar? ¿Con qué instrumento la cortaron? No importa. La diosa Kālī danza en el Río de los Remedios, salta en sus costados impuros, exhibe sus lodos muertos. Al mediodía, en mayo, se concentran los calores y los vapores de los cadáveres rondan la tanta vida. La vida de las jacarandas, la vida de las banquetas en sombra y de los viajes: los viajes al centro de la tierra, al pozo de los muertos. No existe viaje que no sea un paseo al cementerio, un rincón vuelto ceniza, una conversación de funeral. ¿Nacimos aquí? ¿Qué significa?

La biblioteca en llamas; la escritura en trozos; sus huecos, sus vacíos, su silencio: ríos de remedios. Las caminatas, los proyectos, la mente occidental protegida contra el desastre, pertrechada en la idea de su futuro sin guerras, amparada en una supuesta reconstrucción de lo que se ha malignizado en las sociedades globalizadas de los países pobres. Mis dientes sanos y costosos descansan en el aparador de una vida a la que se le concedió un don; remedio que es *pharmakon* también: poder escribir secretos. ¿Su aliento es el de otros? ¿Cómo hablar de comunidad si, en México, somos testigos de una “comunidad inconfesable” que no es, como dice Blanchot, la de los amantes, sino la del crimen? La ciudad se destruye lentamente, apenas si percibimos las grietas de la decadencia en lo naciente: los edificios y su lustre alto; un mundo incomprensible y estéril de oficinas y dinero incansable. La periferia se agolpa y sobrevive, se agazapa entre

cementos, es una mancha arquitectónica vil. Los espacios coexisten separados por franjas de ilusiones y planes al vacío. Los ríos de los remedios son dos direcciones cruzadas: la de los ricos hacia el progreso y la de la violencia y desigualdad en sentido opuesto. No hay yuxtaposición, sino choque: hay seres humanos existiendo entre nosotros que han perdido la consciencia de la humanidad y son bestias trituradoras, bestias de mutilación. Caminan dentro de la multitud como si nada y sobre ellos, en sus hombros, invisibles, los otros, los autores intelectuales del bostezo y la herida en el papeleo. Las oficinas acosan a las víctimas, las instigan, las arrinconan y postergan, es el signo de la promiscuidad de los vencedores afanados en archivar y demoler. ¿Cómo revirar? ¿Qué dicen los dientes? Leer los dientes es un remedio: nos arroja fuera de nosotros mismos; vemos con atención cuánta dureza ha atravesado a un cuerpo, los vicios que lo manchan, la rutina de su aliento. Miro mis dientes florecer; miro tus dientes, tiburona; observo la rara dentadura chueca de una niña sin porvenir.

Mi madre esculpió mis dientes: los dientes son memoria. La memoria de los dientes es ancestral, retoma los senderos y raíces de nuestro pasado. Son materia animal aparentemente insensible, pero no hay dolor más tremendo que el de los dientes cuando se someten a tratamientos médicos; es un dolor rotundo, sin esquinas, feroz. La madre de Diana trató de reconstruir, en su mente, los dientes de su hija.

Miro las fotografías de Diana que circulan en Internet, observo sus dientes y su sonrisa y desearía grabarlos en mi memoria para preservar algo fundamental de su cuerpo. Quiero conversar a distancia con su cadáver. Pero olvido; el miedo me atrapa, me signa, me bifurca. ¿Quién soy? Rutina de descuidos, cuerpo en ceniza, voz de sal. Arrasa olvido y

suma polvo. Solo una madre puede reconstruir, en su mente, la arquitectura dental de sus hijos; a los que ha visto llorar, gritar, retorcerse. Mi madre esculpió mis dientes. Yo esculpo los dientes adultos. No tendré hijos y no hablaré con sus cadáveres; tampoco recordaré otras dentaduras más que la mía —aprendí a utilizar los instrumentos de los dentistas y corto tajos, reescribo y surco mis dentelladas—. Mi pasión y mi dulzura —almendras amargas y tiernas— se graban en el borde oculto de mis caninos. Lejos de mamá y sus dientes bellos, lejos de sus suspiros y su sombra, ajena al fuego de sus moléculas difusas, amándola de modo triste; tan solo conversa conmigo una tímida reverberación de la memoria de sus encías: remedio y río del pasado. Ya en el espejo, la sombra de mi cadáver, nada más.

