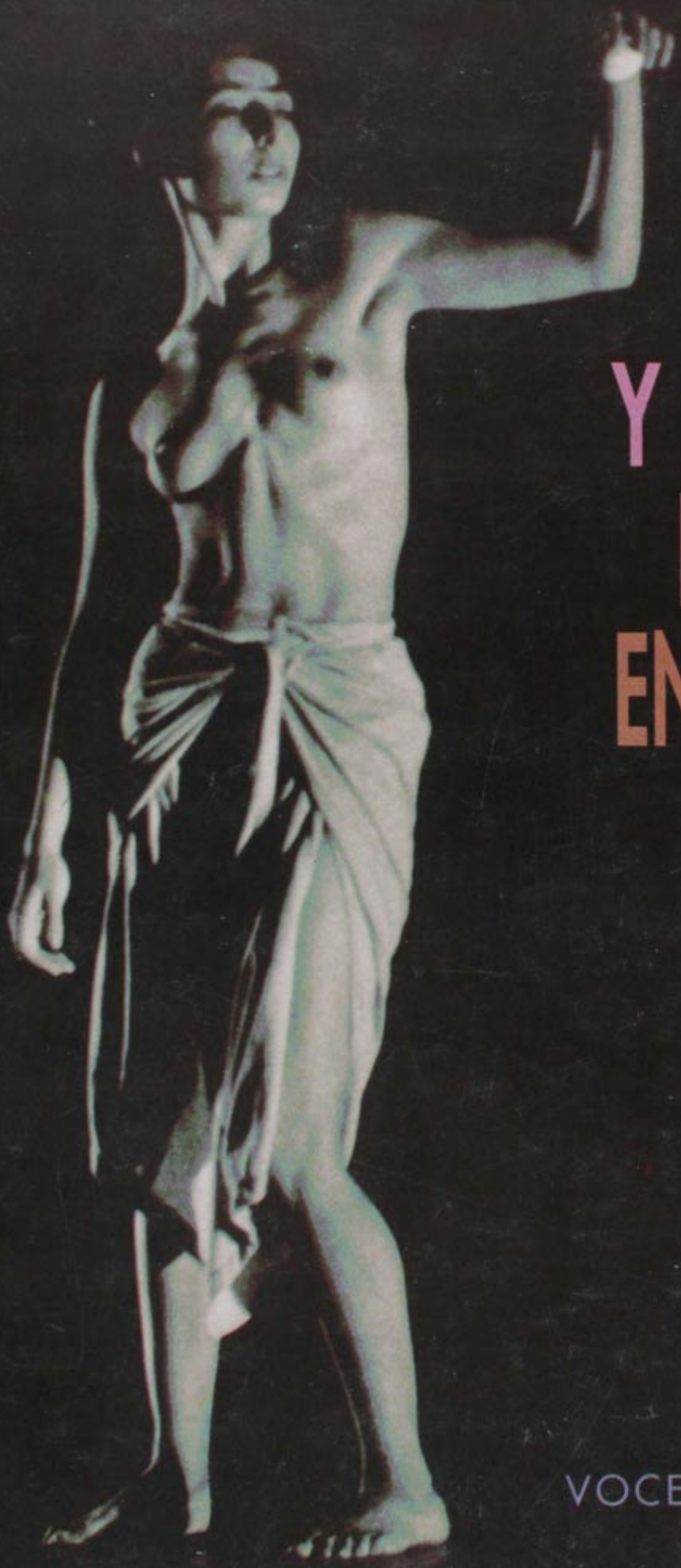
BLANCO MOVIL

67

1995 • PRECIO DEL EJEMPLAR: N$ 12.00

0 AÑOS DE
LANCO MOVIL



FOTOGRAFIAS DE FABRICIO LEON

DANZA Y LITERATURA EN MEXICO

HIDALGO

VOCES INTERIORES

Los primeros pasos

Flexible el cuerpo, sigue el ritmo de las olas o el galopar del ciervo, imita el movimiento del viento, gira la cintura y la ofrenda se deposita frente a los dioses. Luna y sol. Las manos buscan alas, círculos aéreos crean instantáneas fracturas en el aire, bulliciosas caderas razgan círculos,los muslos ensayan la sensualidad vertiginosa de un sonido ronco y galopante que nace de las fauces de un tambor. Las piernas en su bailoteo bajo las pirámides machacan el polvo creando sendas a lo profundo; reptante y sinuoso el cuerpo, pegado a la tierra, traga la manzana recién llegada ante el perfume del mamey. Algún eclipse borda lunares al cuerpo en movimiento.

La iglesia observa el ritmo de los cuerpos en su ofrenda al Señor. Procesiones y festividades acompañan a los tobillos en su galope sensual sacramental. Arremolina el vuelo del tiempo y los espacios.

Se festeja el cuerpo al tiempo que se usa para festejar.

Suenan las campanillas y la tela blanco harinoso se mueve con los cuerpos, pega la luz sobre el entarimado, crea sombras móviles que bordan dibujos con las puntas de los pies y algún cisne eleva vuelo en el giro vertiginoso que deja sin respirar al aire.

Los pies se buscan, encuentran y alejan, susurran al ritmo que la música y los deseos tatúan el tiempo.

La melodía se enrosca desde las sienes para bajar con lentitud por el cuello, rodando dulcemente en los pechos mientras se desliza por la pelvis de ambos que descifran los sonidos del automóvil a plena carrera, la calle empedrada oculta en su semi alumbrar, la soledad arropada en la tibieza de la búsqueda amorosa, algún cuchillo desgarrando la pena, un puerto pariendo barcos noctámbulos, alguna palmera ondeándose en el rocío tropical, el sonido silbante de los trenes o las fábricas, mientras las cinturas giran en la melodía cálida de esos cuerpos. Cuerpos moviendo el sentimiento que enroscado en las raíces va descubriendo signos y creando nuevos.

Los cuerpos escriben historias en páginas aéreas y fugaces.

La palabra escrita se mece en el vaivén vertiginoso del danzar. Bailan las vocales pegadas sus mejillas a un ritmo enfebrecido mientras las consonantes se acurrucan sensuales en la piel cálida que los cuerpos inventan al moverse en el baile.

El recuerdo es sólo movimiento.

Eduardo Mosches

El Gólem, la schejiná, el verbo y el cuerpo

Javier Contreras

Si pienso en las relaciones entre literatura y danza, inmediatamente se me aparecen dos imágenes: la del Gólem y la de la schejiná. La primera es aquella figura hecha de barro a la que —en alguna de las múltiples versiones— la inscripción en la frente de la palabra hebrea verdad (*emet*) dota de animación y aliento. La segunda corresponde a la manifestación femenina de lo sagrado, que vive en permanente exilio, y nos visita cada sábado.

En estas imágenes cifro las difíciles e inevitables relaciones entre la palabra y el cuerpo. "La imagen es la causa secreta de la historia" apuntaba Lezama Lima en *Imagen y posibilidad*, aquí la considero como un esquema simbólico de vínculos, como una estructura metafórica que resume orgánicamente un conjunto de nexos.

En las palabras que siguen espero aclarar algunas de las implicaciones que asocio a las imágenes descritas.

Que baile el Gólem

Gólem: cuerpo y palabra, materia vivificada por el nombre. Como ya se apuntó es la palabra la que posibilita el movimiento de la escultura de barro. Es la palabra la que transmite el aliento, circunstancia que devela su fuerza, sus poderes. Una expresión negativa de esta capacidad de la acción nominativa es la destrucción de Gólem: sólo hace falta retirar la inscripción colocada en la frente, o borrar la primera letra *e* para convertir a *emet* en *met* (muerte) y provocar la pérdida de forma y desintegración.

Pero más allá de la constatación de la energía de la palabra, lo que me interesa resaltar en la figura del Gólem —esa corporiedad integrada a las vicisitudes del sentido— es la convicción de que no existe cuerpo humanamente constituido por fuera del ámbito simbólico, verbal. Afirmación que no posee ninguna novedad, pero a la que, sin embargo, quiero enfatizar porque en las representaciones habituales que los bailarines hacen de su propia práctica el cuerpo pareciera distanciado radicalmente del horizonte lingüístico.

Es cierto que en el aprendizaje y en la ejecución dancísticos la preeminencia del lenguaje corporal es contundente, la palabra no se profiere con frecuencia y cuando se la integra, por ejemplo, al tejido coreográfico, no concuerda con los ritmos corporales, físicos, se la percibe como extraña.

Posiblemente la danza se integre a la revuelta contra la absolutización del hecho de nombrar, contra esa concepción cartográfica que concede estatuto de realidad exclusivamente a lo que es susceptible de encerrar —¿es eso posible?— en un nombre. Tal vez la danza implique, en cierto sentido, la irrupción de una afectividad más ligada a lo visceral que a los simbólico. Sin embargo, aunque esto fuera cierto, si hay un cuerpo cargado de significaciones ese es el del bailarín, en la medida en que se trata de una corporiedad hablante. El cuerpo en la danza se encontraría entonces en esa zona de debate entre las experiencias irreductibles a la expresión verbal y su inevitable traducción simbólica.

Podría argüirse con razón que los procesos de significación no son exclusivamente lingüísticos, que existen variados sistemas de comunicación. Con todo, la afirmación mencionada no borraría el nexo entre palabra y cuerpo. Máxime cuando, como señala Yuri Lotman en *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica*, los principales sistemas de signos —el verbal y el icónico, según el semiólogo estoniano— tienden a aproximar sus lógicas. Circunstancia que se potencia mucho con el carácter intermedio —entre lo simbolizado y lo estrictamente experimentado— del lenguaje dancístico.

No es casual que los profesores y los coreógrafos apelen a imágenes, transmitidas verbalmente, para dirigir con precisión los movimientos de sus alumnos o bailarines. La imagen toca al cuerpo del bailarín, a través de la palabra, con la intención de despertar una sensación precisa en la memoria corporal para que el movimiento adquie-

ra la intención y la calidad emocional y física deseadas.
De esta forma puede advertirse que la palabra movilizada secretamente en la danza es de calidad poética, metafórica, y que su eficacia deviene de su claridad expresiva. Vale decir, si se comprende que el lenguaje poético suprime la arbitrariedad del signo lingüístico mediante la orientación de las palabras hacia un significado principal (proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático de la lengua), y que esta orientación supone, no sólo pero predominantemente, la construcción de imágenes —la aproximación de la lógica verbal a la icónica—, se entenderá entonces que el movimiento en la danza hunde su profunda capacidad de conmoción emocional en construcciones poéticas que se encarnan y sacuden, en consecuencia, sensorialmente a los espectadores.
Pude argumentarse de nuevo, y otra vez con razón, que la lógica poética (asociativa más que causal, favorecida por la contigüidad entre los signos más que por la sintaxis lógica), no es posibilidad exclusiva del lenguaje verbal. Sin embargo, me parece que la experiencia pedagógica y creativa de la danza sí involucra a la palabra poética de una manera privilegiada, y que la negación habitual de los nexos entre mundo verbal y mundo dancístico no proviene directamente de la práctica sino de las disputas de poder al interior del campo dancístico.
Claro está que en este último caso no se habla de la palabra en libertad, potenciada y posibilitada por la indagación kinésica, sino de la palabra de poder que sujeta a los individuos en su constitución corporal misma.
La actitud de negarse a la verbalización es tributaria de las múltiples y aparentes "evidencias" de la práctica dancística. Evidencias que ganan buena parte de su versimilitud —que no veracidad estricta— en el carácter fáctico, "objetivo", en tanto que ocurre en el tiempo y el espacio "reales", del oficio dancístico. Tales obviedades portan juicios, valoraciones y descalificaciones, que no por no dichas frecuentemente no son claramente enunciadas ni oídas.
En el campo dancístico, sobre todo en la docencia y en la vida cotidiana de las compañías, se utiliza mucho una palabra lapidaria, sin matices. Se trata de un discurso en las antípodas de la polisemia lúdica y crítica de la poesía, enunciado para sostener posiciones de poder y para asegurar sus condiciones de reproducción.
El problema no es que sean juicios falsos en principio, sino que son absolutizados, transcrecidos, trasladados arbitrariamente de un ámbito a otro. Recuerdo el caso de una compañía que supone que su técnica de entrenamiento es "la" técnica y que los demás métodos de formación son "estilos" (a la manera de la división arbitraria entre lenguas y dialectos), o a un crítico que ubica en el grosor de senos y caderas —porque ¿qué hay más evidente que un cuerpo?— la efectividad de una escuela (es decir, se da por descontado que existe una sola y apropiada estética corporal para la escena), o a una profesora que gritaba a sus alumnos "no me engañen" cuando no ejecutaban un ejercicio estrictamente como lo había marcado (¿por qué ligaba ética a habilidad corporal?), o el comentario contundente "tú nunca vas a bailar", "maestro ya bailo", "ah, sí, pero el tuyo es un grupito"; escupido desde la fortaleza de un posición de poder en el interior del campo dancístico.
Se pretende que la mayoría de estos juicios corresponde a realidades verificables sin asomo de duda. Para decirlo en términos quizá pasados de moda, puede efirmarse que buena parte del discurso educativo y valorativo ligado a las situaciones de "pase" (los momentos en los que se decide quién será bailarín y quién no), está sumido en el paraíso de la seudoconcreción.
Las relaciones de poder son el gran tema eludido en el silencio de los cuerpos y en las pocas, pero contundentes, expresiones pretendidamente obvias de aquellos que detentan el poder en el campo de la danza. Si la imagen del Gólem sirve para pensar las formas sociales a través de las cuales la cultura constituye los cuerpos, la resistencia a la verbalización en la danza busca hurtar esta reflexión.
De esta forma es factible ubicar una paradoja: la práctica dancística, en relación a los abusos de la racionalidad verbal (sólo es real lo mencionable), implica la defensa y expresión de las experiencias fuera del ámbito lingüístico directo, en este sentido es rebelde, enriquecedora; pero, al propio tiempo, la desconfianza a la verbalización, la complicidad de muchos hacedores de la danza en tomo a la elusión del análisis de sus desiguales relaciones de poder, convierten a este arte en un ámbito particularmente conservador.
Creo que los miembros de la comunidad dancística debemos resolver esta contradicción y potenciar la rica capacidad de nuestra disciplina de producir significaciones, de ligar ámbitos colocados en los extremos de la experiencia —lo no verbal y lo simbolizado—, de generar amplias resonancias de sentido en los espectadores. Estas características no se merecen el discurso ceñido e impune de las pretendidas evidencias. El Gólem no tiene por qué ser una figura torpe, puede bailar, que es otra manera de decir puede expresar, puede llevar a su propia práctica la crítica a las limitadas

maneras de expresión habituales implicada en su oficio artístico, puede superar la escisión entre sus efectos públicos y sus hábitos privados.

La Schejiná, la ética en el exilio

La pertinencia de la imagen de la schejiná como categoría para pensar la realidad la derivé de un somero análisis de la obra de Elena Garro. Al leer sus relatos y obras de teatro percibí un debate entre lo sagrado y lo profano (que se expresaba no en términos de divino-humano, sino de justo-injusto) como sustento profundo de sus escritos. En realidad, esto no es característica exclusiva de Elena Garro, sino que la comparten en general los narradores de la llamada generación del medio siglo (Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, por ejemplo). En todos ellos parece manifestarse una gran preocupación por la problemática axiológica inaugurada por la modernidad, aquella a la que se refiere Lyotard —en *La posmodernidad explicada a los niños*—con la afirmación de que el capitalismo no requiere justificación, no necesita validaciones éticas para ser simplemente eficaz, cruel y productivo.

Esta situación se magnifica en la posmodernidad con la muerte de los metarrelatos (las ficciones mitologizantes que justificaban la acción: la igualdad, la libertad, la fraternidad, el ascenso indetenible del progreso, o la supresión de la sociedad de clases), pero, en el fondo, ha estado siempre como ausencia axiológica constituyente del mundo social del capital. La ética fue expulsada de la construcción de la vida cotidiana, vive en el exilio, y se encuentra errando.

No es extraño que la formulación hecha por Lucien Goldmann de la caracterización luckacsiana de novela encuentre su fundamento en la expulsión del ámbito axiológico: la búsqueda obsesiva que hace un personaje problemático de valores verdaderos en un mundo degradado.

Los autores mencionados reflexionan narrativamente sobre las consecuencias de tal pérdida de centro y en todos la figura femenina es postulada como emblema de la conmoción ética de la realidad. Todos ellos buscan la reconstitución de la perdida coherencia de la totalidad, claro está que por medios y representaciones diversas.

Para Elizondo, Melo y García Ponce los personajes femeninos son centrales. Son las portadoras del sinsentido hedonista de la vida que, paradójicamente, llena de significación la existencia humana (García Ponce), o las representantes de una divinidad inalcanzable, caprichosa, degradada, que hace girar el mundo en reiterados ciclos de retomo de la humillación y la desesperanza (Melo), o son las víctimas aquiescentes de ritos exquisitos de tortura y erotismo, en los que se revela la extrema cercanía entre el amor y la muerte (Elizondo). En los tres casos las mujeres son dichas, mencionadas, pero no las dueñas del discurso.

En Elena Garro e Inés Arredondo los personajes femeninos también son claves, también vehiculan valores, sólo que en este caso no son dichas, atrapadas, construidas, sino dueñas de la enunciación. Las mujeres de Elena Garro, a diferencia de los personajes femeninos de García Ponce, se autoafirman, así sea por vía negativa, no a través de la obediencia, sino de una suerte de deslealtad, de descreimiento en los valores del centro patriarcal, que les permite optar por la piedad hacia los otros o por el acatamiento al propio deseo antes que a la pertinencia social. Este negarse a la obediencia, o este abrirse a la piedad, las desarraiga, las obliga al exilio, a una emigración sin esperanza, de alguna forma son expulsadas de la totalidad y, en consecuencia, su relación con lo ético-sagrado es a través de su condición de víctima.

En el caso de Inés Arredondo sus relatos asumen que la mujer puede ser sitio de hierofanía, sólo que lo sagrado revelado por una mujer —a condición de negarse a asumir el papel prescrito por el mundo masculino— no remite al centro de la totalidad patriarcal sino a valores exteriores, otros, pensados en términos de salud y pureza. Esta narradora se ocupa también del proceso contrario, de la degradación sufrida por la mujer cuando se deja atrapar por la lógica machista que le tiende trampas cuyos señuelos son el acceso al saber estético, el amoroso o la adquisición de un estatus.

Elizondo, Melo y García Ponce articulan ámbito sagrado y condición femenina bajo una perspectiva que, aunque provocadora, no deja de ser patriarcal, Arredondo y Garro construyen personajes en disputa, errantes, no asimilables por el orden de la totalidad.

Esta articulación entre mundo sagrado, condición femenina y exilio, es la que me llevó a englobar a los personajes femeninos de las autoras mencionadas bajo la denominación de la Schejiná (recuérdese que ésta es el aspecto femenino de Dios, que encarna los valores de la piedad y se encuentra en el exilio). Y es esta imagen de exterioridad al discurso patriarcal la que creo puede aplicarse, en principio, al lugar de la práctica dancística en el conjunto de las artes. La danza es asimilada de acuerdo a la división genérica, socialmente determinada, de los oficios, al ámbito

femenino. De aquí, entre otras cosas, la exaltación encubridora de sus contradicciones, como su devaluación como arte poco "serio". Sin embargo, lo que me interesa resaltar es más bien su capacidad, planteada en los apuntes precedentes sobre la imagen del Gólem, de expresar problemáticas no asimilables a los discursos que se sitúan por fuera del cuerpo. Así como el movimiento feminista colocó a la corporeidad en el terreno de las reflexiones sobre el poder, así la danza sitúa al cuerpo en el centro mismo del acto de la enunciación, de la producción de sentido. Es decir, introduce otras maneras de significar, complejas, encarnadas, que abren la posibilidad de referirse a otro orden axiológico, más deseado que operante. Bajo esta perspectiva, puede plantearse que el cuerpo dancístico es un signo que apunta a la utopía.

Puede decirse, con justicia, que lo dicho es más bien mi propia imagen de la práctica dancística que no coincide necesariamente con la realidad. Es muy factible, pero, con todo, no me parece casual que Elena Garro haya elegido a la danza, en su obra *Testimonios sobre Mariana*, como metáfora de la utopía. En todo caso, es la danza concebida como práctica situada en la extraterritorialidad del orden social dominante, el proyecto estético que me interesa ayudar a construir.

En *Testimonios sobre Mariana*, la escritora mencionada parte del diseño de una situación extremadamente desventajosa para su personaje principal: la de no ser dueña de la enunciación y la de tener que defenderse de los discursos clasificatorios ajenos.

En la novela hay tres narradores en primera persona —Vicente, Gabrielle y Andrés—, quienes tratan de develar el misterio de las acciones y personalidad de Mariana en capítulos sucesivos. A esto debe agregarse el hecho de que tal misterio tiene su origen, básicamente, en la imagen de Mariana producida por el discurso descalificador y agresivo de Augusto, su marido, líder de una comunidad intelectual.

Mariana sufre en carne propia las consecuencias políticas del trabajo clasificatorio, demarcador, de los profesionales de la elaboración de las representaciones del mundo. Mariana devela el carácter de ejercicio de poder que puden adquirir los discursos clasificatorios. Discursos enunciados desde sitios legitimados para ese ejercicio del poder que, en consecuencia, es percibido como "natural", como no problematizable. Es Mariana la que debe mostrar, contra los discursos externos, su inteligencia, su eticidad, su capacidad amorosa. A lo dicho se agrega la circunstancia de que Augusto y su grupo se consideran "progresistas": son sadeanos, marxistas y defensores de los derechos humanos. Vale decir que disputan con el poder autoritario en el ámbito público, pero lo aplican minuciosamente en el terreno privado. Garro señala esta contradicción ética que se concreta en una perversión de los discursos, en la que el mundo construido por la palabra enunciada desde el sitio de poder es mentiroso porque su sustancia deviene del poder pero no de la justicia. Se trata de un mundo en el que los valores declarados y los practicados no coinciden. La realidad social se encuentra literalmente "al revés": los progresistas son unos tiranos, las supuestas alternativas de relación amorosa son en el fondo variantes del modelo básico patriarcal, los "reaccionarios" (rusos blancos, artistas de ballet) son los depositarios de una vida ética acorralada y a la defensiva, los dominados —que podrían ser revolucionarios— se convierten en soplones, etcétera.

Ante la situación descrita Mariana desaparece o se suicida. Y uno no puede dejar de preguntarse ¿por qué no actúa con más resolución y se escapa a las trampas que se le tiende? Lo que sucede es que en la novela no hay lugar para una vida fincada en la trasparencia ética. Para que Mariana pudiera vivir en el mundo, el resto de los personajes tendría que crear las condiciones. Mariana —ligada por el relato a un impreciso más allá— es una especie de vida signo, vida-emblema que evoca una realidad sustentada en definiciones éticas que posibiliten la confianza y permitan el cultivo de la belleza, a pesar de su aparente inutilidad. El ballet juega en la novela este papel de ámbito utópico en el que se entretejen la belleza, la ética y la gratuidad.

Las figuras femeninas de Elena Garro son, en general, personajes problemáticos que plantean a los otros una definición. Se encuentran instaladas en una suerte de pasividad provocadora, en una posición de indefensión tal que impide la indiferencia: o bien suscitan el surgimiento de actitudes, podríamos decir, sadeanas —la utilización y el abuso "natural" del débil—, o bien la actitud contraria, la de hacerse cargo. Se trata de personajes catalizadores, suscitan reacciones, ésa es su función. Y en ese mismo sentido trascienden los relatos para convertirse también en llamados para el lector y la lectora, en signos para el narratario. Mariana es un personaje que se niega a ser atrapada por los diversos discursos patriarcales, en su huída y ambigüedad, en su salirse de foco, obliga a la lógica patriarcal a desnudar su carácter bélico, cosificante. Mariana es una liebre que se refugia en un no lugar cuyo contenido de justicia está todavía socialmente por definir. Que la danza ayude a suscitarlo.

