

Letrillas



Fotografía: Vista de sala *Bordar el fuego*, Marta Moreno. Cortesía del Museo Franz Mayer

ARTE

Marta Moreno: el tejido del cielo

por **María Olivera**

Hemos aprendido a mirar el cielo a partir del contraste que genera algún fenómeno que lo atraviesa: una noche estrellada, fuegos artificiales, un atardecer de colores o nubes con diversas formas. Hemos aprendido también lo efímero que puede ser su imagen cuando se observa a esta distancia. Nada nunca permanece y la impronta que nos deja algo que nos maravilla parece destinada al desvanecimiento. ¿Cómo hacer de lo efímero algo tangible? ¿Cómo capturar la inmediatez

a través del tejido? Estas son algunas de las preguntas que podrían acompañar la exposición *Bordar el fuego* de la artista Marta Moreno en el Museo Franz Mayer.

Moreno nació el 9 de mayo de 1982 en Úbeda, Andalucía, al sur de España. Hace siete años se mudó a México, territorio en el que ha desarrollado un importante cuerpo de trabajo. La artista cuenta con formación en interiorismo y fue técnica en dirección de obras. Ambas disciplinas le

han dado herramientas para comprender el espacio, la materialidad y la composición. Cabe destacar que es en el bordado, específicamente la técnica del *punch needle*, donde consolida un lenguaje que, además, resuena con su historia personal. Desde la infancia, el acto de bordar ha sido para ella un gesto íntimo, aprendido junto a su madre, una práctica que se entrelaza con la memoria y la transmisión de saberes. Con el tiempo, este oficio artesanal se ha transformado en su medio de exploración artística que tiende un puente entre la tradición y la contemporaneidad. Su trabajo dialoga con la pintura, pero sin ser pintura; con el dibujo, pero sin ser trazo.

Esta exposición, bajo la curaduría de Abraham Villavicencio, está dispuesta en distintos espacios del museo. Una primera parte, ubicada en la sala Maker, muestra diecisiete obras realizadas bajo la técnica del *punch needle* con motivos de pirotecnia junto a muestrarios de diseños de fuegos artificiales —extraídos del *Catálogo ilustrado de explosivos de día y noche* (1883) publicado en Japón—, mismos que se pueden hojear. Pero también hay nueve piezas más distribuidas en tres de las salas permanentes del Franz Mayer. Todas estas obras son de producción reciente: la artista las desarrolló durante una residencia en la galería Proyecto T en 2023. Lo que encontramos en este proyecto en conjunto, además de una cuidadosa técnica, es un manifiesto sobre las sensaciones del tiempo, lo efímero y la memoria a través del bordado.

El recorrido por la muestra da la sensación de que, para Moreno, el

arte no es solo una expresión estética, sino un detonador de pensamiento; un pretexto para interrogar la historia y las estructuras que la sostienen, pues anima a preguntarnos por qué el bordado debería ser universal y no una actividad de género. En su obra, el textil se convierte en un territorio de reflexión sobre la sociedad contemporánea, una superficie donde el pasado y el presente se entrecruzan para cuestionar lo que permanece y lo que se desvanece.

De la museografía en la sala *Maker* destaca la altura en la que están dispuestos los bordados, pues nos obligan a mirar hacia arriba en un gesto que remite a la experiencia de contemplar un espectáculo de fuegos artificiales. A pesar de que la sala no es tan alta, se expande una sensación cósmica dada la distribución de la obra y de las figuras allí representadas. En los bordados y los muestrarios de los diseños de pirotecnia encontramos imágenes que aluden a animales y otras que parecen flores en expansión. Llama mucho la atención que los documentos dividen a los fuegos artificiales entre los diseñados para la noche y los diseñados para el día mediante sutiles variaciones en el tono del cielo. Al hojearlos en la sala se nos invita a participar de manera más íntima con los procesos de trabajo de la artista, quien incluso cuidó la numeración en los lienzos bordados como si fuera una suerte de *collage* de referencias.