Publicado por primera vez en la revista digital *Máquina*,
septiembre, 2018.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, María Auxiliadora, *Cuerpo*, en *Las nadas y las noches*, Barcelona, Candaya, 2009.
- Arredondo, Inés, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, París, Éditions du Seuil, 1984.
- Bataille, Georges, *L'erotisme*, París, Les Éditions de Minuit, 1957.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, tr. Juan García Puentes, Buenos Aires, Penguin Random House, 2016.
- Beckett, Samuel, *El innombrable*, tr. R. Santos Torroella, Madrid, Lumen/Alianza, 1966.
- _____, *Malone muere*, tr. Ana María Moix, Barcelona, Lumen, 1969.
- _____, *Molloy*, tr. Pere Gimferrer, Barcelona, Lumen, 2009.
- Benjamin, Walter, *El narrador*, tr. Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991.
- Bernhard, Thomas, *Corrección*, tr. Miguel Sáenz, Madrid, Alianza, 2003.
- Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, tr. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- _____, *L' instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
- _____, *La escritura del desastre*, tr. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1987.
- _____, “El nacimiento del arte”, en *La risa de los dioses*, tr. J. A. Doval Liz, Madrid, Taurus, 1976.

- Campobello, Nellie, *Cartucho*, México, Ediciones Era, 2000.
- Carby, Hazel, *White Women Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood*, en: <https://jan.ucc.nau.edu/~sj6/carby%20white%20woman%20listen.pdf> [Consultado 3 de marzo de 2017].
- Char, René, “Hojas de Hipnos”, en *Furor y misterio*, tr. Jorge Riechmann, Madrid, Visor, 2002.
- _____, *La palabra en el archipiélago*, tr. Jorge Riechmann, Madrid, Hiperión, 1996.
- Chaves, José Ricardo, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- Cixous, Hélène, *La llegada de la escritura*, tr. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006.
- Cruz, San Juan de la, *Cántico espiritual*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Descartes, René, *Reglas para la dirección del espíritu, Obras*, vol. 1, tr. Luis Villoro, Madrid, Gredos, 2014.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1996.
- _____, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994.
- García Bacca, Juan David, *Los presocráticos: Heráclito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Giorgio, Marosa di, *Los papeles salvajes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. John Beverley, Madrid, Cátedra, 1984.
- Guattari, Félix, *Cartografías del deseo*, tr. Miguel Denis Norambuena, Buenos Aires, La Marca, 1995.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Editorial Babel, 1928.

- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, tr. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 2016.
- Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, tr. Raúl Sánchez Cedi- llo, Madrid, Akal, 2009.
- Johnston, Jill, *Lesbian Nation: The Feminism Solution*, Nueva York, Simon and Schuster, 1973.
- López Velarde, Ramón, *Obra poética*, ed. crítica de José Luis Martínez, Madrid, ALLCA / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Archivos), 1998.
- Maillard, Chantal, “Escribir”, en *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- _____, *La baba del caracol*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014.
- Mallarmé Stephan, *Correspondence complète. Lettres sur la poésie*, París, Gallimard, 1995.
- Michelet, Jules, *El mar*, tr. Dominique Dufétel Crimet, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, Nueva York, Basic Books, 2000.
- Morris, David, *The Culture of Pain*, Los Ángeles, University of California Press, 1991.
- Nancy, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, tr. Pablo Perera, Madrid, Arena Libros, 1999.
- Pessoa, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos, I: Arco de Triunfo*, tr. Adolfo Montejo Navas, Madrid, Hiperión, 2009.
- Quignard, Pascal, *El odio a la música*, tr. Margarita Martínez, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2012.
- Serres, Michel, *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, tr. María Cecilia Gómez B, México, Taurus, 2002.

- Uribe, Sara, *Antígona González*, Oaxaca, Sur+Ediciones, 2012.
- Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

ÍNDICE

Animales que mueren despacio	7
Serpiente hocico de cerdo: olfato	7
Araña ladrona: tacto	8
Chicatanas: oído	10
Sapos bombina: vista	11
Zorros: gusto	12
La historia secreta	15
Desastres negros	33
I. Una mirada sobre la noche	33
II. La génesis de lo oscuro	38
III. La conquista de mercados	41
IV. Renacer	42
Notas inauditas	45
La hora de las moscas	53
El bisonte atrapado (el juego de la inmovilidad)	61
Río de los Remedios (disertación de los dientes)	69
Referencias bibliográficas	83

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Graue Wiechers
Rector

Jorge Volpi Escalante
Coordinador de Difusión Cultural

Rosa Beltrán
Directora de Literatura

Martha Santos
Subdirectora

Víctor Cabrera
Rosalía Chavelas
Editores

Notas inauditas de Ingrid Solana, editado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 10 de mayo de 2019 en los talleres de Navegantes de la Comunicación Gráfica, S. A. de C. V., Antiguo Camino a Cuernavaca no. 14, San Miguel Topilejo, Tlalpan, C. P. 14500, Ciudad de México. Se tiraron 1 000 (mil) ejemplares en papel cultural de 90 g. Elia Pérez Neri realizó la composición en tipo Garamond Pro de 12, 11, 10 y 9 puntos. Impresión en offset. La edición estuvo al cuidado de la autora y de Rosalía Chavelas.