Tierno abril nocturno: entre Kundera, Foucault y Genet

César Delgado Martínez

A Ricardo M. Jiménez

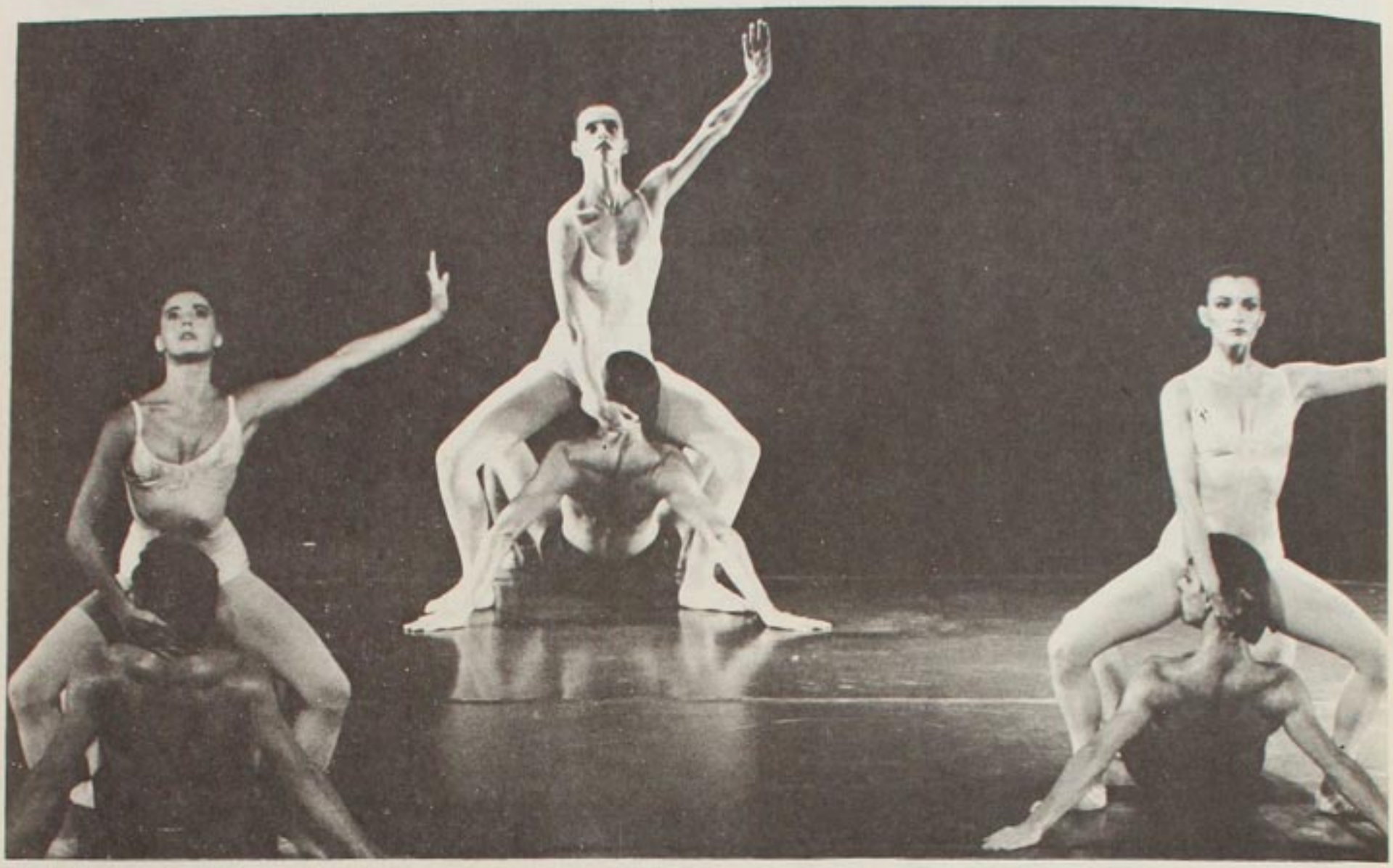
Los poetas no inventan los poemas
El poema está en alguna parte ahí detrás
Desde hace mucho mucho tiempo está ahí
El poeta no hace sino descubrirlo.
Jan Skacel

En 1991 se estrenó la obra *Tierno abril nocturno*. (*De la vida de los hombres infames*), de Laura Rocha y Francisco Illescas, con el grupo independiente Barro Rojo. Esta puesta en escena destaca en la historia de la danza contemporánea mexicana, por la ingeniería coreográfica sólida, por la temática abordada, por la interpretación de los cinco danzactores y por haber retomado a tres escritores europeos: Kundera, Foucault y Genet.

Kundera: el arte de la novela

Tierno abril nocturno estructuralmente tiene su origen en el texto de Milán Kundera intitulado *El arte de la novela*. Esta pareja de artistas encontraron una estrecha relación entre la novela y la coreografía. Esta última —para ellos— es tan compleja como la primera, sobre todo en una pieza danzaria con una duración de 75 minutos. Del libro indicado los creadores retomaron el hecho de darle varias líneas de desarrollo a la danza. Además se apropiaron los artistas de la polifonía de la que habla el escritor checo.

Milán Kundera afirma: "La polifonía musical es el desarrollo simultáneo de dos o más voces (líneas melódicas) que, aunque perfectamente ligadas, conservan su relativa independencia. ¿Polifonía novelesca? Digamos ante todo lo que está en el polo opuesto: La composición unilineal. Ahora bien, desde el comienzo de su historia, la novela trata de evadirse de la unilinealidad y de abrir brechas en la narración continua de una historia".



Retomando esta idea de Milán Kundera los coreógrafos construyeron una danza que hace referencia a los hombres encerrados —con la implicación de pérdida de la libertad, aislamiento y segregación, aunque parezca una obviedad decirlo— en lugares como orfelinatos, cárceles, manicomios, barcos, internados, e inclusive, cuarteles y seminarios, donde la "historia" no se cuenta de una manera lineal. Las siete partes que componen *Tierno abril nocturno*, tienen su propia independencia, y además, se pueden armar de diferentes maneras.

La estética de la fealdad

Lo que impacta de Jean Genet y Michel Foucault es la irreverencia. *En Tierno abril nocturno*, los coreógrafos se nutrieron de estos escritores para otorgarle una categoría estética a un elemento fundamental en su obra dancística: la fealdad.
En *Tierno abril nocturno*, la sexualidad de los danzactores está a flor de piel, como en los seres humanos que habitan los textos de Jean Genet, mientras que la influencia de Michel Foucault vino del libro *Vigilar y castigar*. Es como dice Francisco Illescas: "Si con Genet retomamos los personajes con una sexualidad manifiesta, con Foucault les encontramos habitación, los contextualizamos".
Pero, ¿cómo un texto se lleva al lenguaje del cuerpo?

En la construcción de *Tierno abril nocturno*, se trabajó a partir de algunos escritos de Jean Genet y Michel Foucault que ofrecieron motivaciones a los danzactores a través de un palabra o una frase. La labor de los creadores consistió precisamente en "vigilar" que los intérpretes no cayeran en el lugar común.
Así se transformaron en danza, estos poemas de Jean Genet:

El viento que en los patios arrastra un corazón;
Un ángel que solloza suspendido de un árbol,
La columna de azul a la que envuelve el mármol
Alumbra en mi noche salidas de emergencia.

¡Ven, mi cielo de rosa, mi rubio canastillo!
En su noche visita al condenado la muerte.
¡Arráncate la carne, trepa, muerde, asesina,
Pero ven! Tu mejilla apoya en mi cabeza.

Los viejos asesinos se apiñan para el rito.
En la tarde agachados prenden de un leño seco
Una llama que roba, rápido, el jovencito
Más emotivo y puro que un emotivo pene.

Los coreógrafos en *Tierno abril nocturno*, decidieron trabajar con su visión sobre la existencia de una vertiente de la sociedad que no tiene que ver con la belleza.
Fue como si escarbaran en los basureros de la

historia. Hicieron suyas las palabras de Michel Foucault: "En cada cultura existen sin duda una serie coherente de líneas divisorias: la prohibición del incesto, la delimitación de la locura, y posiblemente algunas exclusiones religiosas, no son más que casos concretos. La función de estos actos de demarcación es ambigua en el sentido estricto del término: desde el momento en el que señalan los límites, abren el espacio a una transgresión siempre posible. Este espacio, así circunscrito y a la vez abierto posee su propia configuración y sus leyes de tal manera que confirma para cada época lo que podría denominarse el "sistema de transgresión".

Dentro de la visión de los dos creadores sobre la vida de los hombres en los lugares de encierro, entró la historia personal de ellos y los danzactores. Tuvieron que recurrir a su memoria. Estuvo presente lo que menciona Illescas: "Todo hombre mexicano padeció esos años trágicos de la escuela primaria, donde uno era agredido. Creo que la mayoría de los varones hemos sufrido la gandallez del más grande cuando estudiamos".

En cuanto a la concepción del lenguaje dancístico, los coreógrafos consideraron que tenía que ver con un tipo de movimiento fuerte, rápido y violento, por lo que estuvieron de acuerdo en que lo que más se acercaba a esta forma de expresión corporal era la acrobacia. Así es que los cinco danzactores se entrenaron con esta técnica, además de estudiar teatro.

De la acción dancística al escándalo

En un escenario desnudo, los cinco danzactores —Jorge Alberto Pérez, Miguel Ángel Díaz, Serafín Aponte, Francisco Illescas y Azael López— viven una "historia" que es narrada de una manera cíclica. El protagonista (JAP) parado sobre un cajón de dos metros de largo, por uno de ancho y 70 centímetros de altura, mea al antagonista (MAD) que se encuentra abajo.

La escenografía de *Tierno abril nocturno* son siete cajones con las medidas señaladas, que tuvieron que ser ordenados para el desarrollo de la obra como si se tratara de un estudio arquitectónico. El vestuario de los intérpretes es grotesco. Da la impresión de que les queda grande, lo que hace resaltar las deficiencias físicas: todos son chaparros.

Los espectadores vimos a cinco hombres en un lugar de encierro, donde se da la violencia, el maltrato, la vejación y el abuso, pero también florece la amistad, el amor y lo lúdico.

Así como los textos de Jean Genet escandalizan a las buenas conciencias, *Tierno abril nocturno* provocó el rechazo de algunas personas del público, lo mismo en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, que en Mazatlán, Culiacán o Ensenada. El repudio se dio por las "escenas fuertes", como la de los danzactores desnudos completamente o los cinco hombres adentro de un cajón en un poético acto de amor.

Esto tiene que ver con el hecho de que la gente está acostumbrada a ver a dos hombres pelearse —algo que les puede causar risa o un goce estético—, pero no resiste presenciar el amor entre dos varones. Esto último es una ofensa en esta sociedad machista.

Pero hubo otras reacciones del público. Lo extraordinario de *Tierno abril nocturno*, es que logró conmover más a los hombres que a las mujeres. Hubo casos en que más de un varón salió llorando de la función.

¿Puede usted creer eso?

El poema coreográfico

Los coreógrafos no inventan el movimiento. Crear significa para los artistas de la danza, "romper una barrera tras la cual algo inmutable está oculto". Es por lo que (gracias a esa revelación sorprendente y súbita) el poema (la danza) se nos presenta en un principio como un "deslumbramiento", como escribe Milán Kundera.

Los creadores, con *Tierno abril nocturno*, pudieron comprobar que en la danza pasa lo mismo que en la poesía, en lo planteado por Milán Kundera cuando sostiene: "En la visión del poeta, la Historia se encuentra, cosa rara, en una posición paralela a la suya propia: no inventa, descubre. En las situaciones inéditas revela lo que es el hombre, lo que está en él 'desde hace mucho tiempo' lo que son sus posibilidades".

El descubrimiento de otra danza, que se aleja de las fórmulas manejadas durante varias décadas, coloca a estos coreógrafos en los nuevos caminos de la dramaturgia dancística mexicana. En *Tierno abril nocturno*, lo que hicieron fue hacer suyas las palabras de Milán Kundera: "En efecto, si en lugar de buscar el poema oculto en alguna parte ahí detrás, el poeta se compromete a servir a una verdad conocida de antemano (que se ofrece de por sí y está ahí delante), renuncia a la misión propia de la poesía".

Laura Rocha y Francisco Illescas no renuncian al misterio de la construcción de un poema coreográfico.

El nombre de la equis

Carlos Ocampo

I. El año que danzamos en peligro

1985 improntó la historia reciente del país de muy diversas formas. El gobierno de Miguel de la Madrid alcanzó un alto índice de descrédito al permanecer paralizado durante largas horas después de los sismos que demolieron amplios sectores de una ciudad que hasta entonces se soñaba epítome de la modernidad. Empero, y pese al dolor y la angustia que este evento acarreó, a partir de ese momento cobra fuerza un fenómeno que hasta entonces había permanecido latiendo en la periferia de las estructuras socio-políticas: la sociedad civil. La emergencia de grupos organizados de manera autónoma con fines propios marcará desde aquel año la conflictiva dinámica de una nación que acepta cada vez menos los dictados verticales.

En el campo de la cultura, y en el de la danza específicamente, dos botones son muestra señalada del proceso antes descrito: la consolidación respectiva de Danza Mexicana A.C. (DAMAC) y de la Unión de Vecinos y Damnificados "19 de Septiembre" (UVyD). El primero de estos organismos propició entre ciertos sectores del gremio dancístico la consolidación de una incipiente conciencia grupal. Quienes jugaron el rol más activo en ese periodo fueron los llamados *grupos independientes de danza contemporánea*, conglomerados de jóvenes hartos de los moldes que imperaban en la danza de concierto; hartos, pues, no sólo de las formas dominantes sino de los contenidos implícitos en tales formas. De igual manera estas agrupaciones se percataron de que sólo de una manera orgánica podrían incidir en la transformación de las condiciones de trabajo prevalecientes. Si bien el asambleísmo a ultranza volvía interminables las discusiones, poco a poco algunos aspectos que atañían al orden de lo inmediato se fueron resolviendo. A la larga, los documentos y el espíritu consolidados en esas cónclaves inacabables encontrarían las vías para influir en las acciones institucionales sobre la materia y, en general, en los mecanismos de distribución del producto dancístico.

Por su parte, y entre otros muchos aspectos, la UVyD se distinguió por devolverle a la calle y a los espacios públicos el carácter de ámbitos propicios para el ejercicio de diversas expresiones culturales. Quienes se dedicaban al quehacer dancístico, embebidos en aspectos técnicos e inscritos dentro de las corrientes abstractas, producían una danza que poco o nada tenía que ver con la realidad inmediata. Ni lo social ni lo cotidiano formaban parte de su núcleo de intereses expresivos. Las compañías adolecían de un contacto directo con amplios segmentos sociales. Las acciones que en la vía pública propició la UVyD, de manera muy enfática los encuentros callejeros de danza efectuados tanto en la ciudad de México como en varios estados de la república, les devolvieron a los creadores la posibilidad de efectuar un intercambio directo con públicos que hasta antes habían ignorado. La experiencia redundó en una renovación temática y formal que vino a refrescar de manera notable la producción de objetos dancísticos.

Desde luego, no sólo se recuperaron ciertos contenidos de corte político-social, faceta que en movimiento pendular quedó relegada cuando la escuela mexicana de danza devino consigna obligatoria; por añadidura, se incorporarían al discurso dancístico —bajo la jubilosa consigna de que lo personal es político— preocupaciones de orden cotidiano que antes se consideraban ajenas al mismo. Planteamientos de orden feminista, representación de las pulsiones amorosas de las minorías, puesta en primer plano de la propia historia, antisolemnidad o incorporación de lenguajes populares (de la música a la historieta) a los vocabularios propios de la danza, cristalizaron en lo que se denominó *danza-teatro*. Si bien esta tendencia

Notas en torno al discurso bizarro; Raúl Parrao, su creador y el colectivo mutante que le da forma: U, X. Onodanza

se venía perfilando desde finales del decenio anterior, sobre todo con la irrupción del Forion Ensamble, de las actuaciones individuales de coreógrafos como Graciela Henríquez y Gregorio Fritz y los contactos con la danza neoexpresionista alemana, acentuadamente con la facturada por Pina Bausch, será a partir de 1985 que esta tendencia se distinga como un movimiento más o menos coherente y sostenido.

El Premio Nacional de Danza, auspiciado en sus inicios por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y posteriormente también por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), opera desde su primera edición como el rasero que calibra la temperatura creativa del entorno. Para los bailarines y coreógrafos emergentes este certamen constituía (y constituye todavía) un impulso idóneo para instalarse en la vida profesional. Con todos los defectos imputables al procedimiento, quienes han llegado a finalistas o ganado el primer lugar de la competencia constituyen hoy la oferta dancística más sólida que se ejerce en México. Para su sexta celebración, precisamente la que tuvo lugar en noviembre de 1985, las obras expuestas recogían muchas de las constantes anteriormente descritas. El grupo reconocido en aquella oportunidad interpretó un par de obras saturadas de una fuerza vital pasmosa. La primera pieza, *Sangre mixta*, revelaba ya el potencial de su coreógrafo, la segunda, acogía a personajes que, como espectros de luz, deambulaban moviéndose de una manera inédita hasta entonces. Por primera vez se escuchó el nombre —que de hecho nada significaba— de un nuevo grupo. La composición coreográfica que obtuvo el primer lugar se denominó *Héroes* y la interpretaba el colectivo amparado bajo el apelativo de U, X. Onodanza.

A partir de aquella primera irrupción pública, y hasta la fecha, el impulsor básico de la agrupación, y del concepto de danza bizarra, ha debido contestar en innumerables ocasiones que el apelativo del grupo no alude a nada concreto. Ni la U, ni la X (letras poco usadas en la práctica) ni mucho menos el juego lingüístico Onodanza —que no es sino eso: el ejercicio lúdico de lenguaje que este coreógrafo ha venido ejerciendo desde entonces de una manera activa, creciente y sistemática— poseen un referente concreto en el mundo real; son elecciones del gusto, caprichos, explosiones del deseo.

II. Cultura Norte: entre la carne asada, la estética high tech y la ropa de vinil

Raúl Parrao es un criatura emblemática de los años sesenta; aún más, representa la consolidación de una sensibilidad marcada fuertemente por el binacionalismo cultural que define gran parte de la vida de los estados fronterizos que colindan con territorio estadounidense. Nacido en ciudad Juárez, Chihuahua, su biografía quiere que crezca con un pie puesto en cada uno de los lados de la división fronteriza. Como demostración basta un sólo ejemplo: *Sansangarabateando Chivatito Ucu chivateando presenta: Un día en X planeta... ¡pfff!*, su divertimento infantil, se desarrolla en un paisaje que, salvo la iconografía tomada de la ciencia ficción, recuerda en todo a las ciudades

desiertas —como las llamara José Agustín— del Oeste de Estados Unidos. Los personajes extravagantes marcados por un individualismo agudo, las situaciones chuscas que en otro contexto y en manos más sumisas moverían al desencanto, los objetos que cobran vida o los parajes urbanos poblados por rascacielos que se proyectan sobre el ciclorama en alto contraste, remiten sin equívoco alguno a estas poblaciones desoladas.

Empero, más que los contenidos de ésta u otra de las danzas pergeñadas por la imaginación febril de Parrao, es el uso constante que éste hace de ciertas formas de la retórica para hilvanar un discurso dotado de enorme elocuencia lo que más interesa para el objeto de estas notas. Por supuesto, este discurso delata, entre otros muchos componentes, la binacionalidad mencionada en el párrafo anterior. En el cuerpo mismo de estas composiciones coreográficas se detectan las huellas de las figuras retóricas que definen la estética de su producción, pero es en los títulos de las mismas donde emergen nítidas, las pulsiones de un imaginario que vuelve al lenguaje materia dúctil al apropiárselo como si de un elemento plástico se tratara.

En este proceso Parrao se desenvuelve de manera intuitiva. De ninguna manera su actividad obedece a las intenciones de un literato; esto, sin embargo, no excluye que prácticamente desde sus primeros trabajos el autor coreográfico haya templado una voluntad artística orientada, con mucha precisión, en torno a ciertos elementos verbales que se van desarrollando orgánica y progresivamente.

III. Alicia en el país de la retórica

Entre los instrumentos que, sabiéndolo o no Parrao, forman parte esencial de lo que a partir de aquí se denominará *discurso bizarro*, destaca el **calembur**. En efecto, al coreógrafo lo embelesan, por así decirlo, las resonancias casi musicales del habla. Toma las palabras, las despoja de sentido y les otorga uno nuevo. Las descompone. Convierte los sustantivos en verbos y, con ello, distorsiona y adiciona los significados iniciales de los vocablos electos. Así, en una composición como *Sansangarabateando Chivatito*, de 1985 —diseñada cuando aún era miembro del grupo Contradanza— emerge primero un verbo que no describe (en su forma de gerundio) ninguna acción reconocible a primera vista. ¿Qué hace quien sangangarabatea? Una primera respuesta es: baila de una manera bizarra, es decir, de una manera extraña, alterna, dislocada, irrespetuosa, jugetona, *garabateada*; como la palabra que se enmascara en el verbo define a fin de cuentas: se planta en el escenario igual que un *garabato*. Porque así se pretende la danza bizarra y así, como un garabato, es el personaje que nace en esta danza: *Ucu Chivatito*.

Es éste, en consecuencia, un nombre también inventado; un nombre que alude sesgadamente al rubro de la calle que Parrao recorría para llegar al Sistema Nacional de la Danza. Porque por Chivatito caminaba el entonces aprendiz de brujo para acceder a la parte posterior del Auditorio Nacional donde se ubicó esta dependencia educativa hasta principios de 1995. *Ucu Chivatito* retomará (triunfalmente, faltaba más), como quiere la dinámica de la historieta o el serial, un año después y ya como parte del repertorio de U, X. Onodanza. Además de los cambios registrados en la danza misma, el título de la renovada producción acusará un afinamiento del recurso retórico. Se añade una interrogación y entran al campo de batalla por primera vez (y ahí se quedarán ya para siempre) los puntos suspensivos que disparan el sentido y la duración de la frase de manera indefinida. De tal manera que ahora el apelativo resonaría así: *¿Sansangarabateando Chivatito ...?Ucu chivateando*. Una pregunta dislocada y una respuesta aún más atrabilaria. Sin embargo, un nuevo sentido emerge de este metalenguaje.

El retruécano se rizará aún más cuando nombre y personaje se den nueva cita, ahora con un desdoblamiento femenino (la audaz Ukita), en la puesta en escena de 1993 referida líneas arriba: *Sansagarabateando Chivatito Ucu chivateando presenta: Un día en X planeta... ¡pfff!* A estas alturas el método se sofisticó ya en grado extremo. El calembur afecta toda la estructura de la oración dotándola de nuevos sentidos. Por añadidura, el collage suma otras figuras retóricas como la **aliteración** y expropia de la mecánica de la historieta el uso activo y sumamente eficaz, en términos de descripción, de la onomatopeya.

A Parrao le fascina el sonido y la musicalidad de las palabras. El significado, si llega, surgirá después. En principio lo que interesa es afinar una eufonía que en sí misma se vuelva materia significante gracias a la cadena de evocaciones que despierta. Tal el uso de las onomatopeyas o de los neologismos para desanudar una avalancha de vocablos que, pese a no decir nada en apariencia, estimulan la imaginación del escucha, potencial espectador. Otro ejemplo de cómo el también bailarín se vale de los mismos hilos retóricos, y los mezcla sin titubear con su arsenal de armas extraídas de la historieta, es el título de otra obra de 1986: *Smuck sob sob susuave seducción...¡Ahhh!... Succión*. Frase que encierra y con-

densa el considerable potencial poemático que recrea, de una manera antisolemne y poco ortodoxa, el acto prensil y absorvente que es el beso y, forzando un poco más el gusto por las comparaciones, el apareamiento sexual.

No todas las obras de Parrao conllevan tanto alarde verbal. Tampoco todas exhiben un barroquismo tan acendrado. Las primeras de ellas, como *Dos mujeres y un diario, Juegos, La espera, Sangre mixta, Héroes o momentos* —todas de 1985—; o ya posteriormente *Mis secretos y mis amigos, A veces ella sonríe, Sin puertas ni ventanas, Proceso o Dile a la montaña que te encuentras bien*, de 1986, portan nomenclaturas más convencionales. Empero, desde su primer obra firmada, *Wassao*, emerge ya el afán de Parrao por denotar a través del sonido, más que por utilizar el significado usual de las palabras. El nombre mismo del grupo es un ejemplo destacado de esto.

En el *discurso bizarro* proliferan, por un lado, los neologismos que nada significan en principio pero que evocan un clima, una atmósfera o una sensación contenida en la coreografía (*Tloque-Nahuaque*, 1985; *Yo-koteja, sumburú. ¿Africa no es de los negros?*, 1987, o *Azax-Attra, En busca del tiempo perdido* —en un desliz proustiano del coreógrafo—, de 1992); por otra parte, se afina a lo largo y ancho de este discurso una tendencia a la denominación de catálogo o etiquetación escueta y hasta lacónica que representa, en medio de tan exuberante expansión verbal, un hálito de sobriedad siempre articulada en torno al tótem metafórico de Parrao: la letra X.

IV. De la X vienes y en X te convertirás.

En 1985 aún no se barruntaba la explosión conceptual presidida por el término X. La tan traída y llevada generación identificada con tal consonante estaba aún lejos de recibir el alud publicitario —que más que clarificar algo, enturbia— al que ha estado sujeta en los últimos meses. En tal medida. Parrao anticipa, con su obsesiva reiteración, el valor simbólico que ya tenía tal letra, valor que gana densidad al aproximarse el fin de siglo.

La apretada red de significaciones comienza precisamente con el uso en la numeración del siglo del par de equis que lo cuantifican en el sistema de numeración romana. Así las cosas, a partir de este punto se desprende la tensa retícula semántica que, desplegada en cauda, particulariza la obra de Parrao. Algunos ejemplos sobresalientes: siglo XX; X como incógnita matemática a despejar y signo de multiplicación; X en tanto duda, personaje o situación anónima e intercambiable; biológicamente la denominación X señala la diferencia en los cromosomas que determinan el sexo; las películas y, en términos genéricos, el material calificado de pornográfico se marca con tres X, de ahí también su equiparación con todo lo censurado; en la medida de signo, la X es una tachadura que equivale a prohibición, peligro —incluso muerte— o alto; la X también es una cruz con todo el bagaje de referencias que este símbolo porta.