Por su parte, Moreno desarrolló las piezas que se exponen en el Salón del estrado —espacio amueblado y decorado para tertulias propias de la vida social de la Nueva España— y en la sala *Esplendores de plata* —colección de más de mil piezas religiosas, domésticas y numismáticas de este metal— para entablar una conversación entre tiempos históricos y sociales diversos. Sus tejidos aluden a las fiestas novohispanas cuyas celebraciones siguen teniendo una acogida contemporánea y también a tapices con hilos brillantes, que acompañan la colección

de coronas y artículos utilizados en procesiones de fiestas devocionales. No hemos de olvidar el carácter del Franz Mayer como un espacio dedicado también a la moda. Reconozco que, en estas obras de Moreno expuestas en salas permanentes, destacan los tonos y la sensación matérica que ofrece el bordado frente a la colección del museo; se percibe que la estrategia curatorial es un intento por desdibujar las barreras entre épocas y contextos culturales.

Uno de los aspectos que más llamó mi atención es la forma en que la técnica del *punch needle* se erige como metáfora de la permanencia frente a lo efímero. La textura del bordado genera un contraste matérico entre lo que se ve en el cielo y lo que se encuentra en la sala. Casi como si evocara la emoción y la inmediatez de un espectáculo de fuegos artificiales a través de ese esfuerzo ingenuo (y acaso genuino) por guardar en la memoria los motivos que pintan el cielo. Pienso mucho en el tiempo, porque es uno de los elementos más presentes y de mayor contraste en la exposición: las horas de producción de este trabajo distan mucho de la inmediatez del espectáculo que representan los fuegos artificiales, pero también, y gracias a los muestrarios, podemos imaginar el esfuerzo de investigación que ha implicado lograr esas formas, colores y tonos particulares. Encontramos así una constante dualidad entre la labor incansable del bordador y la naturaleza transitoria de la imagen representada. Cada obra es el resultado de un meticuloso proceso en el que la repetición de puntadas y la acumulación de texturas se enfrentan a la fugacidad del espectáculo de pirotecnia.

El título *Bordar el fuego* evoca la imagen efímera de los fuegos artificiales, aquellos que, nacidos en China tras la invención de la pólvora, fueron adoptados y transformados en tradiciones propias de Europa y México. En este sentido, Marta Moreno se aventura a trasladar a la tela la fugacidad de un

BORDAR EL FUEGO. MARTA MORENO
MUSEO FRANZ MAYER
 Hasta el 20 de abril de 2025

espectáculo que dura apenas instantes para convertirlo en algo permanente. El uso del *punch needle* genera piezas que, en apariencia, parecen desafiar la naturaleza transitoria de los fuegos artificiales. Pienso en cuántas veces, cuando fui niña, me retaba a cerrar los ojos inmediatamente después de ver un espectáculo en el cielo con la intención de guardar la impronta lo más que pudiera. Pienso también en cómo, al abrir los ojos, se esfumaba la imagen. Creo que tanto el bordado como el fuego en sí son principios milenarios que guardan una memoria larga y colectiva que, afortunadamente, también nos pertenece. ~

MARÍA OLIVERA (Ciudad de México, 1996) es crítica de artes visuales. Licenciada en escritura creativa y literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana. Actualmente estudia la maestría en estudios de arte y literatura en la UAEM.

TEATRO

Mishima: una vida entre actos

por **Verónica Bujeiro**

“Todos dicen que la vida es un escenario, pero pocas personas llegan a obsesionarse con esta idea, o al menos no tan pronto como yo.” Esta afirmación, impresa en *Confesiones de una máscara* (1949), la primera novela de Yukio Mishima, traza una línea reveladora sobre una impronta de teatralidad que no solo se refleja en su literatura, sino también en su propia vida, la cual convirtió en un acto extremo que culminó con su suicidio ritual.



Fotografía: Yukio Mishima. Retrato tomado en 1955 por Ken Doman

Más reconocido por su obra narrativa, Yukio Mishima (1925-1970) desarrolló en paralelo una destacada carrera como dramaturgo, con un legado de más de sesenta obras en las que la tradición del teatro japonés y el teatro occidental evidencian la tensión dramática que atravesaba la indivisible línea entre su vida y su obra, escindida entre la conservación de los valores culturales del Japón tradicional y la innegable influencia de Occidente en su formación y aspiraciones artísticas. La obra dramática de Mishima constituye un crisol en el que convergen ambas tradiciones, pues proyecta sus intereses y conflictos internos a través de personajes y situaciones tan tradicionales como polémicas.