A todo lo anterior, capitalizado en el *discurso bizarro*, con todas sus consecuencias, se suma la pujanza plástica que posee la letra, quizá la más preñada de connotaciones de todo el alfabeto. De ahí que no resulte descabellado asumirla como una metáfora abarcadora de todas las relaciones antes apuntadas y de otras implícitas en su fuerte proyección gráfica. Así pues, Parrao se ha apropiado de esta marca alfabética dé múltiples maneras. Lo mismo la incluye sistemáticamente en el arsenal del que extrae los léxicos con los que arma sus títulos (*Un extraño en tierra extraña*, 1987, Nova-Express (*Nueve para el universo*), 1992) que la incorpora sin alteraciones en sus títulos etiqueta. Tales: *Intro-X-Sección, Nova X, la videodanza Vía X, Sodoma X*, todas de 1993; la sucesión de los performances ejecutados en 1994 que se distinguen unos de otros por los añadidos a la denominación de base: *X-Ray Zoo* que mutará a *X Ray Zoo Cirka* para, a su vez, transformarse en *X-Ray Zoo Cirka* (*conexión*); o, aún por venir, su megaproyecto próximo: *X para idiotas.*

V. Contactos bizarros del tercer tipo

Las variaciones descritas abrevan en dos fuentes básicas: una, la literatura de anticipación, fantaciencia o ciencia ficción que lo mismo contiene una proclividad apocalíptico-futurista que un escencialismo fundante remitido al pasado remoto; y dos, en esa corriente menor para algunos que mezcla el dibujo con la palabra: la historieta, o mejor aún y como conviene al temple de la producción aquí glosada, el cómic. En cualquier caso, ambas expresiones caen en el concepto de cultura de masas por constituir hermanas en plena multiplicación demográfica de otras corrientes más distinguidas del quehacer literario.

Obras como *Elentrayentando (Ver S.O.S. al universo)*, de 1990, más allá de sus juegos retóricos calemburescos, documentan este retorno a un pasado mítico donde las fuerzas ancestrales cobran forma; la misma tendencia esencialista recreada con la asepsia propia de un laboratorio se encarna en los tres protagonistas hipnotizados de

Azax-Attra. El futurismo apocalíptico que lo mismo imanta —sin adjetivar— a algunos símbolos característicos del neofascismo que a influencias visuales derivadas de películas como *Alien* o *Blade Runner*, se detecta en piezas como *Morteros* (*Hermosa especie de crueldad idiota*) o *Mr. Bizarro* (1993). Aquí el calificativo *bizarro*, que en principio describe lo que busca volverse una escuela específica de movimiento, desemboca en un tremebundo personaje posmoderno que en su demencia devora todo lo que se pone a su alcance.

Esta afinidad con la ciencia-ficción encontró una forma de lumínica belleza, exenta de los aspectos lóbregos que marcan las dos últimas piezas citadas, en *Kosma Goeritz Homenaje a Mathias Goeritz* (1990). Ahí, sobre las estrellas de metal que conforman la escultura múltiple *La vía láctea*, los miembros de la compañía se dejaban bañar por una lluvia de diamantina que descendía de lo alto.

Todolo anterior remite a la historieta, pero es en *U, X. Cómic's. Danza Bizarra*, de 1989, donde la referencia a la estética, y a los recursos semióticos que caracterizan a este medio, encuentran su transcripción al lenguaje de la danza. Lo que en otras manos generaría una obra peligrosamente afín al panfleto, en las de Parrao se desarrolló como una irónica mirada a ciertas constantes de la sociedad mexicana.

Un elemento más que ubicar la estirpe historietista en la que abreva el *discurso bizarro* —en este caso un elemento sustantivo para la agrupación— subyace en la manera de denominar el estilo de movimiento que Parrao decanta un poco más en cada una de sus invenciones. Es a partir de esta obra que el término de *Danza bizarra* se añade al de U, X. Onodanza. En adelante aparecerá siempre acompañado al apelativo del grupo.

Más allá de las especificidades técnicas que no resultan relevantes para esta reflexión, el entendimiento de tal adjetivo deriva más del universo de la historieta que de la referencia lingüística.

Al respecto del significado del mismo, María Moliner comenta que la palabra se usa como sinónimo de valiente. "No se aplica corrientemente más que a militares, frecuentemente como epíteto humorístico y los que lo usan le dan más bien sentido de apuesto". Una segunda acepción en otros diccionarios aparea el sentido anterior al de generoso, lúcido o espléndido. La bizarría, se añade, equivale también a colorido o a exageración en la apariencia. Y es en este último entendimiento que el vocablo encuentra cabida en la estética perseguida por Parrao. Ciertamente sus obras resultan excesivas y se apoyan en un elaborado ornamentalismo visual. En ellas también se detectan rastros de la uniformidad y la violencia controlada de la disciplina castrense y, de igual manera, el sentido del humor campea a lo largo de todas como un viento leve de ironía.

Sin embargo, el peso mayor de la palabra se extrae de un corpus impreso más volátil que el de los diccionarios. Las historietas de *Superman* lo documentan con precisión milimétrica: *Bizarro* es el cuerpo celeste paralelo que gravita al lado del que acoge a Metrópolis, al diario *El Planeta* y, por supuesto, al que habitan el hombre de acero, su novia Luisa Lane y el resto de sus compinches y archienemigos. El *mundo bizarro* es el mundo al revés. De manera previsible, es éste un planeta cuadrado donde sus pobladores lucen una apariencia geométrica, como labrada a golpes de cincel sobre dura piedra, aspecto del todo opuesto al terso y blando contacto de la piel humana. El comportamiento de estos *bizarros* entes se coloca, sin lugar a dudas, en las antípodas del de los homínidos comunes y corrientes. Y así, todo lo que acontece en este microcosmos altemo.

Este disociamiento de la norma es lo que Parrao busca con denuedo. Para ser consecuente con su objetivo, el coreógrafo no se arredrará ante la disyuntiva que implica conceptualizar su labor a partir de los preceptos vertidos en una enciclopedia de consumo popular y masivo como es la constituida por los miles y miles de "cuentos" que el bailarín, junto con muchos otros hijos del milenio, consume con mayúsculo deleite. En tal medida, no resulta descabellado traer a colación, siguiendo a Umberto Eco, "al gnomo Mxyzpt, procedente de la quinta dimensión y que sólo puede ser vencido en el caso de que Supermán consiga hacerlo pronunciar su propio nombre al revés (Kltpzyxm)"; similar fascinación por lo impronunciable, por la combinatoria de letras y palabras late a lo largo de todos los títulos de la *obra en progreso* configurada por Raúl Parrao.

La *danza bizarra*, la barroca multiplicación de sentidos que prohija el discurso lingüístico que la nombra y la insistencia en construir un universo estético y ético en tomo de la letra X documentan, además de una templada certidumbre creativa, un impulso básico para entender la sensibilidad binacional y el decurso de las prácticas artísticas comprendidas dentro del término de la posmodemidad.

Referencias:

Baud, Pierre-Alain: Una danza tan ansiada... La danza en México como experiencia de comunicación y poder.

Beristáin, Helena: Diccionario de retórica y poética.

Eco, Umberto: Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.

Moliner, Marísa: Diccionario de uso del español

El baile de las sombras*

Gerardo Amancio

Para Uvillado León

De no haber estado tan borracho habría confundido aquel lugar con el infierno. Por cierto, estaba en las profundidades de una mina abandonada y llegamos a ella en un carro metálico, que se deslizaba ruidosamente por un camino de rieles a eso de la medianoche.

Ya habían sucedido todas las cosas que suelen pasar durante la vigilia. El territorio del alcohol empezaba a poblarse de calles mojadas, niños que venden llaveros, enganchadores, mujeres con y sin dueño, taxistas que hacen muchas o pocas preguntas, bebidas sospechosas, humo de tabaco, luces intermitentes y, a veces, confesiones.

Mientras, en la pista no se alcanzaban a distinguir los cuerpos; más bien, juntos formaban una sombra interminable, densa, de respiración parecida a la del reptil y, además, hambrienta de más cuerpos.

A nuestro alrededor aguardaban los expulsados de la sombra, fuera por cansancio o por soledad. Estábamos, de una u otra manera, a mano; aunque nuestro caso era realmente flagrante: somos del tipo de hombres que no saben bailar y permanecíamos ahí, quizás, para desafiar a ese reptil negro con nuestra indiferencia.

Gritábamos en vez de hablar, ahogándonos entre manoteos, cuando se nos apareció el diablo.

Se presentó en medio de la conversación al insinuar que no era fortuito el hecho de haber recalado en aquel sitio; que existía un mandato previo y que sólo de nosotros dependía el salir o no de aquel lugar. Así, mi primera percepción había sido correcta: aquella discoteca era el infierno y los danzantes estaban condenados a permanecer ahí, nadando entre su propio frenesí y el juego de sus deseos.

Je, je, pronunció, porque la suya no era ni risa ni carcajada, sino un eco de las palabras.

Ingenioso, ¿verdad? Nadie sabe cuáles son los verdaderos secretos del baile y pocos llegan a conocer su verdadero poder, ahora que, curiosamente, no se encuentran entre quienes lo veneran.

Pidió otra ronda de Habana tres años como para entrar en confianza. En ese momento, las luces adquirieron mayor intensidad, tanta, que las sombras se volvieron luminosas sin dejar de ser sombras. Todo un espectáculo porque, ¿quién dijo que sólo Dios y su corte conocen el show bussines?

Cuando los vasos estuvieron llenos de vuelta medité sobre el discurso del diablo, así como en el terror que me provoca la simple posibilidad de poner un pie en una pista, desde la época de mis fiestas infantiles, luego las de quince años y las inevitables bodas. Sí, estábamos ahí por un mandato superior a la engañosa voluntad del sueño.

Deseaba negociar la obviedad de nuestra almas, ¿o no?

O, quizá sólo deseaba platicar.

Como dueño del changarro, el diablo se aburría muchísimo.

Me aburro de saber, dijo mientras sorbía su cuba libre sin hielo, de conocer todos y cada uno de los

* Inédito

secretos del vecindario porque, para colmo, ya no hay mucho qué descubrir,
Curuiosamente, y no deben olvidarlo, continuó, soy la primera víctima de la ira de Yasabenquién porque, finalmente, ¿quién está más preso, el reo o su carcelero? Chingao, exclamó súbitamente, ya se me están pegando las letras de esta música de infiemo, a este paso voy a acabar hablando como Juan Gabriel.
El pobre diablo necesitaba unas vacaciones. De hecho, estaba muy al tanto de las escapadas de ciertos ángeles que, incluso, pusieron sus propios negocios con los beneficios obtenidos por la venta de sus escudos y armaduras.
Ordenó otra ronda de lo mismo. Creo que lo escuchábamos como a cualquier borracho de cantina porque sus penas no eran muy diferentes a las del burócrata que tiene líos con la mujer o el del hombre que descubre que su mujer le pone los cuernos.
He intentado de todo, incluso convertirme en alcohólico, pero no, nada se me sube; nunca dejo de estar al pendiente de cobrar el cover, estar a mano con los inspectores del municipio, enredarme haciendo las cuentas, revisando los contratos de quienes han vendido el alma. Eso sin contar los líos con el sindicato. Y siempre ha sido así.
El reptil seguía allí, ahora moviéndose más lentamente porque empezaron a tocar una de esas piezas para bailar de pegadito.
También intenté el camino de las mujeres, asunto taquillero, por lo demás. Nada más habría que ver *El bebé de Rosemary*.
Luego intenté el baile y hasta sus derivaciones, como los aerobics, sin obviar el jarabe tapatío. Fue la primera vez en que me sentí reconfortado debido a que, por fin, di con un misterio: porque la danza no es un invento del Que Es y menos mío, sino humano. Es una rebelión y una obediencia.
A esas alturas de la conversación no sabía si estaba escuchando al diablo o a mí mismo, porque sus palabras bailaban en mi cabeza y se juntaban con otras; de repente evolucionaban abrazadas, lentamente y de a cachetito, o ensayaban movimientos frenéticos. No se quedaban quietas, tanto que me pareció ser su dueño.
Me levanté para ir al baño, seguido por el estruendo del baile. Respiré el aire viciado del túnel y, de pronto, percibí todos y cada uno de los aromas del lugar, desde la colonia de un adolescente en celo, hasta el sudor de una rubia más o menos buenona y estudiante de una escuela de monjas. Igualmente, el orín cargado de un empresario guanajuatense de carnes frías y embutidos.
Supe quiénes harían el amor esa noche, dónde, por cuánto tiempo y lo que soñarían luego de terminar. También quién moriría, así como lo que pensaría en ese momento: quién se masturbaría y con qué imágenes.
Todo estaba en el olor. No necesitaba ver.
Sin embargo, lo peor ocurrió al regresar y verme a mí mismo (mi propio cuerpo enfundado en el mismo traje manchado) a la hora de abandonar la discoteca: iba completamente borracho, diciéndole a mi amigo que yo era el diablo, mientras él me palmeaba la espalda, como gesto de consuelo y divertido escepticismo.
Los ví alejarse. Gracias a mí las vacaciones del diablo habían comenzado. Sé dónde están y qué hacen actualmente. Sé lo que fueron y lo que serán.
Yo, simplemente, convertido en un pobre, pobrísimo, encargado del lupanar mejor conocido como infierno, espero.

El baile del poder

Oscar de la Borbolla

Pruebas de sangre, exudados de vagina y faringe, coproparasitoscópico, general de orina, radiografía de pulmón y examen de hemorroides le practicaron a Gabriela y, como estaba tan bien por dentro como por fuera, le dieron su pase para la modista-bañadora-maquillista. Piedra pómez y estropajo con detergente en polvo. Regadera a presión. Jabón de gránulos, mascarilla de huevo con pepino, champú y enjuague, baño de tina con burbujas, toalla y ahora esta crema para el cuerpo con polvito de oro para que brilles. Gabriela se miró en el espejo: 21 años bien servidos desde las plantas de los pies hasta el pelo negro; 21 años era un decir, porque algunas partes las tenía más nuevas: las puntas más antiguas del cabello desde hacía año y medio, las uñas de las manos desde hacía tres meses, el vello del pubis desde los once años, el volumen de los senos, ya con esa dimensión, desde los quince y millones y millones de células recién nacidas: de hecho, toda su carne actual y el fosfato de calcio de sus huesos eran más recientes: sólo su alma tenía 21 años; aunque tampoco, pues el alma no se distingue de sus contenidos y la idea de conseguirse un funcionario de primera la acababa de adquirir y era cuanto tenía en la conciencia: un cartel enorme en el que se leía: Chíngatelos, demuestra que puedes más que tu amiga pelirroja y que hoy, de una vez por todas, saldrás de pobre. Qué bien estoy, murmuró Gabriela y posó ante el espejo: ahí estaba en la luna la evidencia, en la luna y en los exámenes médicos: flora y fauna normales en vagina y en garganta; medidas de busto, cintura y cadera para concurso de belleza; boca roja, cutis terso, nariz angosta y recta, y los análisis de orina y de sangre, perfectos. Ahora sí, muñeca, escoge tu ropa, dijo la modista, aunque yo te recomiendo pantaletas blancas de seda para que resbalen las caricias y luzca mejor tu piel morena y, para encima, este vestido metálico, gris plata que se ajusta como el barniz a la silueta y la remarca con destellos tornasolados. Gabriela se lo probó, aunque prefería uno rojo, uno que la enseñara menos de golpe, que la dejara en posesión de algún miste-

rio, de algún margen de maniobra para poder negociar, porque a través del vestido plateado se le notaban no sólo los pezones y el hueco del ombligo, sino hasta la roncha de su vacuna de la infancia y la erupción de sus poros que, a veces, se le erizaban por la emoción o por el frío y se lo quitó para ponerse el rojo que, al caer libre sobre su cuerpo, mostraba la redonda ofensiva de sus senos, mitad afuera del escote, y el grueso de sus muslos al dar un paso afuera de la alcoba que le habían asignado y se presentó, junto con las otras muchachas de figura incendiaria, en el salón donde el jefe y el compadre, y otros jefes y otros compadres, bebían y platicaban muy animados. Aquí la tienes, dijo el jefe. Es mejor en persona que en las fotos, afirmó el compadre. Encantada, dijo Gabriela y, al igual que las otras muchachas que, aquí y allá, giraban convertidas en los epicentros de la reunión, se dio la vuelta para que la apreciaran desde distintos ángulos. ¿Qué desea tomar?, preguntó el compadre y ella dijo con su mejor sonrisa: Champán. Ya oíste: tráeselo, ordenó el compadre al jefe para que constara quien era el mandamás. ¿Y de qué fotografías me conoce usted, licenciado? De las de su expediente, de una foto que aparece en su kardex y de la que me quedé prendado. Honor que usted me hace. Yo, en cambio, lo había visto en la televisión y en los periódicos y le quiero decir que en persona es... es más guapo y muchísimo más joven, ¿cuántos años tendrá usted, licenciado?, ¿cuarenta?, ¿cuarenta y cinco? El compadre soltó la carcajada: Por ahí andamos, respondió sin sacar a Gabriela de su fingido error, pues, la verdad, los dos sabían que él andaba más próximo a los 70 que a los 60 y que parecía de 80, de ochenta años golpeados con saña, con odio, de ochenta insostenibles años que seguían de pie gracias al marcapasos y a los implantes de hipófisis de cerdo y a las células de bovino y a las rejuvenecedoras sesiones de sueño y, principalmente, gracias por la copa,dijo el compadre al jefe, y ahora váyase a ver si ya puso la marrana, gracias, en suma, a que podía dar órdenes, pues era el ejercicio del poder lo que lo mantenía parado. ¿Bailamos?, preguntó Gabriela. Por supuesto, y la tomó de la cintura, hacia abajo, qué maravilla: sobre la pantaleta de seda patinaban en el vestido los dedos del compadre, amarillos de nicotina, y contra su chaleco de casimir la acometida de unos pechos macizos que empujaban hacia adelante, que olían a fresco, que brillaban, qué bien baila, licenciado. Es la experiencia. Con usted, siento que floto, licenciado. También es la experiencia. Qué bonitas se le ven las canas, licenciado. Son de experiencia. Y a pesar de su experiencia, de sus sesenta y tantos años curtidos en el almíbar de los lambiscones, era vulnerable al halago: lo seducía más que el vestido rojo, más que ese olor de mujer encajada con sus dos pitones en el chaleco; más que los labios de Gabriela, su actitud sumisa, sus ojos de admiración, su sexo abierto con el que parecía decirle: Usted, licenciado, es el hombre más grande de la Tierra: el más fuerte, el más guapo, el más por encima de los rascacielos, de los cometas y de las estrellas y, ante esa devoción, el viejo zorro, el viejo experto, el viejo que se las sabía de todas todas y no se le escapaba ninguna, se puso pendejo y sólo se le ocurrió decir: Usted, Gabriela, me cautiva, ¿puedo hablarle de tú? Sí, licenciado, como guste. Gabriela, contigo me siento joven, fuerte, sano, poderoso y feliz. Usted está jovencísimo, licenciado, fortísimo, sanísimo, guapísimo y es poderosísimo: permítame hacerlo feliz, y lo condujo a la habitación que le habían asignado.

Cuando los sonidos granizan

Fernanda de Teresa

Para Lilly Collin y Verónica Martínez-Lira

Bailábamos las sevillanas Miguel y yo cuando llegaste; estábamos por terminar la primera. Revisaste las mesas sin reparar en el tablado: cuando estuviste seguro de que no había nadie que te pudiera delatar le diste una propina al gerente, y ambos, tú y ella, lo siguieron hasta una mesa. Te sentaste y nos brindaste tu mirada con la fatiga de un hombre que después del trabajo se instala frente al televisor. Me reconociste de inmediato: tu indiferencia pasó a ser exaltación; lástima, porque ya estábamos en las últimas pasadas de la cuarta sevillana.

Me acuerdo de aquel día en el que caminabas frente a la academia y te detuviste en los cristales para mirarme ensayar la rumba: tuve una sensación parecida a la de estar sobre un escenario por primera vez: todas mis células zumbaban; en mi pecho flotaba una burbuja que subía y bajaba al ritmo de mi agitada respiración. Desde ese día fuiste diario a verme: nos volvimos cómplices, sin cruzar jamás una palabra. Pasó el tiempo; empecé a concursar y a tener presentaciones en varios lugares; te imaginaba en primera fila o entre el jurado: eras mi juez, mi público; si no estabas tú, la danza no tenía sentido: bailaba sólo para ti. Me alimenté de tu fantasma. Al salir de la academia me dieron un contrato precisamente en este lugar. Siempre tuve la esperanza de que vendrías; quizás hubiera sido mejor que no vinieras, porque ahora que te observo, mientras Almudena baila el garrotín, hasta me deprimo: estás gordo y calvo; seguramente tienes una esposa fodonga y para distraerte sales con esa mujer que lleva rizos de muñeca barata, cara mal remendada y chichis de hule espuma. Has cambiado tanto... ¿qué pasó con ese modo de ver tan decisivo que se posaba sobre las cosas como una rana en una piedra?; esa mirada que como gota de agua se deshilaba delineando formas recortadas en los espacios; y las banderas de seda que colgaban de tus ojos, las que, cuando me veías bailar, mojabas con lágrimas para adherirlas a mi cuerpo. Ahora de eso ya no queda nada; tus párpados se suspenden sobre tus ojos como coágulos de pereza; tus córneas cubiertas de escarcha; tus pupilas, dos zancudos lánguidos que flotan, cada uno, dentro de una botella vacía.

Almudena se retira del escenario; el eco de los aplausos resuena como murmullo bajo la voz del presentador; escucho mi nombre y salgo con mi traje de guajira. En el tercer compás de la guitarra abro el abanico: se despliega en mi pecho una emoción. Subo el brazo libre trazando media luna: mi mano vuelve barrocos sus bordes con un movimiento de muñeca; la sostengo sobre mi cabeza, girando, como una flor que se exprime a sí misma y espolvorea su polen.

Los cantos y la melodía de las guitarras se embragan; el abanico entre mis dedos es una aleta de mantarraya planeando bajo el mar. Con la mano libre atrapo notas y les doy textura; esculpo figuras de aire; acaricio los contomos de la música. El *cantaor* se calla; las palmas a contra tiempo indican el cambio de ritmo: mientras bailo el zapateado me levanto el vestido, hoy, más de lo normal. Tus ojos débiles se asen a mis zapatos: mis tacones percuten alternadamente: el tañido de mis pies se ensambla con el de las guitarras. Los sonidos granizan, la velocidad se dispara, tus pulsaciones también: al fin te integras a la estampida flamenca; el borboteo del ritmo es cada vez más intenso, el calor ensancha tus venas y te desenvuelves: empujas tu mirada como si fuese una rueda: recorres el empeine, rodeas el tobillo, asciendes por las pantorrillas, alcanzas mis rótulas que apuntan hacia ti. Tus pupilas se deslizan con facilidad: delinean mis muslos y descubren sus musculaturas que, coqueteando, cambian de expresión mientras mis tacones repiquetean en el suelo. Tu atisbo aún intenta subir, pero se tropieza con el faralá. Dejo caer la tela pesadamente; los holanes rebotan y el vestido se esponja como paloma en celo al tiempo que un telón cae sobre tus ojos y tu mirar queda capturado en el oscuro bochorno debajo de mis faldas. Estoy empapada: por mi cuello de cirio escurre el sudor como cera derretida; de tus escasos cabellos también emanan gotas que al resbalar cuartean tu frente y la dejan como espejo roto.

Cierro con dos giros y mantengo la posición unos segundos; entre aplausos y claveles, aterriza la mirada recelosa de tu pareja que, con actitud de triunfo, se apodera de tu mano. Sí, seguramente tú y ella pasarán ésta y muchas otras noches juntos; pero yo sé que, en el espejo roto de tu frente, seguirás buscando imágenes para recrear una y otra vez nuestra velada complicidad.

La pieza*

Francesca Gargallo

Le dije que no sé, dijo él, sudado, rojo, más tímido que cansado. Y ella, sin una palabra, agarrándolo de la mano. Ven pa cá ordenó su cuerpo. Ven pa cá, sus pasitos cortos. Un, dos, tres, detente. Una empujadita con la fuerza del ritmo y él da un paso atrás. Un, dos, tres. Ahora hacia adelante, con el imán de su sudor gozoso. Porque hay quien baila por placer, así es ella, y quien para que lo mire la gente. Él siente que está por aprender. Cierto, no tiene ese movimiento de piernas en arena, de caderas que aman, no tiene la facilidad de brazos que ella utiliza para abandonar su mano en la de él, no conoce el juego entre ligereza en el movimiento y rigidez en el giro, así para que sea perfecto, así como ahora le hace. Cierto, no tiene. Pero ella sigue. Siempre sin una palabra que de qué sirven si ahí está la música, ahí los músicos, la trompeta para que nadie oiga promesas de amor y sólo el cuerpo pueda formularlas, las maracas para castigar tu movimiento en falso, el trombón y las pausas. Es que yo no sé, había dicho pero ahora no sabe si era cierto, si sigue siéndolo. Un, dos, tres, pon pon chac chac chac pum. El cuerpo lo llama, lo rechaza, lo juega. Y él desentume la rodilla, erecto el cuello, firme el porte de los hombros. Ven pa cá, ve pallá. Gírame, muérdeme, sacúdeme. Ella obedece a la demanda, lo sacude, lo abraza, le da vuelta frotando su seda de algodón de la camisa de él. Más rápido ahora que el sax se lamenta duro, más duro ahora que llora rápido. No me dejes nunca, piden los pasos de él y los de ella, sin una palabra, prometen lo que pueden. Más rápido, más rápido. La carne de los senos se sacude, la papada, las nalgas. Más rápido, ordenan las tumbas. Un, dos, tres. Un, dos, tres, cuando entra lánguido el clarinete. Descansa, amor, sosténme. Él y ella. Ahora saben los dos. Ferozmente sus carnes se enlazan, sus pies se entrepiernan. Nuevamente el sax, lento, en un solo. Luego el silencio. Muchas gracias, señorita. Hasta luego, señor.

Testimonios sobre Mariana (Fragmento)

Elena Garro

Colocamos el baúl en el salón de colores cobrizos. ¿Qué hacer con él? Irina decidió abrirlo. Rompimos los flejes y levantamos la tapa. Un fuerte olor a naftalina invadió la habitación. En su interior encontramos a varias muñecas viejas envueltas en papel de seda; algunas eran de Natalia y otras orientales. Habían pertenecido a Mariana, según me explicaron los rusos. Las colocamos sobre la alfombra, dos o tres tenían manchas en la cara y sus trajes estaban arrugados y húmedos. El espectáculo era inesperado y el atuendo exótico de las muñecas de Mariana volvió a plantearme el misterio de la vida de mi amiga. Me quedé pensativa. Vi que Irina sacaba del baúl varios pares de zapatillas de baile, algunas más pequeñas que las otras. Reconoció dos pares y los contempló con amor.

—Las primeras puntas de Natalia... —exclamó.

—¿Y esas otras? —pregunté señalando unas muy viejas atadas a las de Natalia.

Son las primeras puntas de Mariana. La costumbre es conservarlas...

De aquellas zapatillas de seda desgarrada se desprendía una enorme tristeza que invadió la habitación y la pobló de fantasmas. Me sobresaltó la voz de Vasily.

—¡Nina y Vladimir! —exclamó mostrando una fotografía.

Irina se precipitó a contemplarla, mientras yo pensé en el invisible pasado de Mariana.

—Natalia era el retrato de Vladimir... —comentó Irina con voz melancólica.

Por el salón cruzaron pasos tan leves como el aroma del té que reposaba en las tazas delicadas. Una melancolía infinita cubrió las luces distribuidas armoniosamente sobre las mesas y las consolas. Mis huéspedes guardaron silencio y sobre sus cabezas inclinadas sopló un viento triste y extranjero que lo dobló como a personajes irreales. Habían llegado a París desde muy lejos y en esos instantes su pasado desfiló en instantáneas fugaces, así supe que Mariana era la hija de un oficial zarista y de una señora de San Petersburgo que huyeron al Extremo Oriente después de la derrota sufrida por el Ejército Blanco. Irina los encontró en Shangai cuando la pequeña *troupe* de ballet de Ana Pavlova pasó por esa ciudad y se prendó de la pequeña Mariana, espectadora harapienta que seguía a los bailarines por todas partes. Hubo una reunión y decidieron adoptar a la pequeña familia perdida en la miseria. Mariana se convirtió en su discípula predilecta. Entró primero en los coros y enseguida pasó a segunda figura. Empezaba su brillante carrera, cuando en gira a Sudamérica, Augusto la conoció y se empeñó en casarse con ella, después de prometer solemnemente que no se opondría a que Mariana continuara en el ballet. ¡Fue el fin! Mariana no salió de aquel país. "Sus padres fueron a buscarla y nunca salieron"..., escuché decir a Vasily. Nos quedamos en silencio. Irina para romper aquella pausa triste, pronunció nombres rusos, mientras colocaba con delicadeza programas de teatro y fotografías de bailarines sobre la alfombra. Su voz sonaba monótona, se podría decir que recitaba una larga letanía. Preferí no mirar a los dos viejos inclinados sobre su pasado, me pareció estar en un lugar insólito en donde se corría un telón para dejar ver un hermoso espectáculo invisible: el sencillo y trágico misterio de la vida de Mariana.

Las muñecas me miraban con fijeza y de pronto una de ellas me guiñó un ojo. Creí sufrir una alucinación producida por la melancolía de aquella tarde inolvidable en que enterramos a Boris. También para él se había corrido el telón definitivo y deambulaba sin ruido entre la voz y la sombra de algún lugar remoto o quizá estaba allí entre nosotros. "La vida es un cerrar abrir de ojos", dijo Vasily. Volví a mirar a la muñeca oriental de ropas harapientas y comprobé que continuaba mirándome con fijeza y con una malicia sólo comparable a la de Boris; volvió a guiñarme un ojo.

—¡Le hizo un guiño! —gritó Irina.

Por amor al arte*

Humberto Guzmán

Por fin llegó el viernes, día que esperé toda la semana. Hasta salió en el periódico Acerina y su danzonera estaría en el California Dancing Club, o el Califa, como lo conoce la raza. Aunque no lo compré por eso, sino por la sección de empleos. Pero al abrir el periódico lo primero que vi fue lo del Califa. Me dio gusto, sentí que yo era parte de eso. Lo recorté. Luego busqué los avisos. No había oferta de trabajo. Sólo encontré el de: "¡Abatido! ¡Apóyame cuatro horas! ¡Sin experiencia! (...) $10 diarios..." Y a un lado, otro: "Antonio. Tu orgullosa mamá te felicita por los logros obtenidos en tus estudios en EU ¡Bienvenido hijo!" Qué vida ésta. A unos les sobra y a otros les hace falta hasta de qué tragar.

Ese viernes se cumplían un año, cinco meses, desde que me corrieron de la fábrica por no aceptar los malos modos del gato más grande, el que le besaba el culo al patrón. Nos hicimos de palabras varias veces. Me lo advirtieron los cuates, me dijeron que me calmara, que me anduviera con cuidado, que los empleos no se daban en maceta. Pero todo tiene un hasta aquí y aquel día lo fue para mí. Me acabó de llenar de piedritas los zapatos el gato ése y ya no me aguanté, le contesté, no con groserías, hasta eso, pero si fuertecito. Nomás para calarlo. Eso bastó para que se pusiera a pegar de gritos. Para que toda la fábrica se diera cuenta. Yo lo dejé hechar ajos y cebollas, lo dejé ir y venir. Sólo que ya no le quité la vista de encima. Aventé las cosas a un lado y me senté sobre la máquina. A esperar. A esperar lo que muy pronto vino.

Eso lo puso peor. Me gritó que me bajara de la máquina y que si no me gustaba allí qué estaba esperando para largarme. Y me la mentó. Así, así. A chingar a mi jefa. Como a cualquiera, eso me calentó. Me levanté con lentitud, me acerqué a él, quedamos frente a frente, bajo las miradas de todos los obreros, y sin decir nada —¿para qué?—, le puse un tal estate quieto que lo mandé patinando de espalda abajo de una mesa. Estuve a punto de soltar la carcajada, se vio muy chistoso, pero la situación era en serio y no quise defraudar a mis cuates, que se veían más asustados que yo. Así que agarré mi ropa —traía el uniforme— y mi torta, que llevaba en una bolsita de plástico, tampoco se las iba a dejar, y me fui caminando a la salida. Por las escaleras vi venir a otros gatos grandes, creo que hasta el patrón andaba por allí. Un cuate se me acercó y me dijo, pélate, no seas pendejo. Empecé a correr porque él me empujó. Antes de salir a la calle aparecieron dos de mis compañeros de penurias. Córrele manito, ya vienen por ti, me dijo uno de ellos y el otro me dio un bultito, lo tomé y corrí hacia la calzada, al primer camión que pasó me subí de angelito. Cuando abrí el pañuelo —mugroso, además, ya ni la friega— supe que envolvía unos cuantos billetes que me juntaron. Ahí perdí la compostura. Se me rodaron las de vieja, en medio de todo el peladaje del camión que nomás se me quedaba viendo. Por eso —y para despistar, por si me habían seguido— me bajé como Tarzán en la jungla y me metí entre las calles de esa colonia, que ni supe cuál era.

Después lo pensé un poco y me entró el miedo de que me demandarán sólo por el desquite. Derecho, y uno por uno, o hasta dos juntos, no me hace nada, pero ya con sus licenciados, en un juzgado, ya no le entro. Mejor me borré. Desde entonces vivo en este cuarto de azotea. Y desde entonces busco trabajo. Bueno, también es un decir. Como decía mi madre, andas buscando trabajo rogándole a Dios no encontrar. Es que no quiero terminar como mi padre. Podrido en la fábrica. Toda una vida de joda. ¿Y para qué? ¿Para quién? ¿Para ti? No, cómo crees. Trabajas para otro, para ti ni sueñes. Por eso yo mejor me hago el que habla inglés.

Acababa de cumplir los decinueve abriles, aunque en mi caso son agostos. Yo nací en agosto, soy leo. Un león. Aguanta, ¿verdad? Por eso soy cabresto. ¿Cuándo han visto a un león trabajar? Pues ¿cómo? Para eso es león. Que trabajen los burros, los bueyes, las mulas-sacos, como mi padre, tampoco, sin rebajar a la gente. Pero que trabajen otros. ¿Quién me dice que no me voy a morir mañana?

Ese viemes todavía pensaba que iba a conseguir

* Inédito

empleo. Pero en todos lados pedían el certificado de la secundaria, y yo apenas terminé la primaria. En esos días mi padre todavía trabajaba, pero no ganaba suficiente. En la mesa faltaba la papa y mis hermanitas chillaban todo el día. Pues así quién. Sólo como ese hijo de más de veinte del periódico aquel, "tu orgullosa mamá te felicita por los logros obtenidos en tus estudios en EU...", ay sí, maricón, a chiflar a su flauta, estas cosas me ponen como león entrampado. Yo no voy a trabajar para que otros manden a sus güevones hijos a EU y luego los feliciten —como si hubieran hecho una gacia— en el periódico.

Ese viernes me puse a planchar mi mejor camisa, la que no tenía el cuello gastado. El pantalón y el saco ya los tenía listos. Había hecho unas chambitas a los vecinos y los había mandado a la tintorería. Así soy yo. Me gustan las cosas en grande. No me ando con pendejadas. Yo dije, esta noche me voy a poner de pura parafina, todas las viejas van a querer con su muñeco. Ya me conocen, hay, aunque no para todas. Uno debe cotizarse. ¿Creen que por sus bonitas nalgas lo van a traer a uno de ídem? Que se busquen su camello. Pero si quieren categoría, que se jodan.

Y empecé a ensayar. La gente cree que nomás es aventarse a la pista y mover las patas como Dios te da a entender. No, señores. Se impone escuchar la música, acostumbrar el oído, aprender de los viejos lobos de salón, y luego echarle el estilo, eso nadie te lo enseña, nadie te lo da, lo traes, y yo lo tengo. Lástima que ni radio tenía. Pero, así, tarareando, silbando, marqué el cuatro, una, dos, tres veces, arrastrando los pies, lijando piso, luego el ocho, a un lado, al otro, en la escuadra, ya tienes a la vieja jodida, le das un paseillo, así, tú casi sin moverte, como torerito, y la vieja luciendo el bote —para que vean lo que traes—, rodeándote, tú la llevas, con la punta de los dedos, apenas la tocas, pero que sienta quién tiene los huevos, y si quieres haces el avioncito y sacas otra vez pasitos cortos, casi sin mover las caderas y, para entonces, te lo garantizo, la vieja ya se vino.

Llegué al Califa a buena hora. Casi al mismo tiempo se dejaron venir los tigres, las panteras y una que otra víbora. Y la raza, que llenaba el salón. Cuando entré a la pista, caminando despacio, viendo por encimita, me descubrió la María Luisa, que estaba con unas amigas en una mesa, se levantó como tapón de sidra y corrió hacia mí. No esperaba menos. Aunque me llevaba uno o dos años, nos habíamos llevado bien en el entarimado, luego en la cama. Eso era todo.

Noté que se nos quedaron viendo. Yo luego empecé a echar tipo. Me veo mejor de perfil. Por eso me pongo de tres cuartos. Y mi vieja se veía de lujo. La verdad sea dicha. Traía su vestido azul rey, entallado, de tela brillosa. Sus zapatos de tacón, plataforma y correa alrededor del tobillo. Peinada y arreglada de salón. Hasta parecía artista de cine y yo su galanazo. Hasta gusto me dio. A las chancludas nunca las he aguantado.

Tocaron algunos mambos, chachachás, un fino blues, antes del anuncio esperado. ¡Su majestad de ébano, Acerina y su danzonera! Y salieron los negritos. Y empezaron los tambores, la orquesta toda, a sonar como desde el cielo. Y sentí que la sangre se me subió a la cabeza. Los vellitos de los brazos y del cuello se me erizaron. Los ojos de mi vieja se encendieron y su piel quemaba. Con un leve movimiento de la mano, María Luisa se adelantó y dio una vuelta, quedando de frente a mí. Así esperamos la entrada. La tomé de la cintura con una mano y con la otra tenía la suya, en alto, en escuadra, como debe ser, no como lo hacen los vecinderos, que se pegan a las viejas y mueven la cola como patos. Eso no es bailar.

La luz del salón nos llenó por dentro a mi pareja y a mí; la música de Acerina nos hizo flotar entre nubes. María Luisa sonreía de felicidad, yo me sentía igual, pero estaba serio, como debe ser el bailarín de danzón. Después de un paseo que hice, separados, tomando a María Luisa de la cintura, marcando el ritmo con pasitos cortos, arrastrados, doblando apenas las rodillas, rematamos con el clásico cuatro. Se me fue el tiempo. Cuando nos separamos en una de las partes más rápidas, me di cuenta que sólo quedábamos unas cuantas parejas en la pista, iluminada como si fuera de día, rodeados por los demás, que no se perdían ninguno de nuestros movimientos.

Retomamos el baile. Estábamos inspirados. María Luisa me adivinaba los pasos. Es cierto que muchas veces habíamos bailado, así me la agencié, y hasta ensayábamos, pero entonces era otra cosa. No sé como decirlo. Yo llevaba la batuta y ella hacía la música. Ni hablar. Me sentí muy emocionado cuando, después del remate, se dejó venir el aplauso del respetable. Éramos la única pareja en la pista. Ni se imaginan. Bailábamos, como siempre, por puro amor al arte. Pero el aplauso del público me recordó que era un concurso de danzón. Nos entrgaron un billete de cincuenta pesotes a cada uno y un vale abierto para entrar gratis al Califa.

Nos hicieron bailar una pieza más, solos en la pista, como príncipes, con la danzonera de Acerina tocando para nosotros solitos. Me sentí bailar con una viejota en la pantalla del cine; parecía que teníamos alitas en los pies. No, ni de relajo me acordé de la bronca en la fábrica, ni de mi padre, ni que buscaba empleo, ni siquiera que María Luisa me había prometido, si ganábamos el concurso, que me regalaría un tacuche combinado, claro abajo y oscuro arriba, con unos zapatos de dos colores, de punta y tacón cubano, para echar tipo en el salón de baile, para hacerla —como me gusta— en grande.

La cintura equivocada*

Mónica Lavín

La canción se desgarra inútil contra el lejano rumor marino. Una y otra vez repite los ritmos y las palabras *Viajera que vas, por cielo y por mar*. Algunas voces persiguen la letra, tararean la melodía. Se oye por encima de la pieza el sonido de las copas y la conversación. Sobre el barro barnizado nadie baila. Alguien dice que el danzón es muy difícil. Ana abandona la cadencia de la pieza y contesta que quiere aprender. Gabriel la mira y prosigue por lo bajo ...*dejando en los corazones*. Ana se atreve: ¿Te la sabes? *A mi me tocó, quererte también, besarte y después perderte*, canta él por respuesta. *Me gusta*, contesta Ana.

Inútil se desperdicia la tonada mientras los pies de Gabriel la persiguen sentado y la cintura de Ana anhela el soporte de la mano del bailarín. Los dos beben y miran el filo blanco de la espuma marina a los lejos.

Dos parejas se han puesto a bailar descalzas . La vacación junto al mar permite esa informalidad. La terraza de la casa donde han coincidido esa noche se ha llenado de la humedad plácida de la costa y el bienestar del alcohol. Ana no tenía muchas ganas de ir a la playa con un grupo ajeno, pero una amiga de su madre las ha invitado. Pensó que a su madre que casi no sale le haría bien.

Gabriel es amigo de los dueños de la casa, como su mujer está en Lisboa visitando a sus padres, ha venido solo. Maga, ha insistido en que debe divertirse ese fin de semana en que vendrían primos y amigos, como siempre lo quiere la madre de su marido, que es la dueña de aquella casa antigua en la costa de Jalisco.

La espera se vuelve dolorosa. Ana quiere hacerlo, pero no es de la mujeres que se atreven a sacar a los hombres a bailar. Ninguno es de su confianza y además ella quiere que la saque a bailar el alto de los lentes, que se sabe la canción y que la mira de soslayo y se sonríe cuando se tropieza con la de ella que lo espía a vuelo de pájaro.

Gabriel mira las piernas de Ana y piensa en su silueta cuando se mete al mar solitaria. Él platica con todos bajo la sombra de las palapas frente al mar pero con Ana, que le intriga, no se atreve. Un poco por timidez, un poco porque es un hombre casado y está solo ese fin de semana y el no anda cazando aventuras. Hablar a una mujer bonita no esta del todo mal, pero teme querer seguir la conversación por la tarde y a la puesta del sol, y a la mañana siguiente. Eso le pasa con ciertas mujeres. Por eso no se acerca, por lo menos no a la luz de cien ojos testigos.

Mi luna y mi sol, irán tras de ti... alguien presionó la tecla para que se repita "Viajera" al infinito. Nadie parece molestarse. Los que bailan no han parado, los que conversan lo siguen haciendo, Ana y Gabriel se unen por pedazos a las conversaciones sin que Gabriel deje de llevar el ritmo con los dedos sobre el vaso y Ana mire de cuando en cuando a los que bailan.

Gabriel va a servirse otra copa y pregunta quién quiere algo. Nadie le responde. Ana espera a que la mire directa. *A mí traeme un whisky*, por favor. De regreso Gabriel extiende la copa y roza los dedos de Ana cuando intercambian el vaso. La situación los tensa. Ana dice un gracias tímido, frágil y seductor. Es el momento de sentarse al lado de Ana y conversar. Ana se siente cómoda con la presencia de Gabriel a su lado, ya no tiene que pescar trozos de conversación para agregar algo que no la deje a la deriva entre la terraza y la playa. Maga se acerca con su vestido de lunares beige y pide a Gabriel con despar-

---

* Inédito

pajo que baile con ella. *Me corresponde como anfitriona*, se disculpa con Ana.
Como un caballero, Gabriel dice con permiso y toma a Maga por la cintura. Ana debiera pararse y decirle te has equivocado de cintura. La mirada de Ana naufraga entre su copa, a la cual da sorbos rápidos, y la nueva pareja en la pista. *No sé que será sin verte, no sé que vendrá después*... Gabriel mira a Ana entre el pelo cobrizo de la anfitriona. Ana sonríe suave, perceptible sólo para el bailarín que tiene la cintura equivocada y que en esa mirada resignada confirma que él lo sabe. Ana, después de ese gesto cómplice, se recrea en los danzantes. Gabriel sabe bailar. Ana intenta sospechar su olor, contrasta estaturas para intuir la cercanía de su olfato al cuello largo de Gabriel.
A la segunda repetición de la pieza, Ana se impacienta. Es un suplicio. No quiere acercarse al grupo que conversa por si Gabriel retoma el sitio a su lado. Así lo hace, pero Maga se une. Pregunta por Raquel y los niños, *cuándo vuelan, cómo la debes extrañar, aunque no te faltarán pretendientas*. Ana incómoda se para al baño. La melodía la persigue *vibrar de canción y luego, mil decepciones*, no sabe si optar por irse a su cuarto. Mañana salen temprano de regreso a la ciudad. Al salir del baño se acerca a la barra y se sirve un refresco. Gabriel llega a prepararse otra copa. *¿Has disfrutado el fin de semana?*, pregunta por llenar el silencio. Ana contesta que si y regresan charlando lado a lado. Maga ya no está sentada donde antes. *A mi me tocó, quererte también... Baila conmigo*, pide Ana sin haberlo premeditado. Gabriel, no puede negarse. Entonces la cintura de Ana se acoge al soporte de la mano que la guía y que presiona los dedos con fuerza. El ritmo sobre el vaso y con los pies en el piso de barro, se despliega armónico, ocupa el espacio, opaca el rumor del oleaje lejano. Las figuras sobre la terraza se borran y sólo son ellos sobre la pista. El olor sutil en el cuello de Gabriel, el hombro que se antoja resguardo, el pelo de Ana atado a la nuca, sus pies que se acoplan a los pasos que manda el hombre como si fueran una conocida pareja de baile.
No se han dado cuenta que la canción va en tercera vuelta y que los demás los miran. La música calla. Ana y Gabriel voltean hacia Maga que ha puesto el *stop* y dice que hay que dejar dormir a los demás. Ana y Gabriel se miran tristes. Gabriel roza la mano de Ana. *Qué bueno que bailaste conmigo*, dice ella. *No he parado de bailar contigo toda la noche*. Maga pide que recogan vasos y no queda más remedio que hacerlo y perderse en los pasillo hacia sus respectivas habitaciones. Al final Maga es la que apaga la luz de la terraza.
El vuelo sale temprano. Ana aparece con su madre en el *lobby* y mira hacia la terraza vacía. Suspira por despedida. *Mi luna y mi sol irán tras de ti...* sonríe. *Parece que olvidaron apagar la música*, comenta a su madre sin saber que, dormido sobre el sillón de la terraza, Gabriel es el que ha pulsado la tecla *repeat*.

En el salón de baile*

Francisco Hernández

Sólo dos mesas estaban ocupadas en el salón de baile. Un policía borracho dormitaba en una esquina, cerca del baño y de un letrero donde brillaba la palabra *exit*. Moscovita, sin pelo, de boina y bigote esmeradamente recortado, se aferraba al micrófono mientras que, con voz temblona, dejaba en el aire un son montuno alguna vez de moda.

El Negro entró al salón y se sentó por ahí, sin quitar la vista del cantante, invadido por un recuerdo que suponía olvidado. Un perfume, una manera de besar y un nombre de mujer nublaron sus ojos. Moscovita cantaba, clavándose las uñas en las palmas de las manos. Los guajiros del conjunto, como si conocieran la historia del Negro, cambiaron el tiempo de la pieza y la hicieron más lenta. El mesero observó con lástima al Negro: le vino a la memoria un mendigo que pedía limosna con los dedos de los pies. Sin preguntar, le sirvió ron blanco con agua de la llave.

El humo acumulado de varias noches le daba al sitio aspecto de pantano caribeño o cementerio irlandés. Dos lágrimas, negras por supuesto, corrieron por las mejillas del oscuro hombre solitario, para detenerse después en el cuello, a la altura del nudo de su garganta.

Moscovita no pudo continuar mirándolo y le dio la espalda sin interrumpir su canto. Lo mismo hicieron los guajiros. El policía borracho comenzó a roncar. Se apagó el letrero luminoso.

El Negro se puso de pie y, simulando sujetar con sus brazos un cuerpo, empezó a bailar con el recuerdo de aquella mujer que dos años atrás había asesinado.

* Inédito

La canoa del hombre-caimán*

Aralia López

Obviamente, para Julito

Primera jornada

Era el baile de los graduados de Bachillerato, el primero después del golpe de Estado de Batista y ya en pleno gobierno revolucionario. Para mí —para nosotros— todo era posible entonces, incluso la felicidad. Entramos en grupo al patio del Instituto y nos recibieron los pájaros, recién llegados del día, modelándonos una graciosa danza antes de levantar el vuelo en dirección a sus ramas en los árboles del patio. Se trataba de un día muy especial y Marucha ordenó: —Pidan un deseo. Yo no atiné a pedirlo porque en esa época mi deseo aún no tenía palabras. Hicimos una rueda tomándonos de las manos y, como los pájaros, dimos unos cuantos saltitos para luego soltarnos y sacudir los brazos hacia el cielo.

Julito nos estaba observando y vino a unirse al grupo. Se puso a mi lado y pensé que ya se le había pasado el sofocón —más bien la vergüenza— de haberme obsequiado un poema de su inspiración que resultó ser de Antonio Machado. Se lo reclamé en la casa del Maestro y desde entonces no lo había vuelto a ver. Después de tanto tiempo Julito estaba más alto y todos sabíamos que era el consentido del Dr. Guillén, el querido maestro de Filosofía —mejor de Poesía— que en aquella inquietante noche suspendió el tema de la clase para explicarnos, con voz y ademanes coléricos, la catástrofe que significaba para la nación y para nuestras vidas el cuartelazo del generalote al servicio del Imperio. En lugar de hablarnos de la República de Platón, juzgó más necesario hacerlo sobre la adversa historia de Cuba y dictó una clase de decencia. Ese era el Maestro. Poco después cerrraron indefinidamente el Instituto, pero por suerte ya habíamos terminado los exámenes finales. Seguí viendo al Dr. Guillén porque gracias a su estímulo yo continuaba escribiendo y me corregía mis intentos de poemas. Sin saberlo, con él fui aprendiendo también a enamorarme. A veces Julito iba a nuestras reuniones, que se suspendieron de repente.

Dejé de verlo. Luego supe que demencialmente habían atacado el cuartel Columbia junto con otros dementes y pararon en la cárcel, no por mucho tiempo pues los jueces consideraron la desmesura emotiva del acto más que su carácter político. Los declararon locos, veredicto que yo compartí por entonces. Sin embargo, esta desesperada acción quedó en la historia como la primera respuesta contra la tiranía. Pero en el baile Julito no me pareció loco sino muy guapo con su uniforme revolucionario, además de que su mirada tan fija me puso nerviosa. Los maestros y las maestras abrieron el baile. Busqué entre ellos al Dr. Guillén: mi Maestro nuestro de poesía nunca llegó y no quise preguntar... Quizás ya lo sabía.

En aquella ocasión usé por primera vez un sostén blanco, de algodón, que mi hermana mayor me puso imperativamente en las manos porque "eso" —señalando mis pechos— resultaba una vergüenza, dijo. La insistente mirada de Julito me hizo suponer que sospechaba mi "vergüenza" con sostén y todo. Por fortuna se nos acercó, abanicándose convulsivamente, la bruja Teresita con su risita boba. Pero el alivio duró poco porque sin esperarlo me tomó la mano izquierda y pasando sus dedos por mi palma, sentenció: —amarás en el amanecer—, y se fue como

* Inédito

vino. Ante mi asombro, Julito soltó la risa y me invitó a bailar. ¡Horror! No sabía bailar ni quería aprender. Convencida como estaba de la torpeza de marmota que me atribuía mi hermana la mayor, yo resultaba inamovible. Como reacción a mi aturdida pesantez y para no tirar las cosas a mi paso, accidente habitual, me hice lenta en mis gestos y en mi forma de caminar. Eso me valió que mis compañeros me llamaran la "etérea", lo que me sonaba bonito. Pero mi hermana tenía razón: mis movimientos eran torpes, quizás por mi condición de ensoñada. En mi casa eso me valió también otro mote, el de "ida", en parte verdadero pues pasaba muchas horas en el escritorito, regalo de papá para que tuviera un lugar donde disfrutar mi gusto: leer, escribir, divagar. Tontear, vivir en las nubes, perder el tiempo, afirmaba el contingente familiar femenino, incluyendo inesperadamente a mamá, quien con sus ahorros me compró un piano viejísimo para que aprendiera algo de provecho. A ella le gustaba mucho la música, pero lo cierto fue que por esos días una tía lejana se mudó a dos casas de la nuestra y le ofreció enseñarme gratuitamente, proporcionándole además el aviso oportuno del vetusto piano. Así es el azar y aprendí a tocar la reliquia para complacer a mi madre con algunas de sus trovas predilectas. Por eso la tarde que Julito vino por única vez a la casa, después del baile, pude complacerlo también con "La tarde", el bolero de Sindo Garay que a pesar de todos mis impedimentos habíamos bailado en la fiesta de graduación y que él cantó bajito a mi oído.

Bailamos otros boleros y trovas antiguas, pero fue con "La tarde" que me entró la angustia junto con el recuerdo del hombre-caimán. Según contaban, existía. Se llevaba a las mujeres al río Almendares que "Le bebe al campo el sol de madrugada, le ciñe a la ciudad brazo de amante.", dice Dulce María. Me tranquilicé un poco cuando me vino a la cabeza la celebración mariana del próximo domingo en la parroquia y pensé en el velo azul, limpio y planchado en "el nido de las palomas frías", disparate que se me ocurrió para nombrar el armario donde mamá guardaba los secretos que dejó con los míos antes de morir. Aún así, la canoa del hombre-caimán seguía flotando en el río.

Casi olvido que ese día de terminaciones y de tantos inicios, estrené mis primeras medias transparentes. Todavía no se usaban las pantymedias, así que las sostuve con unas ligas rosadas como el color de mi vestido. ¡Oh infortunio!, al bailar la de la pierna derecha se resbalaba y tenía que subirla, supuestamente con discreción, a intervalos regulares. Julito se dio cuenta del inquieto automatismo y le dije que era un tic nervioso. Me pareció menos grave que la verdad. El desastre me acompañaba pero lo inolvidable de es tarde-noche, fue que bailé de abrazo por primera vez con Julito y tuve sensaciones para mí muy extrañas. Es cierto que entre torpe, etérea o ida, estaba bastante retrasadita, aún cuando mi generación no era muy adelantada en la expresión corporal interactiva. La llamaron generación del tránsito, banalidad sin duda, pues todas las generaciones son transitorias y de crisis: la crisis de vivir. (Reconozco que el anterior comentario perturba inútilmente la narración. No importa, de cualquier forma pocas cosas importan —otro comentario que la descompone todavía más abundando en el lugar común).

Bien, aunque algunos pensamientos me ayudaban a neutralizar mis inusuales sensaciones, el brazo de Julito ceñía mi cintura y sentí un sobresalto en mis pechos cuando él me apretó contra el suyo. La turbación impedía,

especialmente, que me acoplara a sus pasos. Él trataba de dirigirme por medio de la presión de sus manos. Julito era muy callado y, como siempre, no hablamos casi nada. Sólo su mirada en los descansos y cuando reanudábamos el baile, su cara en contacto con la mía, su respiración muy fuerte —pensé— por el enorme calor de la tarde que no quería ceder a la frescura de la noche. Nuestro sudor se mezclaba en una no sé qué pegajosa experiencia.

Los pájaros, de a uno y de a dos en sus ramas, seguían alborotando por el alboroto de la fiesta. En uno de los cambios de orquesta Julito me llevó a la barra. Sólo tomé un refresco por aquello del hombre-caimán. Él, tan poco comunicativo, de pronto me dijo que le gustaría visitarme para conocer a mi familia. Asentí con la cabeza. Y vino aquella tarde en la cual yo toqué "La tarde" para él. Lo hice mal, pero Julio sonrió casi alegre y muy agradecido. Cuando se despidió, mi hermana la mayor comentó que era un muchacho muy raro. Yo asentí también con la cabeza y nunca lo olvidé. Todavía conservo su regalo.

Primera parte de la segunda jornada

Estoy de nuevo aquí después de treinta años. No en mi casa sino en un hotel desde donde miro el mar: mi mar cubano de los cubanos; y vuelvo a recordar la leyenda del hombre-caimán y su canoa. Habrá baile en la terraza del hotel a partir de las nueve de la noche. Mi cansancio se mezcla con la satisfacción. Dicté una primera clase casi perfecta. A eso vine, a ofrecer un curso. Hace tantísimas estaciones que extravié mis sueños y ahora parecen asomarse por ahí, en el horizonte rojo del único mar posible, del único aire capaz de encrespar mi pelo lacio, siempre enlutado. Frente al mar, otra vez el Maestro. Entre sus muchas palabras, oigo las que me dijo en nuestra última conversación: —El amor es un milagro pero mucho más cuando golpea en la puerta de la vejez—. Su voz se confunde ahora con el silencio... La poesía también es un milagro y se quedó en el nido de las palomas frías junto con los secretos, la trenza de la abuela, el retrato de un hombre que no fue mi padre pero sí el amor de mi madre. Ella me lo mostró días antes de morir, una tarde en la que se iba yendo el sol en el espejo de su armario. Se llamaba Carlos y había nacido en Francia aun cuando era cubano. Le enseñó a bailar habaneras y le regaló un anillo con un rubí que llevo permanentemente en el dedo anular de mi mano izquierda. Ella me lo dio en la hora de aquel retrato. Tampoco me separo de la cajita de música en la que se oye aquella tarde, "La tarde" que bailé con Julito.

Han pasado muchísimos mayos y, aunque muy estropeado, conservo el velo azul. Mi mar está tranquilo y convengo con Pessoa en que "ser poeta es mi forma de estar solo(a)". La poesía compensa de las navegaciones malogradas. El retrato del amor de mi madre, tan resistente como mi velo, se parece ahora al desvanecido rostro de Julio. En la foto, el que inventamos esa tarde que había sido mi padre, llevaba una camisa blanca y un bigote también blanco. Viajo las remembranzas tratando de acomodar la vida de alguna manera. Más bien de cualquier manera. "Ramito de mejorana, espuma que lleva el río", cantaba mi madre. Páginas repletas del deseo de olvido... El último aliento vegetal de los pulmones de mi padre. Viuda ella, viuda mi hermana, viuda yo. Viudez de tantos recuerdos que ahora, pegajosos, se adhiren al balcón desde donde veo la servidumbre de la marea a la luna. La vida se va yendo clandestinamente. "Todo es inútil menos el pasado: racimo de muertes en la esencial quietud de las polillas".

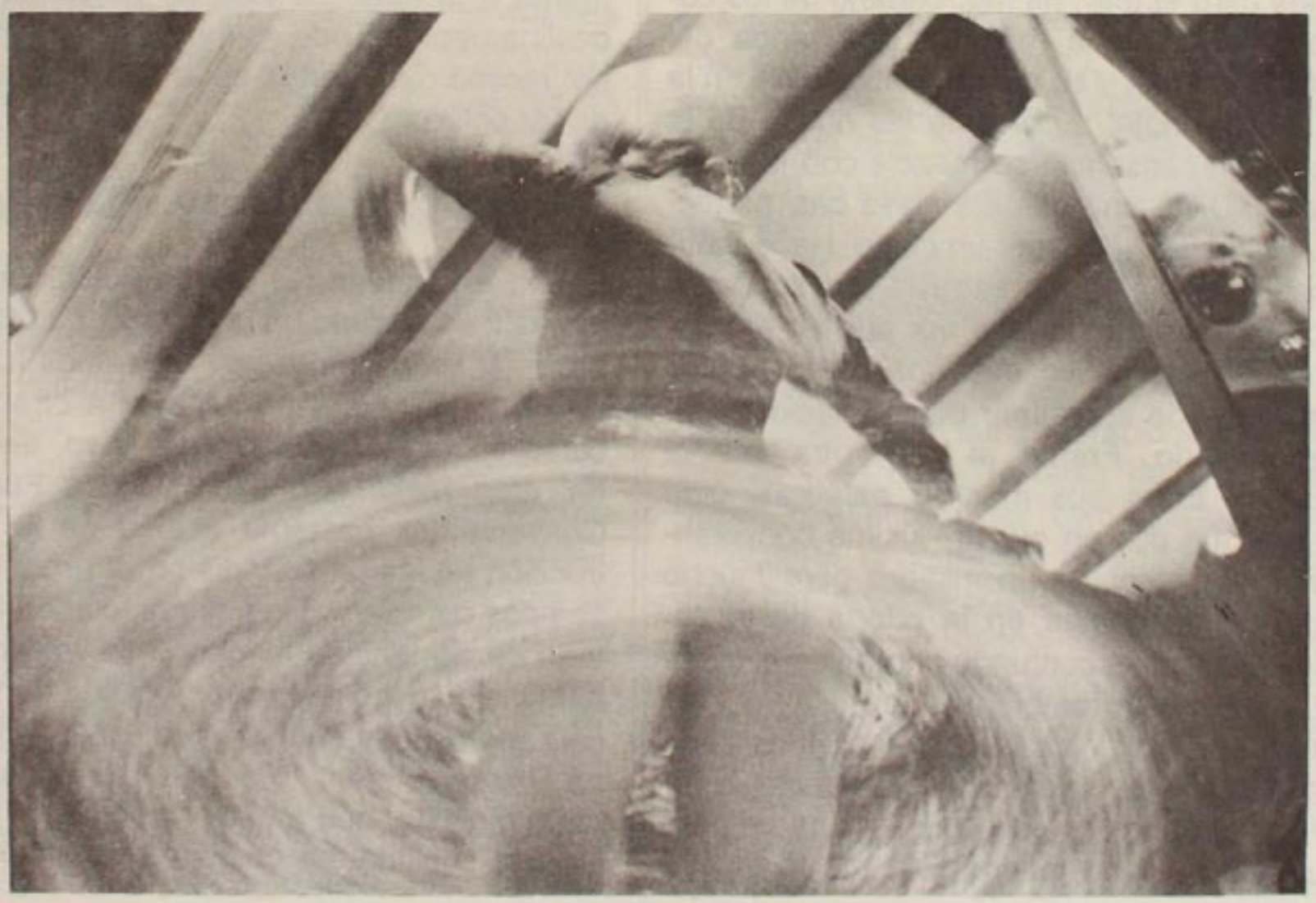
Segunda parte de la segunda jornada

Suena el teléfono. El colega colombiano ya me está esperando en la terraza. Es un hombre muy simpático y ayer estuvimos hablando un buen rato. Vino también a ofrecer un curso sobre García Márquez, y yo, después del gran hielo, uno sobre Carlos Fuentes. Conversamos bastante acerca de la construcción de los personajes en *El amor en los tiempos de cólera*. De pasada, cometí la tontería de comentarle mi deseo de volver a ver a un viejo amigo pero que no sabía dónde localizarlo. Burlonamente, dictaminó: —Fermina Daza y Florentino Ariza—. Le aclaré, un tanto molesta, que a él le parecía una pareja literaria sublime; en cambio a mí, inconsola-

blemente patética. El muy atrevido me dio unos golpecitos paternales en la cabeza.
Aunque tengo ganas de bajar a la terraza, me da flojera vestirme y mucho más maquillarme. Para darme ánimos declaro en voz alta que una generación casi perdida puede imaginar que todavía es ayer. "Conquistaré mi juventud algún día", escribió Machado. Pongo manos a la obra y saco el vestido rosa-viejo. Desisto del maquillaje pues de todos modos se descompondría con el calor. Perfume, sí. Me gusta cómo se concentra en la piel en el vehemente verano de la isla: olor a galán de noche, mariposas y nardos. Rosas, no; sino fermentación nocturna... "Nadie sabrá por qué el calor de polvo en tanta lozanía, —a media noche chismes viejos—, las rendijas de los frutos rugosos sobre el columpio del parque".
Hoy es mi cumpleaños —día en el cual dejé las certidumbres, hace mucho tiempo—, "notas en las esquinas del cuaderno". Sin embargo, repentinamente, fuera del juicio de realidad y del olvido rutinario, siento una expectativa gozosa. Tal vez porque mientras me estaba vistiendo, poco más de un instante, me acompañó la idea del azar como una fuerza no razonable de la necesidad, dentro del marginado reino de la sabiduría natural. Ahora se me ocurre que si después de tres décadas, el regreso al lugar donde nací ha coincidido precisamente con ese mismo día, el hecho no puede ser gratuito; quizás lo había previsto alguno de los fantasmas nobles que habitan en esta tierra, en este mar, en este cielo, en este aire. No todo es accesible al entendimiento racional, pero el pensamiento mágico es el cómplice perfecto de la poesía. En este ilimitado paisaje me nutrí de magia, aun cuando no la reconociera. Soy isleña sin remedio y también lo había olvidado, isla "de mis adioses concurridos", verso de un argentino cuyo nombre no recuerdo.

Estoy contenta

y hay baile en la terraza para celebrarlo.
(*Paréntesis tranquilizante*. A veces ocurren cosas de carácter maravilloso, incomprensibles para el juicio común. Incluso cuesta trabajo narrarlas sin caer en la cursilería. En estos casos existe la alternativa de no hacerlo o de hacerlo respetando el derecho sentimental, probablemente innato aun asociándolo a la ridiculez. Así pues, me declaro neo-cursi, pero les advierto que se trata de una corriente estética creada por el Dr. Bolasky, mexicano ya que el apellido deriva de bola. Recuér-



desde que hacerse bolas es una conducta que está documentada en el derecho natural, que comparte su legitimidad con el sentimental. Este paréntesis supone un homenaje para mi buen amigo Bolasky, coincidentemente (Carlos, si es que existen las coincidencias).

Tercera y última jornada

Cuando salí del elevador con rumbo a la terraza, alguien —voz masculina— gritó mi nombre en un tono entre espantado y jubiloso. Antes de que pudiera reconocerlo me abrazó, me palpó la cara, me acarició el pelo y se echó a llorar. Sí, se trataba de Julito-Julio. Estaba demudado y repetía: —Estás viva, Agueda—. Luego, ya más sereno, me explicó que le habían informado —no sé quién— que yo había muerto en el temblor de 1985, en la ciudad de México. Durante el prolongadísimo abrazo, sentí la fuerza de su corazón y la insólita reacción de mis pechos, ya voluntariamente sin sostenes. Por fin Julio me soltó, pero sólo para pasar su brazo alrededor de mi espalda y aferrar mi hombro con su mano. De más está decir que a pesar de mi consistente compromiso feminista, no me molestó ese gesto de posesión. Empezamos a caminar desorientadamente y, confuso, él me detuvo.

—¿A dónde ibas?

—A bailar.

—¿Ya bailas? —Interrogación burlona.

—No, todavía no. —Me río.

—Vamos, tenemos mucho de qué hablar.

—¿Ya hablas? —Pregunto con sorna.

—Todavía no. —Nos reímos.

La luna, desprendida del sol, calentaba la noche. Aquí el cielo está muy cerca y como que puede tocarse. En México se ve muy lejano. Siempre quise, quiero, tocar el cielo porque es alguien muy familiar..., dolorosamente familiar, mi cielo... Cuántas veces he necesitado convencerme de que *no* existe.

Ya en la terraza nos dirigimos a la mesa que ocupaban el colombiano y una invitada accidental, la profesora venezolana. Después de sentarnos hice las presentaciones de rigor. El pícaro colega, sibilinamente, no tardó en conseguir una parte para susurrarme al oído el nombre de Florentino Ariza. Igualmente, pero extremando una agresiva suavidad, le farfullé el sustancial atributo de pendejo. La cordialidad se impuso enseguida, conversamos de cosas y nos reímos de no sé cuántas más. Fiel a mi vernácula espontaneidad, por decirlo benévola o mejor beneboludamente, cometí el desatino de proclamar que estaba cumpliendo años. Llovieron las felicitaciones pero no se hizo esperar la pregunta inconveniente largada, desde luego, por el *joven* colega. Al desgaire respondí: —"He caminado la vida/ cuesta arriba la muerte". Y, nostálgico, Julio murmuró interrumpiéndose: —La misma Agueda...

Con discreción —su sensibilidad ahora era innegable— el colombiano invitó a bailar a la venezolana. Luego de un espeso, largo y significativo silencio, sentí la necesidad de hablar aunque no sabía qué decir.

—Esta noche es la poesía —comencé.

—Es un bolero —dijo Julio. ¿Bailamos? —Y empezó a tararear la letra que entonaba el cantante. "Herido de sombras por tu ausencia estoy..."

De nuevo su brazo estrecha mi cintura, su mano contiene la mía... cursimente dicho, pedazo de mi alma, cursimente dicho... Y la canoa del hombre-caimán recala en mi corazón primero.

—Despacito —me dice—, no corras, déjate llevar.

—¿Recuerdas lo mismo que yo? —Pregunto, pero sólo responde con la mirada de su añoranza e insisto. —¿Qué sientes?

—Será la juventud. ¿Y tú?

—Será lo mismo... —callo y lo acaricio.

Había llegado el tiempo de la fascinación y de los acontecimientos prodigiosos, que a veces suceden. Por eso, cuando el cantante del conjunto de turno inició la trova, no nos asombramos sino que lo seguimos.

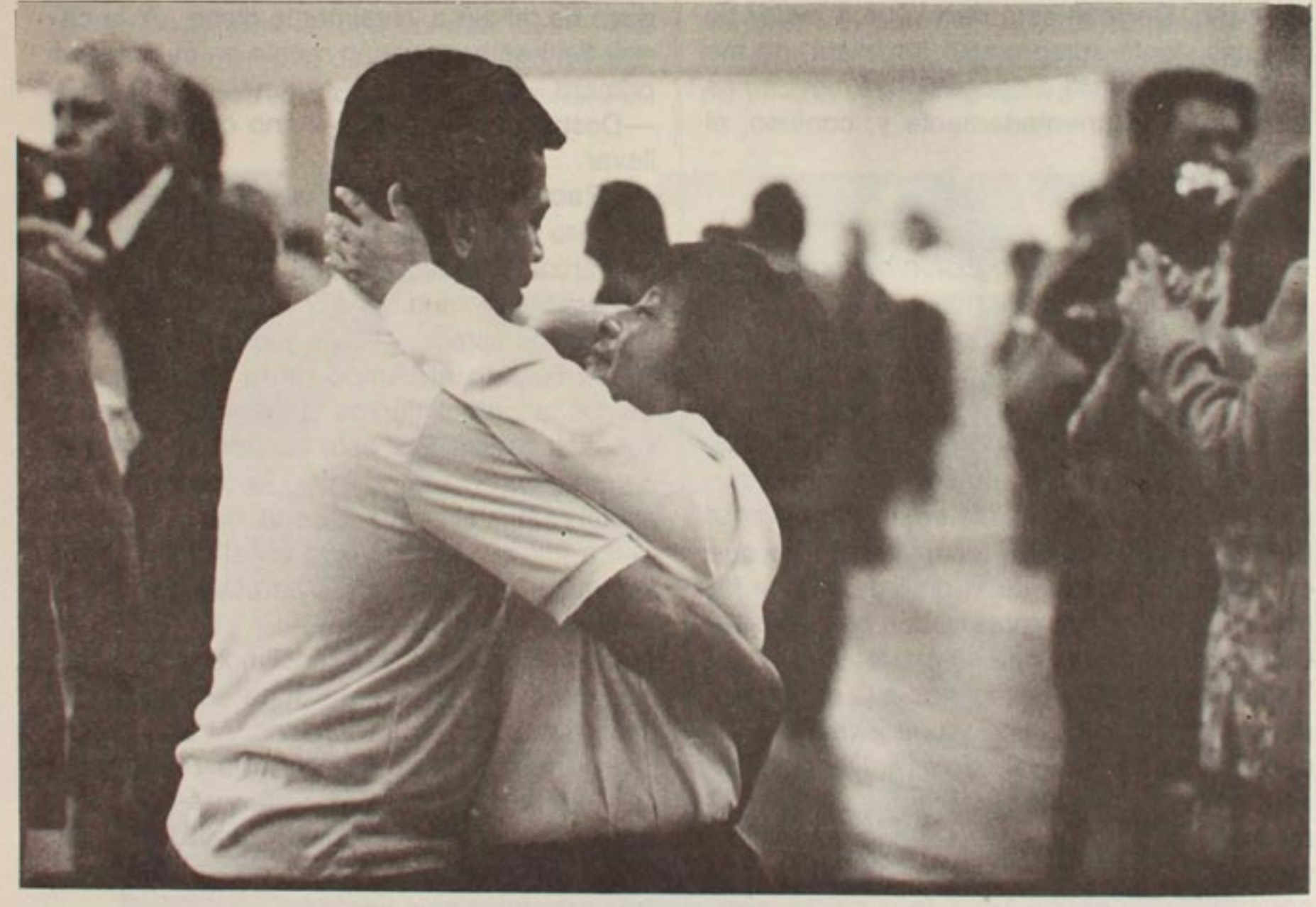
—"La luz que en tus ojos arde/ si los abres amanece/ y si los cierras parece que va cayendo la tarde..."

Treinta años después cumplimos lo que había guardado el deseo y supe acoplarme al ritmo del bolero en sus pasos. Al amanecer, sentí cómo los dedos de la bruja Teresita dibujaban el destino en la palma de mi mano izquierda... cursimente dicho, pedazo de mi alma, cursimente dicho... Y no importa que todo esto haya sido verdad.

Vamos hilando el compás

Raúl Renán

Empezó dando pequeños pasos lentos, de uno a otro lado. Saltó hacia atrás, una y otra vez, como ave en equilibrio. De bruces se inclinó haciendo oscilar la cabeza. Se hundía en sí mismo, pequeño, con los brazos en cruz y suavemente volvía a su posición anterior. Tocado por el vértigo del trompo ejecutaba giros a modo de volutas. Después, saltos de guerrero poseído y amagaba como un tigre. Al tigre se funde el acróbata cuando se arroja y cae, después de un pirueta y otra, y otra y muchas otras hasta el vuelo de una hoja sostenida por el viento. ¿Y la música? Nadie la oyó. Sólo él en su interior; música como las cataratas de la vida. Su agonía calmada, a media calle —con permiso, con permiso, gracias, ¿es un payaso mamá?, no, es un bailarín—, el danzante volvió con algunos tintineos en los bolsillos y sus pasos humanos, a su lugar en la banqueta. Sacó su bachicha y la quemó con un respiro largo y profundo.



Flor de desconsuelo*

Agustín Monsreal

Buenas tardes, saludó el hombrecito aquel, simpático y confianzudo, impecablemente vestido de blanco; zapatos, pantalón y guayabera.

Buenas, le contesté, despegando apenas la vista del alejamiento donde la tenía perdida.

¿Es usted don Fausto Bodeler? me preguntó.

Sin el don. Yo soy.

Oiga, ¿y es usted el cuentero?

Le respondí que sí y él, sin mayor averiguación jaló una silla y se sentó a la mesa donde tomaba yo una cerveza caliente en La Ermita de Santiago, allá en Piedad del Valle.

Me llamo Pedro, dijo con una vocecita decidida y alegre, empapada de entusiasmo. Y agregó, no sin presentación. Pedro San Pedro, señor aunque mis allegados me apodan Picheta.

Ajá ¿Y en qué le puedo servir?

Pues, con su permiso, le quiero conversar un sucedido que yo mismo presencié, quien quita y le interesa para repetirlo en sus andanzas.

Al parecer no había manera de negarse, así que le invité una cerveza y lo dejé hablar.

Bueno, es que, figúrese usted, por más que han corrido los años y se me han juntado encima con sus hilitos de arrugas y sus achaques y una que otra desmemoria, aquello que pasó en la fiesta de don Liborio de la Colina jamás se me ha podido desmontar de los recuerdos. Lo tengo clarito como si apenas ayer tarde hubiera ocurrido. Al convivio habían sido invitados todos los principales de la ciudad y hasta alguno que no era precisamente individuo de garantía, pero igual porque don Liborio, no obstante su afición por la política y la pena de que en una época hasta fue presidente municipal, es humano de calidad y cuando se trata de recibir en su querencia no se anda con cejas alzadas ni remilgamientos de ninguna especie. Yo me había aparecido por la hacienda de meritita chiripa, hágase de cuenta que como de milagro, porque no soy persona de renombre ni mucho menos, y sin embargo don Liborio me azuzó órale Picheta, en vez de estarte nomás de merodeador y fisgonero mejor vente a echarnos una mano en la servición de los licores, y yo, que para qué lo voy a negar eso era lo que andaba codiciando desde el inicio de los preparativos, pues ahí me fui a meter en medio de aquella gente de sociedad como prietito entre los arroces.

Viera qué regocijo era arrimársele de cerquita a la alcurnia de aquel espectáculo. Viera que cosa los señores engalanados con trajes de tres piezas, camisas almidonadas y corbatas muy a la usanza de por estos rumbos y las señoras bien enjoyadas y emperifolladas con sus peinados altos y sus vestidos de raso y lentejuela traidos de la capital, y las niñas del lugar, bueno ni para qué le digo un manojo de preciosuras fresquitas y olorosas a esencias de tulipán y de naranjo y más adornadas que el altar de la Virgen en el día de su contento.

De veras que daba lisonja estar en un baile propiciado por don Liborio uno sentía el corazón semejante a un río crecido sólo de constatar tanto de comer y de beber y puesto a la entera disposición de uno porque en estas mesas no era el placer de mírame y no me toques, sino al contrario de hartarte ora que hay con qué. A mí, como ya le conversé antes, me tocó estar en la distribución de los tragos y las cervezas, y con la fianza de que el que parte y reparte se proporciona la mejor

---

* Inédito

parte, pues calcule usted y saque idea de las despachadas que me endigaba, refinándome la garganta como con buches de agua bendita y cubriéndome las espaldas con el conque del disímulo.

Ya para cuando empezó a ponerse oscuro el atardecer. la mayoría nos hallámos más o menos entuturuscados, y los maestros de la orquesta toque y toque y zumbe y zumbe sus melodías cual si nada les valiera el cansancio y las damas y los caballeros y las niñas y los jóvenes baile y baile, y los que no, siguiéndole sus compaces al jolgorio desde lejecitos. Es cierto que algunas niñas no bailaban porque sus mamás son de las que fruncen el ceño de águila y pellizcan por debajo de la crinolina, pero en realidad eran pocas las que se quedaban sentadas. Y entre las pocas se encontraba la Matuyita, una criatura toda altiveces de paloma silvestre, ojos de robar el sueño, aromas nuevitos de durazno en rama, y unas maneras de cuerpo que con sólo verlas el mortal más infeliz y desguanzado volvía a sentirse vivo. Y yo, que a pesar de humilde siempre he mantenido un gusto muy meritorio por lo bueno, ahí me estaba contemplándola y regodeándome las emociones con la contemplación, ora de reojo, ora con intención abierta y franca, aunque si he de ser cabal, ella a mí no me soslayaba ni por entre el macicito de sus pestañas.

Y de pronto, por sobre la música y las risas y el bullicio propio del festejo, que se abre camio una escandalera mayor y todos que nos reviramos hacia el portón de entrada y que que percibimos a los **tuchos** irrumpir idénticos a una tromba sin considerar que se trataba de la fiesta de don Liborio de la Colina y que toda la gente era de lo más principal, y es que esos condenados **tuchos** no respetan ni a la más santa de su familia, con perdón sea dicho. Son los muchachos desocupados de las orillas de la ciudad, sabe usted, y cuando les acomete la loquera se enjaretan vestimentas de mujer y mascaras de cartón que remendan gente anciana y con esa fachas se dedican a bravuconear y a fastidiarle su contentamiento al prójimo. Don Liborio, que no es hombre de mala ley ni de sentimientos contrarios, les otorgó la venia de quedarse y hasta me ordenó que les obsequiara platos de comida y unos .licores encargo que tuvo que obedecer, aunque con el estómago engarruñado y las quijadas trincadas del coraje.

Y después, los muy desvergonzados, se dedicaron a sacar a bailar a las niñas, y las niñas, pobrecitas, asustadas como estaban, o pues qué se iban a atraver a ponerse niños y a negarse, capaz que sucede cualquier dañería. Pero no, resutó que los **tuchos**, en cuanto vieron que los dejaban estar y que incluso les convidaban sus tuturuscazos, se desbravecieron y se comportaron formales y respetuosos y no hubo asperezas ni desmanes con ninguna de las criaturas, ellas, que no saben de resabios, también fueron agarrando confianza y le entraron al baile sin temer por su desprestigio. Así que sin sorpresa, con absoluta naturalidad, uno de los enmascarados se acercó y le tendió la mano a la Matuyita, y la Matuyita aceptó y se pusieron a bailar de lo más fascinante como si una eternidad completa lo hubieran hecho juntos y como su hubieran macido nada más para bailar esa pieza que estaban bailando. A su alrededor todos nos fuimos quedando meramente absortos admirándolos cómo giraban campaneaditos, cadenciosos, con una tersura y una gracia que le juro a usted que figuraban un noviazgo de ángeles entre las nubes del cielo, las demás parejas nomás se detuvieron y se aplicaron a gozar de aquella lindura de demostración tan inusitada.

Y así estábamos, solazándonos las pupilas del alma y las de la cara cuando de pronto, cargue su persona con tamaña impresión que advertimos que la Matuyita ya no ponías los pies en el piso para bailar, sino que daba los pasos elevada como a una cuarta del suelo, y tantito después el enmascarado también que se suspende en el aire y nosotros, todos, aturdidos, maravillados los rodeábamos incapaces de contener las ansias, el derramadero de asombro la mezcla de felicidad y miedo que nos producían. Porque el entendimiento no alcanzaba a donde ellos se encontraban un mundo que no esta en este mundo, un lugar donde lo que se mueve está quieto, donde el agua tiene el sabor del fuego. Bailaban como quien inaugurara un paraíso y la vez se retuerce en el infierno. Mirarlos provocaba alegrías, rencores, esperanzas, dichas, escozores secretos, revela-

ciones, misterios, todo junto y en grandes cantidades, ¿me entiende usted?, todo al mismo tiempo. Era como si el bailar fuese el prodigio terrible de nacer. Y yo, que poseo la habilidad de ser muy fijado de repente me di cuenta de que a las manos del enmascarado las faltaban los dedos índices, que tenía sólo los puros muñoncitos pegados al tronco del nudillo. Y sentí pavor, sabe usted, ese pavor que no está en la carne ni en los huesos, ni en los nervios, sino en la cabeza en lo de adentro de la cabeza, de uno, y por eso es que paraliza, por eso es que lo deja a uno hecho de piedra. Tal así estaba yo en ese momento; tal así estábamos todos.

Cuando por fin acabó la melodía, que nos había parecido poco menos que infinita, descendieron otra vez al piso, a la realidad. El **tucho** acompañó a la niña a su silla; luego, caminando despacioso, con una especie de soberbia fue a reunirse con sus campañeros. Casi en seguida la mamá de la Matuyita pegó tremendo chillido; todos corrimos hacia ellas y encontramos a la niña muy quieta, resbalaba en su asiento, con los parpaditos cerrados, don Liborio se abrió paso, nos despejó a los curiosos, le arrimó el cachete sobre el pecho con mucha atención y después se incorporó apesadumbrado. Nos bastó verle su expresión para entender que la niña ya era finadita. Como se lo platico. Entonces yo, con el dolor y la rabia chicueleándome la sangre le comuniqué a don Liborio lo que había descubierto y de inmediato fuimos con los **tuchos** y los obligamos a quitarse los disfraces y les revisamos las manos uno por uno pero todos eran los muchachos de siempre, y ninguno estaba mutilado. Nadie lo dijo, señor, sin embargo todos supimos que el diablo había andado entre nosotros, y de seguro al muy marrullero se le antojó la Matuyita para él solo y se valió de su entenada la muerte para que le alcahueteara el asunto. Qué cosa, ¿no le parece?

El hombrecito guardó silencio, compuso una cara marga, seria, y le dio un largo trago a su cerveza; yo le di un sorbo más a la mía y me puso a jugar con la botella, pensativo. De pronto, él me miró con incredulidad, con asombro, con un principio de horror, y comprendí que se había dado cuenta. Encolerizado conmigo mismo, arrojé unas monedas sobre la mesa, le dije adiós y me alejé apresuradamente, escondiendo en las bolsas del pantalón mis manos incompletas.

1958
(fragmento)

Guillermo Samperio

a Martha y Philippe

Mi encuentro con fracturas fundamentales de la sensibilidad fue, al principio, azaroso. Nací en la casa de un compositor y escuché sus intentos, de guitarra y piano, antes de escuchar. Por las noches, en el antesueño y luego en la duermevela, llegaban a mi habitación sus acordes. Aún dormido, mi cuerpo se quedaba expuesto a la sonoridad de su inventiva insistente. Mi padre quiso adiestrarme para la guitarra y la trompeta, pero su exasperación desbordó sus métodos de enseñanza. Con un miedo silencioso, me resultaba imposible ser intérprete. Después, mi resistencia fue terca, tanto que eludí cualquier técnica de memorización. Dejé que las cosas volvieran del olvido cuando fueran llamadas o me llamaran.

El editor de la revista me pidió un relato sobre la danza y acepté. Sin embargo, mientras pensaba cómo escribirlo, desde qué historia, fui solicitado por algunas cosas del olvido. Por ello, compartiré este breve remolino de imágenes.

Camino a la "Alberca Clavería", por detrás del "Cine Clavería", con unos once años en la mochila, de pronto escuché, en el aire de la banqueta, las tonadas discretas de un piano. Me detuve y orienté mi oído; a mi izquierda, tras unas amplias puertas de herrería roja y cristales grandes, sonaba la música. Las cortinas, que me impedían mirar a quien tecleaba, se alargaban tras ventanales altos. El atardecer se iba diluyendo sobre el tejido blanco del cortinaje. Descubrí entonces una juntura falsa entre tela y tela; por allí observé un pliegue de la habitación.

Un salón modesto donde se impartían clases de danza, zonas de luz amarillas y violetas. A la derecha, hacia el fondo, un piano negro de media cola. Frente a él, sentado en el banquillo giratorio, se encontraba un hombre mayor, de traje gris, con los dedos sobre el teclado, ejecutando una sonata. A sus espaldas, una mujer alta, guapa, de busto destacado, explicaba algo y movía la palma de la mano de un lado a otro. Una peineta detenía un remolino de cabello negro y se adelantaba un rostro blanco, maduro. Llevaba una chalina púrpura sobre el vestido negro, en cuyo muslo bajaba una abertura. Un zapato gris, de tacón bajo, tocaba rítmicamente la duela.

Un espejo de pared pasaba delante del piano. Dentro, había otro hombre de gris, la espalda de la mujer de pecho alto y, a su izquierda, una muchacha de unos trece años, con la pierna apoyada en una banquita, terminando de hacer el nudo del listón de su zapatilla. Un mechón castaño pendía de su cabellera recogida hacia su espalda. Tras ella, se distinguía un grupo de sus amigas, atendiendo a la señora del chal púrpura. Alguna llevaba falda de "Tutu", como una flor espigada, de blancos y grises. Las demás vestían mallas y leotardos diversos. Dos de ellas, que platicaban casi en secreto, desatendían la lección.

De pronto, el torso de la adolescente del espejo se levantó y pude ver su tez clara y su nariz afilada, en un gesto íntimo de su rostro, el de estar con ella misma. Su mirada, en una sombra, parecía recordar una escena distante. Bajó la pierna, giró quedando frente a la ranura por donde yo miraba el salón. Si

ella no hubiera estado tan lejos, quizá hubiera descubierto mi cara sorprendida. Yo imaginé que me habia visto. La música se dejó de escuchar súbitamente. El pianista del espejo se atusó el bigotillo.

La muchacha caminó sobre una raya invisible y se incorporó con las otras muchachas. Se acomodaron en varios sitios equidistantes. La mujer señalaba a una de las que habían platicado en secreto. Tronó cuatro veces los dedos, dio un leve taconazo y la sonata volvió a escucharse. La adolescente comenzaron a danzar con sigilo, levantaron la barbilla y giraron. Una de ellas vino de atrás y se detuvo ante el espejo; se miró un momento largo, detenida con la pierna derecha adelante, y levantó los brazos.

En ese instante, el salón, las cortinas, los cristales, la calle y el atardecer tuvieron un brillo intenso, momentáneo, que me rodeaba y me ponía bajo un vértigo cauteloso. Como si se hubiera abierto una grieta en el tiempo y el salón de clases de danza empezara una existencia perdurable.

Tenía que irme a mi clase de educación física, hacia la "Alberca Clavería". Por la noche, fui a visitar a mi tío Luis Burgos, tenor y aficionado a la pintura, a quien frecuentaba un par de veces a la semana en su estudio. Le platiqué lo que había visto por la rendija del atardecer. Como era su costumbre, puso un disco de 78 revoluciones, una voz de bajo profundo, triste, húmeda. De entre su colección de libros, sacó uno de pintura de Edgar Degas. "La oportunidad que tuviste este día", dijo el tío Luis, "debe ser muy parecido a esto". Buscó una página aquí y allá en el libro grande, hasta que me mostró un cuadro, titulado "El ensayo" *(La répétition)*.

"Me parece que estás ligado a este tipo de experiencias; es como estar en varios momentos de la temporalidad al mismo tiempo. Si no vas a ser trompetista, algo tendrás ver con el arte", decía mientras las bailarinas de Degas iban bailando de página en página. Mi tío Luis no supo, ni yo tampoco, que aquella noche, a su lado, había sido la continuidad de aquel instante perdurable del atardecer.

Humo del tiempo*

Marcela Sánchez

Eran las cinco de la tarde. La lluvia daba un aspecto brillante a las banquetas y a los muros, las imágenes en el piso se reflejaban con una exactitud fotográfica. María Andrea alcanzaba a ver la suela de sus zapatos al pisar los charcos de agua. Exageraba la longitud de sus pasos. Se detuvo un momento en la entrada del metro Zócalo a recuperar el aliento para después bajar ágilmente las escaleras. Su bolso lleno de ropa para el entrenamiento y para ensayo general junto con su maquillaje, le pesaba más que nunca sobre el hombro. Tenía que llegar a tiempo. No podía darse el lujo de llegar tarde, el estreno era a las 19:30 horas de ese día, la temporada de ópera empezaría con el Fausto de Charles Gounod; la Orquesta Sinfónica Nacional estaría dirigida por el Maestro Fernando Huerta de la Torre. Además, venía como invitado especial el famoso tenor de Polonia, Milosz Benusky. Era la oportunidad de su vida, cualquier bailarina de su generación hubiera dado todo por trabajar con el coreógrafo más prometedor del momento: Aurelio del Bosque.

Mientras los rechinidos del vagón del metro la ensordecían, las puertas se abrían violentamente, bajaba una turba y ella lograba apresurada tomar un asiento, se imaginaba los gritos proferidos por Aurelio delante de todo el mundo. Ya lo sabía, la acusaría de irresponsable y poco profesional. De nada le valdría que ella le gustara al galancito y no lo pensaba por mera presunción. Había podido constatarlo cuando después de uno de los ensayos, Aurelio, con una profunda voz grava y libre de toda emoción, le dijo llanamente:

—¿Qué haces más tarde? María Andrea.

Tomada por sorpresa María Andrea sólo había podido contestarle apresurada:

—No, nada en especial.

—Está bien, déjalo así.

—Pero es que, yo me refería a...

—No hay más, no hay más, sin broncas —dijo, en tono de burla, sin dejarla hablar.

Y enmudeció, el por qué se le atoró en la garganta como si fuera una espina de pescado. En el fondo a ella también le gustaba el susodicho pero le tenía un profundo miedo, el famoso maestro tenía fama de destrozar a cuanta jovencita se le acercaba. Aurelio con toda su vanidad encima, le soltó una última mirada de soslayo y simplemente no se inmutó: se quedó como una verdadera pieza arqueológica de La Venta y como si de su boca nunca hubiera salido una sola insinuación. En eso quedó todo, el muy cobarde de Aurelio, acostumbrado al asedio de algunas bailarinas ambiciosas por destacar, no se había tomado la molestia de insistir en ningún tipo de invitación. Ese día, María Andrea se dio cuenta de que le gustaba mucho más de lo que ella aceptaba.

El metro se detuvo con brusquedad en la parada Bellas Artes, el trayecto le había parecido mucho más largo de lo que en realidad era: tan sólo dos estaciones. Tomó el acceso que da a la calle lateral del Palacio de Bellas Artes. Corrió atropelladamente mientras veía

* Inédito

de reojo las máscaras terribles y amenazantes que rodeaban el imponente edificio de mármol blanco. Bajó a zancadas las escaleras del estacionamiento trasero. Por fin, alcanzaba a ver la entrada posterior al edificio, donde dos policías resguardaban el acceso como siempre. María Andrea sentía que escupía las palabras de forma atropellada mientras decía:

—Disculpen, buenas tardes, vengo a la función.

—Señorita, todo el personal que participa en el espectáculo llegó hace más de una hora y nos dieron órdenes estrictas de no dejar pasar a nadie más.

—Mire, ya sé que se me hizo tarde, pero es fundamental que me deje entrar, si usted llama a alguien del cuerpo de baile, sé que me dejarán pasar —dijo suplicante María Andrea.

—Lo siento, señorita, no insista, ya le dijimos que tenemos órdenes precisas de no dejar pasar a nadie, ¿entendió? A nadie —respondió ya exasperado el segundo policía.

—Puedo probarles que soy parte del espectáculo, aquí traigo mi identificación, por favor, busque mi nombre dentro de la lista de los participantes —les dijo, mientras les extendía el brazo con una credencial y miraba ansiosa la lista de nombres que tenían los policías. Uno al otro se voltearon a ver condescendiendo con la petición de la joven desesperada.

—Está bien, no perdemos nada, pero le advertimos que si es así, primero tendremos que llamar a alguna de las autoridades del espectáculo, y falta que pueda y quiera venir. Búsquese usted misma —le dijo, extendiéndole las hojas con desidia.

María Andrea sonrió nerviosa y tomó aquellos papeles con las manos temblando, eran más de ciento veinte nombres en orden alfabético. Se saltó las primeras hojas, buscó los nombres que empezaban con "N", Narváez era su apellido. Allí estaban: Nadine, Nava, Narváez, Nazúr, regreso la vista a Narváez, por fin, suspiró un poco aliviada, Narváez Andrea, Andrea, ¿por qué Andrea? vaya, se les habría pasado, todo el mundo la conocía como María Andrea, en fin, ya estaba ahí, su nombre, su bendito nombre. Tendió los papeles a los policías y les dijo en tono jovial:

—Ya lo encontre, miren, aquí está, ya ven como yo tenía razón, por favor, llamen allá arriba para que me dejen pasar.

Los policías se voltearon a ver incrédulos uno al otro, mientras revisaban los papeles, uno de ellos señaló al otro algo en silencio mientras le pesaba los papeles. María los miraba petrificada, ¿ahora qué?, se preguntaba, el policia suspiró profundamente y le dijo irónicamente.

—Mire señorita, no es que queramos molestarla, pero resulta que la crucecita que marca ese nombre significa que esa persona ya llegó, y está allá dentro hace más de una hora, de hecho fue una de las primeras personas en llegar, así que, como usted comprenderá, usted no puede pasar.

María Andrea se asomó a ver los papeles sin que la dejaran revisarlos más y les contestó:

—Pero, señor usted tiene mi credencial y puede corroborar que es el mismo nombre. Mírelo usted mismo.

El policía comparó los nombres con un gesto de fastidio mientras le decía:

—Señorita, no insista más, aquí dice: María Andrea Narvaéz —dijo, ahora señalando la credencial —y aquí dice: Andrea Narváez —insistió señalando violentamente las listas, y subiendo la voz hasta gritar repitió:

—No, no, no insista, no y no...

El torrente de palabras que dejaron escapar aquellos dos hombres le parecieron a María Andrea una lluvia de signos estraños que le salían de sus bocas recorriendo los rostros hasta caer al suelo y que al tocarlo provocaban una chispa de luz para luego desaparecer.

—No, no y no, no puede, ya le dijimos que está expresamente prohibido, pro-hi-bi-do, prohibido, no se puede, no, no, no, váyase, si no quiere que llame a las autoridades. No, no insista, ya váyase, váyase, váya... escuchaba María Andrea como en una especie de altavoz mientras caminaba de espaldas hacia el estacionamiento y el rostro se le enrojecía por el llanto.

En tanto, en el piso alto del edifico del Palacio de Bellas Artes se escuchaba la conversación de dos bailarinas:

—¿Qué tanto ves por la ventana Andrea, ya estás lista? Hace rato que vinieron a llamarnos para bajar al calentamiento en el salón

de ensayos, apúrate, ya ves cómo es el tal Aurelio.
Andrea contestó en un tono dulce:
—No, nada en especial, me llamó la atención una joven allá abajo que parece llorar un poco desesperada.
Andrea frunció el ceño en señal de preocupación mientras trataba de ver el rostro de la joven. Al voltear momentáneamente hacia arriba había alcanzado a distinguir un extraordinario parecido a ella que la dejó como hipnotizada. La joven se elejaba y cruzaba sonambúlica la calle lateral del edifico hacia el parque de la Alameda. Tadavía alcanzó a observar que la chica se sentaba en el pasto dentro de uno de los recuadros bordeados de arbustos mientras escondía el rostro entre sus brazos.
Andrea asustada se retiró de la ventana, tomó de prisa sus zapatillas y bajó corriendo al salón de ensayos. El maestro Aurelio del Bosque daba sus acostumbrados gritos:
—Vamos, vamos, el trabajo es para hoy, no para el día del Apocalípsis, vamos, listos. Preparen brazo a la *segunda*... y 1 y 2, y empezamos lento: *renversé*... y 3 y 4, cabeza a las rodillas... y 5 estirando 6, estirando más, subimos lento con brazo en *quinta*... y 7 y 8. Andale Gerardo, se acabó el descanso, a sentir cada una de las vértebras... Colocados en *face*, y *plié*, *relevé*, estiran y bajan, a tiempo en *primera, segunda, cuarta* y *quinta* y muevan esas cabezas, bailen, oyeron ¡¡bailen!!, que parecen ídolos aztecas agonizando... *tendus* y *battement jetés*, dieciséis por posición completando toda la cruz, para que descansen. Nada más. Usando los metatarsos contra el piso, empezamos... y *rond de jamb a terre en dehors*... y 1, 2, 3, y 1, 2, 3, ocho veces, más ocho veces a 45 grados y un *grand rond de jamb en l'air* a más de 90 grados, por supuesto, tocándose con la pierna: la nariz, la oreja y el chongo atrás, y los que no tengan chongo, la nuca o lo que puedan... y 1 y 2 y... y estiren esos cuellos, los hombros encajados en las axilas, hasta tocar el techo, no se contraigan, todo alargado, creciendo cada vez más, las piernas como de acero, los brazos suaves.
Una voz de hombre reproducía los mismos pasos en la cabeza de María Andrea, como si se los estuvieran dictando. Asustada levantó la cabeza para observar las ventanas del edificio, el salón de ensayos estaba en el segundo piso, contó varias veces los niveles por temor a equivocarse, y aunque sus ventanas daban hacia la Alameda era imposible tratar de ver hacia adentro, menos aún era escuchar las indicaciones del maestro.
En el segundo piso, el sudor escurría por todo el cuerpo de Andrea, respiraba profundo y lento, usando todo el tórax, apretando el abdomen para no distenderlo. Se repetía a sí misma las indicaciones de la clase mientras su mente se adelantaba al siguiente movimiento.
Los pasillos del teatro parecían ratoneras donde tanto cantantes como bailarines iban de un camerino a otro, buscando sus vestuarios o sus tocados y revisando que el maquillaje no fallara. Faltando quince minutos antes de empezar la función, el ruido iba disminuyendo de forma acelerada, la concentración de cada uno de los participantes hacía que éstos pareciesen autómatas silenciosos que conocían perfectamente la tarea que tenían asignada. Sólo se escuchaba a lo lejos un barullo infinito y discorde que generaba el calentamiento de voz de los cantantes encerrados en uno de los cuartos de ensayo. Cinco minutos antes de subir el telón el silencio era absoluto en los corredores del teatro, el único sonido que persistía eran las bocinas dentro de los camerinos que daban las indicaciones precisas a cada uno de los grupos según su entrada a escena. Todo parecía una ceremonia religiosa, Andrea gozaba pasar por aquellos rituales, el mundo era tan distinto detrás del escenario, de ahí surgían siempre tantas fantasías que a veces le parecía que era la única razón por la que se había dedicado a la danza. Era como un juego extraño con el espectador. Siempre tenía la sensación de alcanzar a percibir el deseo interior del público por estar en el escenario, en su lugar o en el de cualquier otro y todo ésto la atraía como un imán poderoso.
—Tercera llamada, tercera, empezamos.
Media hora antes, sobre el pasto húmedo de la Alameda, María Andrea, seguía sollozando sin consuelo. Había pensado en todo, hasta que se hubiera equivocado de día con tantos nervios. Tampoco, dejaba de elucubrar que el maldito coreógrafo quisiera vengarse de

ella por no haber respondido de inmediato a su maravillosa invitación. No había dejado de escuchar el eco de los gritos de Aurelio dando la clase de entrenamiento, mientras sus músculos se apretaban rítmicamente como si estuviera tomando la clase. en esos momentos, un borracho con sigilo trataba de tomar por la espalda, la cintura de la desconsolada María Andrea. Sintió las manos asquerosas del hombre embrutecido que le murmuraba desde atrás y cerca del oído:

—¿Por qué lloras, mamacita?

—Suélteme, estúpido, pues ¿quién se cree? Lárguese de mi vista.

—Pus voy, voy, güerita, que apretada, pus yo nomás preguntaba.

—Estúpido, lárguese ya —dijo mientras se paraba enfurecida.

A pesar del mal rato, el borracho había sacado a María Andrea del estado de sopor que la mantenía sin fuerza. Se sacudió la ropa a manotazos, todavía ennegrecida de coraje. Su primer impulso fue dirigirse al teatro y entrar a ver la tan esperada función en la que ya no participaría. Se encaminó a la taquilla, no quedaban asientos disponibles más que en la fila delantera de la luneta. La cercanía con el escenario habría sido molesta para cualquier espectador, pero en las circunstancias de María Andrea parecía el lugar ideal: de allí podría observar de cerca a todo el cuerpo de baile, quería ver si era posible que alguien la hubiera sustituido tan pronto, ¿qué clase de trampa le habían hecho? Si Aurelio se había querido deshacer de ella de manera tan vil, ¿por qué no se lo había dicho en su cara? Incluso desde ese lugar podría ver con precisión la cara del rufián dirigiendo a los bailarines desde las bambalinas. Todo se magnificaba desde ese punto de la sala.

Atrás del telón, la otra Andrea revisaba por última vez lo más importante: las cintas de sus zapatillas; retocó el exagerado maquillaje que sabía que de lejos apenas marca las facciones. Necesitaba concentrarse un poco, sólo recordar el principio, lo demás siempre fluía como un río caudaloso de pasos, unos llevaban a los otros con una rapidez extraordinaria, no podía ni debía equivocarse. Todo en su lugar, los siguientes cambios de vestuario estaban en orden y completos. Revisó una vez más.

—¡A bambalinas, todo mundo a bambalinas, señores!

¡Iniciamos la primera escena!
Andrea caminó en la oscuridad para esperar su turno ya cerca del escenario que parecía un gran acuario iluminado. Empezó a repasar mentalmente su entrada al espectáculo junto con otras cinco bailarinas. Las luces laterales siempre la cegaban en el primer momento, dar el primer paso al escenario era como entrar a otra dimensión del espacio y del tiempo. La entrada al fin: ttrrreees grandes pasos y *grand jeté, pas failli y pas de bourré en tournant*, mientras las cinco bailarinas bailaban coquetas alrededor de Mefistófeles que con su imponente voz de tenor les contestaba el coqueteo.
Desde la sala del público, María Andrea se quedó estupefacta cuando contó a cinco bailarinas exactas al entrar con un *grand jeté* al escenario. La bailarina que parecía sustituirla era idéntica a ella misma. No podía quitarle la mirada de encima. Sentía que el estómago le daba un vuelco, no podía creerlo. No podía creer que le estuviera sucediendo a ella. La idea de la existencia de un doble le parecía tema de cuentos fantásticos y novelas. Ahí estaba frente a ella, como un sueño nunca imaginado. Mientras la danza se bailaba en escena, María Andrea tenía la sensación de que sus pies se movían a la misma velocidad en que la otra chica la ejecutaba. Y que por supuesto, sabía de memoria, en varias ocasiones brincó en el asiento en que se encontraba, después, tímidamente volteaba a ver si su vecino lo había notado, pensó una vez más que todo era un mal sueño.
En escena, la fiesta donde aparecía Mefistófeles transcurría alrededor de una gran mesa en escuadra que se alzaba hasta dos metros de la parte posterior, dando la impresión de una perspectiva exagerada. De las jarras empezaron a brotar chorros de líquido embriagante donde los asistentes llenaban sus copas y tomaban apresuradamente, aquello parecía convertirse en un festín orgiástico. La presencia del Mefisto era impactante, el hombre media casi dos metros de altura, con un estómago prominente, era en sí, una figura demoniaca. La demostración de su condición diabólica sorprendió a todos: de pronto, largas lenguas de fuego surgieron de distintos puntos de la gran mesa. Andrea, junto con las otras bailarinas embelesadas iniciaron una danza frenética impulsadas por la voz apabullante del tenor. Los pasos parecían salir mágicamente de sus pies y de sus cuerpos: *balancé, balancé, balancé en tournant glissade, assemblé porté, arabesque, fondú, chasé en derrière, paso, paso, grand jeté entrelacé, pas failli, chassé, arabesque...* se quedaron quietas como si la entrada de otro tiempo musical las hubiera petrificado. En ese momento una llama gigantesca surgía en medio del escenario alcanzando el vestido de Andrea en cuestión de unos segundos. Los gritos al unísono de los participantes del espectáculo y del público espectador se hicieron uno solo. Andrea se había convertido en una bola de fuego humana que parecía seguir bailando enloquecida. En un instante, el telón del teatro cayó estrepitosamente, el público todavía no salía de su asombro cuando por los altavoces una voz suave de mujer anunciaba que la función se suspendía por fallas técnicas, que no había nada que lamentar y que todo estaba bajo control.
Al encenderse las luces de la sala, el público no salía de su asombro. Un hombre de las primeras filas daba gritos de auxilio al ver que la joven mujer sentada a su lado se había desvanecido, entre varios asistentes la sacaron en brazos hasta los corredores del teatro. La mujer no volvía en sí y su cuerpo se retorcía con violencia.
Dentro, los intentos por detener el fuego parecían inútiles. Andrea caía desmayada al suelo todavía envuelta en llamas. Los compañeros desprendían las cortinas que azotaban contra su cuerpo para sofocar las llamas. Las sirenas de las ambulancias y de los bomberos no tardaron en cubrir los alrededores del teatro. El fuego fue controlado con enormes dificultades.
Las ambulancias que llegaron por los posibles heridos, sólo recogieron a dos mujeres: Andrea, irreconocible que sufría aquella desgracia en la plenitud de su carrera, moría a causa de las quemaduras; y María Andrea, inconsciente, era llevada a la ambulancia como una espectadora desconocida. Más tarde, sufría un paro cardíaco inexplicable, las reaacciones de su cuerpo correspondían al de alguien que sufría terribles dolores y deshidratación. Ambas murieron a las 21:16 horas, camino al hospital.

Danzantes*

Esther Seligson

Y Dios vino y vio la sangre del homicidio...

Había empezado a girar. Bajo sus pies jadeaba la arenilla, cada mota de polvo un rehilete, rehilete también sus plantas entre la hierba semiseca, sus tobillos ajorcados con diminutos cascabeles tintineo áureo, las pantorillas revoleo de espiga zarandeada, muslos y cadera molinete de pajuelas que anidan en gozo y van estallando una a una y en conjunto hacia la cintura, el costillar, el pecho jaula plumiforme de cuyo centro, libres ya, emergen, los hombros, el cuello, la cabeza y los brazos, aspa, viento de alta mar que impulsa al cuerpo velero incandescente. Ella gira y, con ella, giran los astros, las aves, los manantiales. Gira y olvida que el enemigo acecha, que en las forjas se templan espadas, forchinas, arreos de combate. Gira, tal vez los dioses olviden igual su cólera y transformen el corazón de los guerreros en alabanza, una ronda de paz entre cielo y tierra. En las manos lleva cintas de colores que habrán de atrapar en el remolino ondeante miradas y voces y pensamientos malévolos, e iluminarlos destello de compasión, misericordiosa lluvia entre los hombres de su aldea y la aldea vecina. Ella baila para que no peleen hermano contra hermano. Sacerdotisa de luz, su danza implora piedad y amor.

Baila olvidada de su olvido, flama única en el aura que genera y la envuelve y envuelve en su giratorio cauce toda confusión y tiniebla. Antorcha, espejo, umbral, su cuerpo ondula ya un palmo arriba de la arena. El cielo, de azulísima claridad asoma entre los tintes naranja del amanecer. El canto de los gallos va abriéndole camino. Voces surgen: cada una le rasga un velo a la noche que agoniza y prepara las calinas del alba. Al verla así, espuma, oropéndola, arrebatada por el fuego de la aurora en una tan total entrega, el Amante supo que moriría en el combate lejos de ella, de su abrazo, de su rostro, y que, a su vez, ella podría terminar cautiva. Arrebatado entonces, mas por otro fuego, llamarada celosa, tomó de la aljaba una flecha y, girando en círculo abierto alrededor de su baile, suspendió certero el vuelo de enjambres que la sustentaba...

* Inédito

Arabesco inmóvil*

Mauricio-José Schwarz

Almudena doliente en la cama. Almudena doliente bailando.

Repiqueteo de tacones que convierten a la madera en instrumento, feria de percusiones, sorda marimba bombardeada. Silencio mientras una pierna se asoma entre los vuelos de la falda, coqueta, perfecta, muscular, apoderándose del primer plano, del escenario todo, bebiéndose la luz que marca un círculo sobre la mujer y su color.

Almudena sobre la camilla, debatiéndose entre el dolor y el horror, mirando sin querer mirar la mancha roja que se extendía por la sábana, goteando vida abandonada por el suelo.

No hay engaño que no pueda convertirse en realidad si pasa por la mano del artesano. La mentira anunciada, promovida, conocida, puede alzar el vuelo. Mentira son los personajes de la tragedia griega, que acabando el llanto y la muerte bajan del escenario y se convierten en simples actores aficionados al vino y a la música de las flautas. Mentira son los músicos de cuadritos pintados por el catalán. Mentira las penurias del diminuto vagabundo que se mueve espásticamente en los filmes de Chaplin. Mentira el vuelo fingido de las bailarinas sobre las puntas, imaginándose cisnes envueltos en tul.

Mentira era Almudena. Mentira nueva inventada a dueto por el Charro, que según ella se parecía a Jorge Negrete hasta en las pestañas, y el Tiburón, que hubiera dado una pierna por la gloria de parecerse a Gardel, pero que tenía aspecto entre matón de la mafia y de dueño de una pizzería.

Mentira que bailaba de cuando en cuando en la dimensiones igualmente falsas del espacio virtual, en las imágenes y sonidos que corrían por las líneas telefónicas y saltaban ágiles de satélite en satélite para reconstruirse en las pantallas y las bocinas de las computadoras que tapizaban al planeta.

Una Almudena tan real que invitaba a tocarla, que parecía despedir su propio aroma feral aunque esas cosas aún eran imposibles. Almudena en una ilusión de cuerpo entero, tres dimensiones, sonido perfecto, que pasaba del flamenco a Gershwin con elegancia, gitana en un momento, mulata esencial al siguiente, y que había dejado huella con sus bailes en fingida gravedad cero, como si ella y su público estuviesen suspendidos entre la Tierra y la Luna, y a nadie importaba que fuera una ilusión.

Había dejado huella cuando ya no tenía piernas. La paradoja le divertía enormemente aunque jamás lograba arrancarle una sonrisa con ella al Charro o al Tiburón. Cierto, dejaba huella a veces en la tierra con las prótesis casi alquímicas de plástico y complicados intestinos electrónicos que le permitían caminar casi sin tambalearse, subir escaleras, trotar en las mañanas e incluso inclinarse a recoger algún objeto del suelo, pero que eran incapaces de bailar y dejar huella en los corazones.

Había dejado huella en otros, en cambio, con corrientes eléctricas diminutas que salían de las terminaciones vivas de sus muñones, esos nervios truncos con los que a veces sentía que le dolían las piernas ausentes. Así como las prótesis físicas sentían las órdenes de esos nervios, las traducían a velocidades asombrosas y reaccionaban, los elecciones enviaban mensajes a través de los cables diseñados por el Charro y el Tiburón entre oscuros chistes tecnológicos y jarras de café. Y los mensajes de los cables llegaban a las computadoras que los dos hombres habían acumulado para hacer los complejos trabajos de programación que les permitían vivir como vagos y cobrar grandes sumas.

Las señales nerviosas iban a las computadoras y entonces bailaba una Almudena replicante en la pantalla tridimensional.

Al principio se sintió una grotesca marioneta estática en la silla, con cables que salían de toda parte móvil de su cuerpo y se convertían en la imagen en la pantalla. Miró el entorno virtual en las gafas diseñadas por el Charro. Era un teatro y ella estaba al centro del escenario. Siguió instrucciones, imaginó que daba un paso al frente y pudo ver que bajo ella se extendía su pie y se posaba sobre el piso falso con un reconfortante sonido. Era como estar dentro de otra Almudena entera.

Asombrada, no volvió a temer las horas de ajus-

---

* Inédito

tes a los aparatos, las pruebas prolongadas que poco a poco la reinventaban bailarina.
Fue como aprender a caminar de nuevo.
El Tiburón agregó más cables y explicó que, en cuanto resolvieran algunos puntos sobre como conseguir que las computadoras la "vieran", quizá desaparecerían muchos de ellos.
—Pero para que salga bien, tiene que doler —dijo el Tiburón y el Charro hizo un mohín que acentuó su parecido con el ídolo de la pantalla.
Los nuevos cables llevaban sensaciones de presión y de dolor al cuerpo de Almudena, en respuesta a sus evoluciones imaginarias en el escenario inexistente.
Al cabo de unos pasos se sintió confiada, quiso girar y perdió el equilibrio tan eficazmente como lo hubiera hecho en la realidad. El mundo que veía se inclinó de súbito en las gafas mientras ella lanzaba un grito de dolor al chocar la cadera imaginaria con el escenario inexistente.
—Acaso habría que disminuir la potencia —dijo el Charro con toda seriedad.
—Los artistas deben sufrir —sugirió el Tiburón.
—También pueden rompemos la cara a patadas —reflexionó el Charro mirando como Almudena se quitaba las gafas y los miraba con odio no por cordial menos sincero.
—Acaso habría que disminuir la potencia —concluyó el Tiburón.
Almudena fue sujeto experimental, Terpsícore de laboratorio, bailarina de indias, campo de pruebas y fuente de interminables cantidades de números que resultaban de las acciones de cada cable y daban pie a que el Charro y el Tiburón prepararan más y más jarras de café y hablaban en su idioma técnico y hermético. Almudena aprendió a dar un

paso y otro, a hacer un *glissade* sin piernas y un *pas de chat* sobre un entarimado que sólo existía en sus gafas televisoras, haciendo sonidos que le llegaban mediante bocinas. El Charro aprendió a graduar los sonidos y las sensaciones. El Tiburón aprendió a disminuir la potencia del dolor y hacer más eficientes las sensaciones que recibían los muñones. Almudena aprendió a pespuntear un taconeo terso y retador desde su silla, las manos abriéndose en el aire como flores urgentes. Descubrió cómo manipular sus extensiones para convertir la cibernética en una herramienta más, otro órgano que le permitía explorar las posibilidades del movimiento en que había vivido su cuerpo desde los cuatro años de edad hasta el día en que un automóvil se plegó sobre sus piernas convirtiéndolas en un recuerdo.
Llegó el día en que se anunció por los gusanos telefónicos que se podía ver a Almudena bailar en las computadoras. Y la vieron aunque no cupieran quién era esa maestra de baile y coreógrafa que cuatro años atrás había estado a punto de hacerse famosa y en cambio se había hecho tullida.
Y Almudena bailó, primero directamente, trasmitiendo su ilusión a una hora exacta para público incuantificable e invisible de hombres y mujeres absortos ante sus computadoras, y que encontraron la manera de hacer saber su entusiasmo por la danza virtual de la mujer de negros cabellos.
Luego, Almudena bailó en discos que podían adquirirse junto a los programas de contabilidad y los juegos donde se puede destruir al enemigo con armas malévolas y brutales.
Y mientras Almudena bailaba, el Charro y el Tiburón soñaban con otros artificios para que Almudena bailara *soft shoe* en las arenas de la Luna, simulando esa quinta parte de gravedad que convertía a los astronautas en saltarines a cámara lenta, para que ensayara mudras acompañada de bailarines que estuvieran en otros países y se unieran a ella en coreografías fantásticas sin tener que salir de sus domicilios.
El Charro y el Tiburón soñaban escenarios y retos para llenar de danza la vida de Almudena, de saltos watusi y de zapateados gauchos, de ballet y de pavanas, valses y minuets, coreografías sin precedente y largas improvisaciones de tap posibles, acaso, en compañía de Gene Kelly o Donald O'Connor.
Y soñaban que olvidaban cuál de los dos, si es que alguno lo había hecho, llevaba en las manos el volante del automóvil al momento en que serpenteó descontrolado y chocó contra la guarda de la autopista, anunciando su ruina con un cruel aullar de metal vencido al que le hizo coro el asombro sangrante de Almudena.
La Almudena que no iba a ser nunca de ninguno de los dos.
Los dos eran para ella.

México-Tenochtitlan, septiembre 4 de 1995.

Punto inmóvil

Juan Bañuelos

Waldeen, viene la danza de la memoria.
¿Te acuerdas del oeste, de las calles
polvosas de tu infancia?
¿Del árbol de tu casa que dejaba
caer la nieve, capricho de una niña?
¿Te acuerdas de tu lago frío y profundo,
de la escarcha en Moscú, del bosque canadiense,
de Yucatán y el sol de los venados?
¿En qué momento fuiste cómplice de la hiedra
al asalto de la altura?
De tantos viajes ¿en dónde quedaron
los puntos cardinales, en dónde
tus zapatillas ágiles abandonadas
en algún camerino?

Sólo sé que se ama lo que no se comprende.
Que el sufrimiento no conoce de palabras.
Que la calavera del lobo se pudre
cuando el hombre la arrastra con el arado.
Que no existe cosecha de ningún abismo.
Somos sangre del mar y ceniza de la tierra.
Hombro con hombro miras juntos
lo que es y lo que no es: la danza
de los distintos apellidos, irreconciliables
y condenados a la fidelidad.

Waldeen, la oscuridad de tu ternura
aún envuelve una joven tormenta.

Apuntes para un cuadro de danza*

Mariana Bernárdez

I

Llévame en lomo de sol
a hundirme en las aguas
a respirar follaje y luna
que quiero morir en las arenas
y mis pies ya no bailan.

II

El chillido asemeja
un relámpago
el cuerpo suspendido
formaba un círculo rojo
abrazando las nubes

El pico se enfiló hacia el mar
para desplomarse

Bailó hasta extenuar su piel
El aliento fue soplo
Los pies
alas
y se acunó
en playa borrada.

III

Tirada en el aire
probaba la fuerza
de su imagen
un brazo cargado
de jacarandas
el otro
apuntando al monte.

IV

El movimiento de la danza
la pausa del cuerpo:
honda/nada.

V

Mis ojos y los suyos
son una penumbra:
veinte de fuego.

VI

El cuerpo en lumbre
asciende
la silueta fija
el aire arremolina
la sombra del vuelo.

* Inédito

Parto*

Patricia Camacho

A la bailarina María Volska

Tu cuerpo grita
que algo anda mal en lo perfecto
del cuerpo de mujer
que te viste debajo de la falda
rompes la botonadura
y lloras
con la pierna
apuntando al techo
comprometiendo la gravedad
que hace danzar
tu mente y corazón atados
por un nudo rebelde
a la estructura triple
que te representa
multiplicando el sentido de las cosas
de tal forma que
en tal otra
lo diverso vuelve equívoco a lo perfecto
de la zanja en el macizo de un segundo
surge otro tiempo
desgarrado
como el instante que lo engendra
y queda
como una matriz herida
cuando a base de saltos
y gestos
sin dejar de ser tú
haces de ti a un hijo
en el momento en que lo añoras.

* Inédito

Sueños de pies pastores*

Antonio Deltoro

A Octavio Paz

La horizontal
que viajaba en una alfombra,
la vertical
que calzaba dos sandalias
eran dos coordenadas en el aire.
Los persas engendraron
alfombras voladoras como nubes,
los griegos sandalias
aladas como pájaros:
sueños de pies pastores,
resquebrajados, áridos.
(Los mayas, selváticos,
pedían a sus dioses
hermosos caminos planos).
En África, como la hierba
que alimenta al ganado
(hacia las nubes,
al encuentro del agua),
la danza y la estatura
del masai:
el rebaño y la mirada
en la llanura.
Saltamos con los pies,
nos elevamos apoyándonos,
reafirmamos el suelo
abandonándolo.
¡Los sueños de los pies,
los delirios del salto!

* Inédito

Palmira*

Rocío González

Una luciérnaga atrapada en esta casa:
escritura de luz que raya
la página virgen del asombro.
Danza de fuego que trepida
en el horror indolente del insomnio
y se mete a tus ojos y te quema
y te seca las lágrimas.
¿Qué llorarás mañana
cuando el mar te resguarde?
¿Qué música violenta mecerá tu misterio?
¿Qué danza luminosa anulará tu combate?
Te tocas, palmas las sensaciones,
el cansancio, resbalas tu optimismo
por esa piel serena,
invencible a estas horas, poderosa.
Tus pechos son aliados,
tus piernas enemigas,
el lenguaje es ambigüo,
tus ojos están sordos y
tu sexo es ateo.
Y tú estás atrapada en ese cuerpo
como torpe luciérnaga incendida,
bailando para nadie,
ensayando la muerte.

* Inédito

Poema*

Claudia Hernández de Valle Arizpe

A Pilar Urreta y Cecilia Lugo

Ajusta metales para los pies.
Aceita las endiabladas bisagras de sus caderas.
Gime alta su plata de cascabeles y suelta ristras
a la menor provocación.
Por ejemplo: una lluvia ligera, esa nota en vuelo,
los atabales del mar o la espuela del granizo.

Suenan bronces canarios cuando se agita
y esmeraldas recién desembarcadas
hacen los ecos de ciertas pupilas.
Se unta de brea bajo el hábito de sangrar los dedos,
presagia suturas de sal en agua caliente,
violeta de genciana, tijeras entre actos

y so bre ven das.

Sobrevendrá en el corazón -por pleonasmo- *otro* sobresalto.
Cintas de eléctricas contenturas para el que mira.

¡Qué voyeurismo éste de la danza!

El espejo del cuerpo (fragmentos)

David Huerta

La danza es un jeroglífico del tiempo,
legibilidad secreta que se despliega en el hipogeo
de la inercia muscular:
impulso, duración cifrada
que despliega figuraciones instantáneas
en el ámbito del ojo y nada le descubre. Figuras
del tiempo que va volviéndose un enigma
cada vez más reflejante: enigma detrás de espejos que
son estrías del cuerpo, inscripciones fugaces, letras
de un texto que en el estallido de la risa se pierde.
El bailarín está leyendo en nuestros ojos asombrados
un texto deslumbrante. Y se ríe, metido en el Egipto
del tiempo que lo rodea, su cuerpo fresco ya convertido
en una figura más de su propio deseo -bajo la línea
y la voluta de este jeroglífico que construimos.

• • • • • • • • • • • • • •

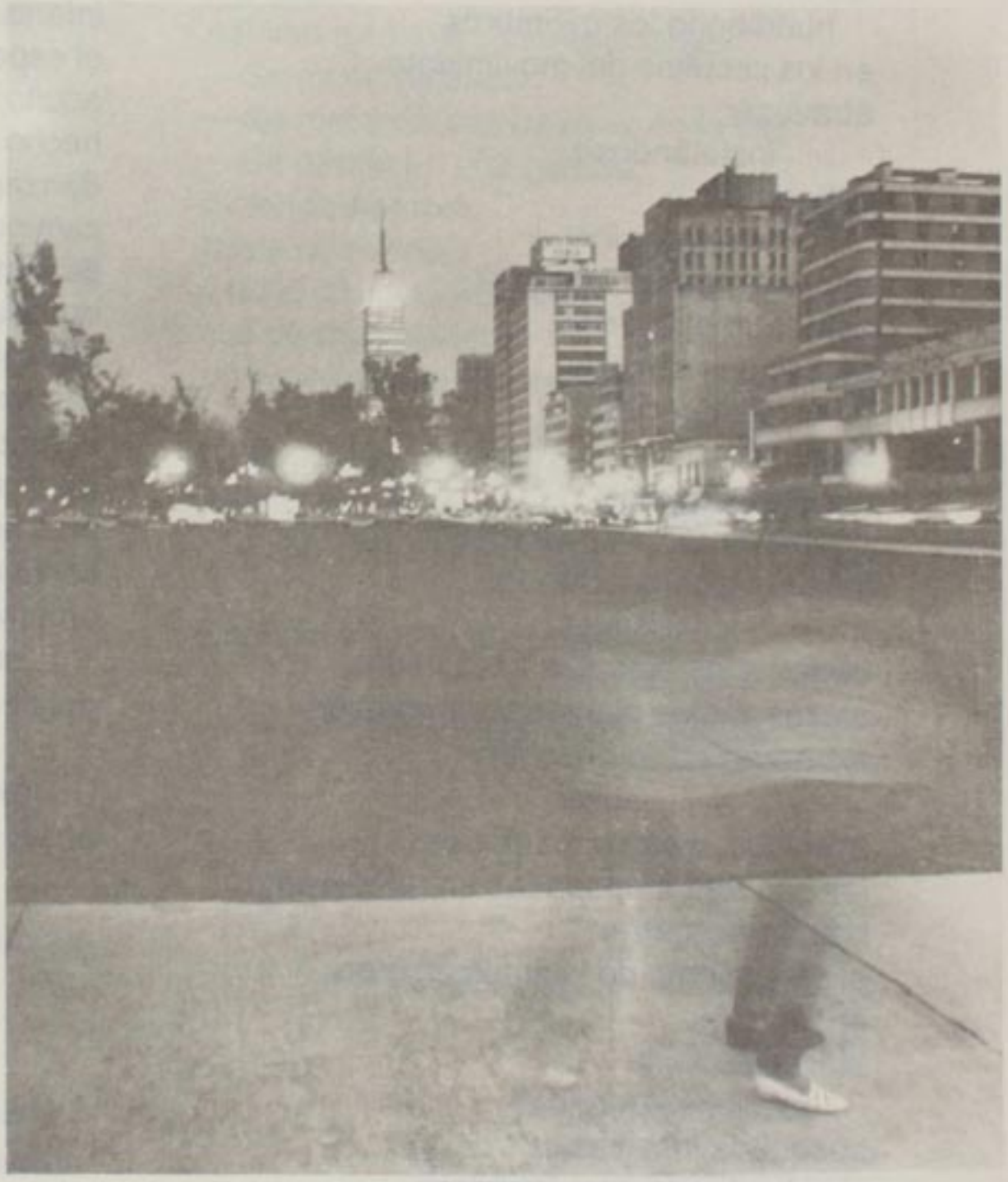
Reconstruyo tu fiebre, aquí, en la insegura
piscina de mi memoria, escultura despierta.
Diste los dos primeros pasos, tu pie ligero
se desprendió del suelo: asombro, sólo asombro.
Cuánta belleza en un vivo pedazo de mundo, ardías
con una espaciosa determinación, y el recinto
fue acogiéndote: bailabas para nosotros
recogías el futuro que ahora, aquí, deseo
restituirte, estatua despierta, bailarina sedienta.

* Inédito

Celebración del origen de la danza del venado

Eduardo Langagne

Idéntico a los días y a los venados
moría y volvía a nacer el indio yaqui:
trashumaba el desierto en primitiva
ceremonia, con el coyote aullaba
(conocido grabado: una silueta;
un coyote en la cima, recortado
en una luna enorme). El indio yaqui,
a las tumbas enmedio de las piedras
reservaba el aullido agudo y último.
Caballos briosos no tenía. No tuvo
salvajes yeguas de pelambre clara.
Y tenía una mujer hecha con fuego
que no fue moldeada en sus costillas
(ese escudo que tienen las entrañas).
Comenzaba en sus pastos el futuro
a secarse. "El anciano seco y pálido",
los indios al futuro así decían.
El yaqui toca su tambor y canta:
"A papuchi mi tata cruzó el río,
iba bichi y le daba escalofrío"
Sabe sonar sus huesos, sus semillas,
su tambor de pellejo de culebra.
Hace soplar al viento, atiza el fuego.
Avanza por el árido paisaje
igual que un arenoso camaleón.
Busca al venado (erguido, vigoroso),
lo persigue, lo atrapa, lo domina,
come su carne y bebe de su sangre.
Ya posee la cabeza del venado,
que semeja relámpagos al rojo
contraluz del horizonte inmóvil
(o ramas que se miran si la sombra
sabe existir entre la luz del fuego).
O es el brazo esforzado de la llama
cuando intenta alcanzar a los espíritus.
Y el agudo coyote aúlla, aúlla.



Partes*

Eduardo Mosches

Para Mirta Blostein

Desplazamiento rítmico
volátil el cuerpo
terrenal
  hundiendo los miembros
en los circuitos del movimiento
atravesar
    instalándose
soberana
    con precisión
en las entrañas del sentir.
Llenando el espacio
con solo una figura
girar enloquecido
angustia
las aspas manos
desparraman a su alrededor
infinitos globos coloridos
      invisibles
cartas a los amantes asesinados
plazas vacías plantadas añoranzas
los hombres se encogen
      aullan
al sonido silbante del garrote
las caderas empapadas en movimiento
hablan desgarran
el sentimiento de lo finalmente no
encontrable.
Máscara albina
  facciones perdidas
búsqueda insaciable
puerta abierta a un laberinto
barcos penetrando en los sótanos
anegados
  lágrimas
    barrotes al espejismo
de un amanecer cercano
      en tierra conocida.
Silla sentada con el oso diminuto
infancia revestida de peluche
el espejo
adulto y niñez
hecho vida
danzando
camino por el bosque
de cenicienta
que viajará en avión
regreso
a la pintura descascarada
de una pared
muchas casas
más gente
sonrisas enturbiadas
en el vaho
  simple
del deseo a un regreso.

Cuerpo y danza
en las yemas del mundo.

* Inédito

Cantos para la danza*
(Fragmentos)

Pedro Miguel

Para Sandra

Dios entró al escenario
y se topó contigo
y sintió de inmediato
un cosquilleo de vergüenza inútil
que le fue derramando gotas de odio,
charcos de odio mortal a cada paso,
para después quedarse
tanteando como loco o como ciego
con su erección de perro,
con su inútil vergüenza.

Primero no entendimos
por qué se fue de pronto
y ahora comprendemos
todo:
se metió en tu figura,
comió en tu cuerpo. Abrevó en tu sangre
sin entender acaso
que se autodestronaba
con ese acto.

Tú seguiste bailando.
Plano tras plano y luz tras luz avanzas.
Avanza la verdad entre tus piernas
para absolver cada uno de los doce misterios
en los quinientos pares de ojos
de tus espectadores.

Quién pernoctó en tu cama para confesarte.
Qué cura se acostó contigo hoy en la iglesia
-si es que vas a la iglesia,
si es que tu religión es más que las diez tablas
donde te sacrificas diariamente,
y si tu sacrificio no es suicida,
y si el suicidio no es pecado.

Así dirán.
Así van a calmar murmuraciones:
—Se murió de bailar.
—Se metió un *pas de deux* en la sien.
—Se perdió en una galería,
bailando siempre,
hasta la muerte,
y en el día del juicio final
sus cenizas bailaron
una coreografía de pecados.

La música va a violarte.
Ándate con cuidado en esas tablas
que son como una noche.

Como el frío de un parque.

Como la luna llena de algún parque.

* Inédito

Partícula de luz

Antonio Vilanova

A Claudia Desimone. Sin ella.

Se queda la sombra en eje disperso
reconoce su sangre fragmentada

Repta silente inolvidable
sobre su vientre expuesto
de dolores confundidos

De mi frente a mis pies
escurre
su vergüenza de camaleón
Desgarra en oscuro las líneas de mi cara
Hermana poesía
muda de luz
me lame y seduce
me viola por el ombligo

Prudente
espía la ventana
reconoce el muro con oleaje frío
luz y color el disfraz
Dice venir de la ausencia
y llega
es cierto
del desquiciado gozo
de su alarido

Vuela se abandona

diseminada y frágil
descansa
en el bestiario de los hombres
y descubre su reino
al paso noctámbulo de los olvidados
Herida vieja

metamorfosis en mi cama
trasnochada caricia que masturba
todo en movimiento

saliva
roce
conjuro
espejo

Escondida en el umbral de mis deseos
baila la nada
Maraña indescifrable y laberinto
dibuja con su paseo la casa

Escucho su canción
Su ansia de ser hoguera
de caminar desorbitada por el cielo

Ríe
adicta y libertina
Se burla de la madrugada y su vestuario
tan usado tan roído

del faro de la plaza sola

de la sentencia estéril del reloj

Lastimando los segundos
se dobla se pierde
jadeante abraza la cantera de la calle
la muerde
la penetra
le exige y se olvida

el amanecer barniza el callejón
ella
se descubre a carcajadas

maquilla su rostro
con el trazo muerto del extravío
Se desgaja en los muros
en los patios
y las casas
en voces tenues se multiplica
sujeta cuerpos
esculpe el movimiento

los aplasta
y regresa

a la oración
al dolor de su sangre
esta devoción con
mucha luz
la mucha oscuridad.

Lo que la luz esconde

Mónica Braun

I

Porque en cada hechizo del cuerpo revelado
se abre el pétalo de una flor profunda
y cada estallido en las entrañas ilumina
lo que es de suyo negrura y sinsentido
una noche sabrás el timbre exacto del gemido,
a dónde va la mirada que se pierde.

Porque una noche después de tantas noches
ha de querer dormir el animal de la garganta
y las miradas desnudarán su embrujo
el mundo volverá a su lugar de pronto,
los amantes se mirarán por vez primera.

II

Y a veces apuestas por un amor como una fruta,
depositado en donde nunca pudieron encallar los ojos;
que no está en la piel en las entrañas ni en los dedos
pero te habita y te florece si lo dejas.

Nerviosa flor entre las manos.
¿Cómo amar a quien ha tirado al día su caja de sorpresas?

Ha de crecer la flor,
no sabemos cómo ni dónde:
ha de dar sus frutos.

En deuda

Socorro Trejo Sirvent

Nunca te dí
un trozo de mi falda
con el aroma frutal de mis caderas.
En deuda estoy contigo.
Ni un guardapelo
recamado con hilos de mi insomnio.
Ni te tejí bufandas
para guardarte del frío del olvido.
Ni te leí *El Cantar de los Cantares*
bajo una luna fugitiva
a la orilla del Sueño.

Y tú,
en deuda estás conmigo:
Porque nunca tus labios me llamaron *Helena*
y no desaté guerras en ningún territorio,
y no fuiste el guerrero a quien llamaran *Paris.*

De nosotros,
no poseemos nada,
ni los rescoldos del incendio,
porque jamás ardimos juntos.

El correo francotirador

Campeche, Camp. Méx. 14 de agosto de 1995.

Sr. Eduardo Mosches,
estimado poeta:

No sé si recuerda un encuentro en el D.F. (Nal. de Jóvenes Escritores "Elías Nandino" 1993), allí le conocí en un almuerzo, donde le acompañaba una joven que si mal no recuerdo se llama Una Pérez Ruiz y, creo, forma parte del consejo editorial de la revista *Blanco Móvil*; también estaba el hijo de José Agustín: Andrés Ramírez y otro poeta, Alfredo Quintero y no recuerdo quién más.
Me es muy significativo que apareciese un texto mío en el más reciente número de su revista, en cuya sección "Voces interiores" se dedica a la literatura actual de Campeche.

El motivo principal de esta carta es saludarle y felicitarlo por un número más de vida de *Blanco Móvil* y para hacerle una observación: En la página 5 aparece un texto con el nombre "El polvo por la Avenida Gobernadores" (forma parte del poemario "Rutina de la humedad"), en la estrofa 4, verso 11 hay un error, porque dice:
Ahora estás pasando ahora pasaste: el reloj en la yugular que nos haga salir
Eso es incorrecto porque debe decir, según el original que yo envié:
"Ahora estás pasando ahora pasaste: el reloj queda en pie"
La redacción -o la imprenta- suprime la estrofa cinco en su totalidad, uniendo los versos trece y catorce con el once. La estrofa cinco debe decir:
Masaccio pinta un camino Miró pinta otro De Masaccio a
Miró sólo hay un paso una mordida en la yugular que nos
haga salir

El poema publicado con esas incorrecciones deforma el sentido original, me avergüenza. Le agradeceré inmensamente si publica una pequeña fe de erratas con las debidas correcciones. Sin más por el momento, reciba mis afectos.

Su amigo, *José Landa*.

danzaunam 95

PIEL DE LATEX

Temporada en beneficio de las ONG´S que luchan contra el SIDA

Del 9 al 12 de noviembre

2 PROGRAMAS 2

Óscar Ruvalcaba Cía., José Rivera, Delfos, Ballet Independiente Contradanza, Barro Rojo y Raúl Parrao.

Jueves y viernes, 20:30 hrs; sáb., 19:00 hrs. y dom., 18:00 hrs.

Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario

PLANETA COVARRUBIAS

Danza y etnia en México

XV años de danza en la Sala Miguel Covarrubias

María Elena Anaya, Regina Quintero, Barro Rojo, Ballet Independiente, Shamira y Djahel Vinaver, Anajnu Veatem,

Gabriel Blanco, Ballet Nacional de México y Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana.

Del 16 de noviembre al 10 de diciembre

Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario.

Jueves y viernes, 20:30 hrs; sáb., 19:00 hrs. y dom., 18:00 hrs.

SABADANZA EN EL CHOPO

Danzas para seres que vuelan y similares

Dirección: Isabel Romero.

Del 7 de octubre al 11 de noviembre

Asalto Diario

Del 8 de noviembre al 16 de diciembre

Museo Universitario del Chopo, sábados, a las 13:00 hrs.

DIFUSION CULTURAL UNAM
TEATRO Y DANZA

DANZA SIN MUROS

El nombre de todas las dunas del desierto

Proyecto ensamble-Tiempo de Bailar

Dirección: Vicente Silva.

Del 4 de noviembre al 17 de diciembre, sábados y domingos a las 20:00 hr

Fuente del Centro Cultural Universitario

Entrada libre

RECREO, DANZA PARA NIÑOS Y SIMILARES

El paraíso perdido

Oscar Ruvalcaba Cía.

Del 4 de noviembre al 9 de diciembre

Sala Miguel Covarrubias, Centro Cultural Universitario.

Sábados 13:00 hrs.

Sala Miguel Covarrubias: entrada general N$ 40.00, 50% de desc. a trabajadores y estudiantes de la UNAM; boleto familiar N$ 60.00 (cuatro personas).

DISEÑO: CLAVE GRÁFICA / GILBERTO VAZQUEZ

Informes a los teléfonos: 6-22-62-00 y 09 ó 6-06-06-79

CULTURA

NORTE

FRONTERA NORTE

Baja California ■ Baja California Sur ■ Chihuahua ■ Coahuila
Nuevo León ■ Sonora ■ Tamaulipas

REVISTAS QUE AVIVAN LA CONCIENCIA DE LO QUE SON Y SIGNIFICAN PARA MÉXICO SUS FRONTERAS

FRONTERA SUR

Campeche ▲ Chiapas ▲ Quintana Roo ▲ Tabasco ▲ Yucatán

CULTURA

SUR

e l a r t e e n l a z a f r o n t e r a s

CULTURA FRONTERIZA ▲ LITERATURA Y HISTORIA ▲ DIVULGACIÓN CIENTÍFICA
SUCRÍBASE AL 2080865 ▲ ÁLVARO OBREGÓN 273 COLONIA ROMA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

POESIA ISRAELI

Ilán Scheinfeld

◆ BREVE ENSAYO SOBRE TRANSMIGRACIONES

Cómo he de decir toda la tristeza
que surge en mí desde las profundidades del tiempo.

Todos van por el camino del solano.
Nada ha quedado. Lo arrasado

en occidente se alzará en oriente. Sólo
nosotros crecemos para ser olvidados.

◆ EL MAS PRODIGIOSO

Sentado en pleno anhelo. Configurando una imagen.
Para amarla sin tocar. Como una ondulación.

Creo flores de cristal. Las recojo con la mano.
Tallos de fragilidad carentes de realidad.

Al borde de la conversión de las cosas
en tangible realidad sobre las aguas
del mar de la ilusión.

soy el amante más inmenso, el más prodigioso.
Creo amor de mis adentros para no
dárselo a nadie.

Informamos a los lectores de nuestra revista que el malentendido suscitado por las fotografías utilizadas en la ilustración de la revista, en su número 65, entre la Embajada de Israel, el señor David Tourgeman y la Dirección de Blanco Móvil se ha solucionado satisfactoriamente para ambas partes.
A la Dirección de la revista le es grato haber solucionado el malentendido, por lo que continuaremos, hoy más que nunca, con nuestra meta de difundir la literatura de todos los paises y en este caso, la israeli.

el parnaso
de coyoacan

libros discos arte cafe

1980 - 1995
15 Aniversario

Carrillo Puerto # 2. 04000 Mexico, D.F.
Tel. 658 3195. Fax 659 5696

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:

Todo lo que el deseo
unta en tus labios:

Y todo lo que el sueño
hace palpable:

el hijo del cuervo

Jardín Centenario 17, Coyoacán. Tel. 659 89 59

ITAM
INSTITUTO TECNOLOGICO AUTONOMO DE MEXICO

LICENCIATURAS

- Actuaría
- Administración
- Ciencia Política
- Contaduría Pública
- Derecho
- Economía
- Matemáticas Aplicadas
- Relaciones Internacionales

INGENIERIAS

- Computación
- Telemática

MAESTRIAS

- Administración
- Administración y Tecnologías de Información
- Dirección Internacional
- Economía
- Finanzas
- Políticas Públicas
- Seguros

DIPLOMADOS

Se cuenta con más de 45 programas de actualización y especialización en áreas como:

- Administración
- Computación
- Derecho
- Economía
- Finanzas
- Humanidades
- Impuestos
- Investigación de Operaciones
- Negocios Internacionales
- Recursos Humanos

ITAM

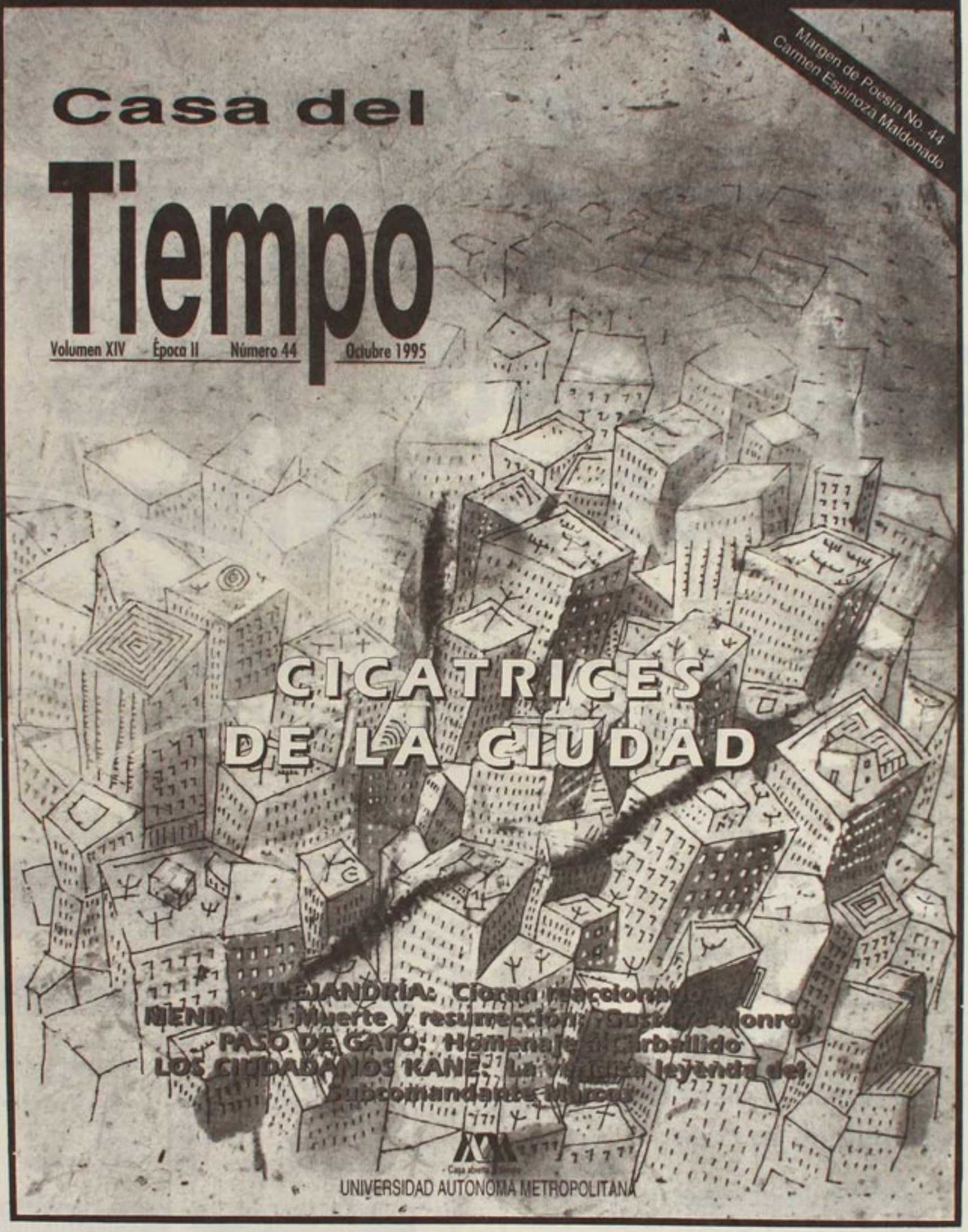
Río Hondo No. 1 - Tizapán, San Angel - C.P. 01000, México D. F. - Tels. 628-4153, 628-4158, 628-4162.
Camino a Santa Teresa No. 930 - Col. Héroes de Padierna - C.P. 10700, México D.F. - Tel. 568-3099

Ramón Cordero • José Luis Ontiveros • Raquel Tibol • Marco Antonio Flores

Margen de Poesía No. 44
Carmen Espinoza Maldonado

Casa del Tiempo

Volumen XIV Época II Número 44 Octubre 1995



Casa del Tiempo® es una publicación mensual de la Dirección de Difusión Cultural.
Un espacio abierto a la reflexión, el análisis y la sensibilidad.

De venta en librerías y en la Dirección de Difusión Cultural de la UAM.
Medellín 28, col. Roma • Tel. 511-6192 • Fax: 511-0717
N$ 15.00

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

colección
PERIODISMO CULTURAL

Un mosaico de la
vida cultural de México

PERIODISMO CULTURAL,
es una colección de seis volúmenes
que recopilan la labor periodística de reporteros
profesionales que escriben en las páginas culturales de
diversos diarios y revistas nacionales.

De venta en los módulos de Educal y en librerías del área metropolitana.

¿ A sus **PALABRAS**
se las lleva el *VIENTO* ?
...en ALTRAFORMA le ayudaremos a darles **PESO**

ALTRAFORMA
Arte en Producción

A través de diseño de CONCEPTOS CREATIVOS que reúnan de forma *armónica* las palabras,
IMÁGENES Y MEDIOS; para lograr mensajes que lleguen a su público eficazmente.

En ALTRAFORMA producimos físicamente su ***idea*** con la mayor calidad: Impresión offset, impresión serigráfica sobre cualquier material, fotografía y mensajes para ser publicados en prensa o revistas.

Además, como sabemos que la **EFECTIVIDAD** no depende de la cantidad de ceros de un presupuesto, buscamos siempre dar buenos precios... porque nos interesa ser creativos también a la hora de cotizar.

Recuerde: Si usted necesita diseño de IDEAS EFECTIVAS, bien producidas y a costos accesibles,
no se quede en el *aire*.

Cuente con ALTRAFORMA

Extremadura 37-9 Insurgentes Mixcoac C.P. 03920 Tel.: 563 8634 Fax.: 611 6482

SUSCRIPCIONES BLANCO MÓVIL

MEXICO N$ 60

☐ Norte America
un año
one year
$40.00
Sud América y
Europa
$45.00

☐ Norte America
dos años
two years
$75.00
Sud América y
Europa
$85.00

(Mandar cheque con la orden Send Payment with order)
Blanco Móvil Apdo. de Correos 21-063. Coyoacán. C.P. 04000. D.F., México
Phone: 011 (525) 689-9113

Nombre Name _____
Domicilio Address _____
Código Postal Zip Code _____
País Country _____

BIBLIOTECA DE LAS ARTES

SALA PARA 160
LECTORES

✿

2000 VOLÚMENES

✿

FONOTECA

✿

VIDEOTECA

✿

HORARIO
8:00 A 16:00 HORAS
RÍO CHURUBUSCO Y TLALPAN

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

BLANCO MOVIL
Director: Eduardo Mosches

Consejo Editorial:
Gerardo Amancio
Oscar de La Borbolla
Christopher Domínguez
Beatriz Escalante
José María Espinasa
Samuel Gordon
Gabriel Macotela
Eduardo Milán
Una Pérez Ruiz
Raúl Renán
Bernardo Ruiz
Guillermo Samperio
Esther Seligson
Aralia López
Daniel Sada
Juan José Reyes

Corresponsales:
Arturo Carrera (Argentina)
Floriano Martins (Brasil)
Magda Zavala (Costa Rica)
Jesús Cobo (España)
José Kozer (Estados Unidos)
Miguel Angel Chinchilla (El Salvador)
Enrique Noriega (Guatemala)
Rafael Rivera (Honduras)
Melech Ziv (Israel)
Edwin Silva (Nicaragua)
Consuelo Tomás (Panamá)
Jorge Montesino (Paraguay)
Eduardo Chirinos (Perú)
Eduardo Espina (Uruguay)

Cuidado de edición:
Javier Contreras
Felipe Vazquez B.
Publicidad: Felipe Gaviria
Impresión: IMPAKRA
Teléfono y fax: 670 39 40
Fotografías de Fabricio León
Diseño de potada: Pablo Rulfo
Formación y tipografía:
Sharttman & Bronstein

BLANCO MOVIL
Apartado postal 21 - 063
C.P. 04000, D.F.
Teléfono y fax: 689 91 13

LOS PRIMEROS PASOS
Eduardo Mosches
DANZA Y LITERATURA MEXICANA
El Gólem, la schejiná, el verbo y el cuerpo
Javier Contreras
DANZA MEXICANA Y LITERATURA
Tierno Abril Nocturno:entre Kundera, Foucault y Genet
Cesar Delgado
El nombre de la equis
Carlos Ocampo
NARRATIVA Y DANZA
El baile de las sombras
Gerardo Amancio
El baile del poder
Oscar de la Borbolla
La pieza
Francesca Gargallo
Testimonios sobre Mariana (fragmento)
Elena Garro
Por amor al arte
Humberto Guzmán
En el salón de baile
Francisco Hernandez
La cintura equivocada
Mónica Lavin
La canoa del hombre-caimán
Aralia López
Flor de Desconsuelo
Agustín Monsreal
Vamos hilando el compás
Raúl Renán
Humo del tiempo
Marcela Sanchez
Danza
Guillermo Samperio
Danzantes
Esther Seligson
Arabesco inmóvil
Mauricio José Schwarz
Cuando los sonidos granizan
Fernanda de Teresa

POESIA Y DANZA
Punto inmóvil
Juan Bañuelos
Apuntes para un cuadro de danza
Mariana Bernárdez
Parto
Patricia Camacho
Sueños de pies pastores
Antonio Deltoro
Poema
Claudia Hernández de Valle Arispe
El espejo del cuerpo
David Huerta
Celebración del origen de la danza del venado
Eduardo Langagne
Partes
Eduardo Mosches
Cantos para la danza
Pedro Miguel
Partícula de luz
Antonio Vilanova

INEDITOS DE POETAS
Lo que la luz esconde
Mónica Braun
En deuda
Socorro Trejo Sirvent

EL CORREO FRANCOTIRADOR
José Landa