La seducción por el universo teatral comienza a una edad temprana, cuando se le permite asistir a representaciones tradicionales de teatro kabuki. En ellas, el joven Mishima descubre con fascinación la posibilidad de un desdoblamiento entre la realidad y aquella otra que puede construirse en el plano ficticio del escenario. También le interesa el intercambio de roles de masculino a femenino muy propio de esta tradición y que se debía a la exclusión de las mujeres de los teatros, pues reflejaba y abría una

permisividad, escindida entre la realidad y la fantasía, a su propia ambigüedad sexual. Sin embargo, lo que más lo cautiva sobre el kabuki es el código cifrado de gestos y movimientos que para él representa una forma de comunicación directa con los sentidos. Sin embargo, las primeras obras dramáticas de Mishima responden a otra tradición nipona, el teatro nō, que para él significa una simbiosis entre la solemnidad religiosa y la representación de la belleza capaz tanto de colmar como de destruir; un cisma que puede distinguirse como uno de los elementos más importantes de su obra artística, como lo muestra la tesis central de su celebrada novela *El pabellón de oro* (1956).

Representadas y publicadas entre 1950 y 1956, sus *Seis piezas nō* (Seix Barral, 1973) constituyen una muestra representativa de los personajes y temas propios de la tradición nō, pero trasladados a espacios y situaciones modernas. Esto sitúa al espectador en una zona familiar y, al mismo tiempo, enrarecida, lo cual resalta el carácter atemporal y simbólico de estas obras derivadas de leyendas y mitologías orientales. Ante situaciones que escapan a una resolución lógica o se resuelven mediante elementos fantásticos, piezas como *Sotoba Komachi*,

El tambor de Damasco, *Kantan* y *Hanjo* revelan a un autor dramático de enorme destreza estilística y formal, cuya familiaridad con el canon occidental del drama resulta evidente. El propio Mishima reconocía entre sus grandes influencias literarias al dramaturgo francés Jean Racine. También llegó a forjar una sincera amistad con Tennessee Williams, tras un fallido intento de producir sus obras teatrales en Nueva York.

Dentro de Japón sus obras lograron una notable representación gracias a su vínculo con la compañía teatral Bungakuza, una de las tres más importantes del Shingeki —estilo de teatro moderno japonés surgido a principios del siglo xx, influido por el realismo occidental y las vanguardias—. Con ellos, Mishima obtuvo reconocimiento en el ámbito teatral y estableció una fructífera colaboración, lo que incluso le permitió dirigir sus propias obras. No obstante, en 1963 su relación con Bungakuza se vio interrumpida debido a las tensiones políticas generadas por la obra *El arpa de la felicidad*, cuya temática provocó el rechazo de algunos actores, quienes se negaron a representarla. Como consecuencia, Mishima decidió fundar su propia compañía junto con algunos intérpretes disidentes, a la que nombró, en un acto de sutil venganza, Neo Littérature Théâtre, dado que Bungakuza significa “teatro literario”.

Hacia 1965 Mishima concibe *Madame de Sade* (MK, 1987), su obra más reconocida a nivel mundial. Centrada en tres periodos vitales de la esposa del célebre marqués, la pieza resuena con eventos históricos como la Revolución francesa y plantea un cuestionamiento sobre la lealtad inquebrantable que ella mantuvo hacia su infame marido hasta que decide romper con él al ser liberado. Seis personajes femeninos representan distintas perspectivas en torno a la ley, la moral, el deseo carnal, la religión y la simulación de las convenciones sociales. La obra, caracterizada

por un marcado estatismo y por densos parlamentos impregnados de reflexiones filosóficas en clave poética, evoca la inmovilidad expresiva del teatro oriental, lo que supone un desafío tanto para la puesta en escena como para la interpretación actoral. Su complejidad ha atraído a destacados directores como Ingmar Bergman, Yoshi Oida y José Caballero en México.

Ante el éxito de esta obra y motivado por la crítica de que no podría escribir personajes masculinos similares, Mishima responde con *Mi amigo Hitler* (1968), una obra estilísticamente cercana a su producción anterior que representa una incursión polémica y casi maldita dentro de su dramaturgia. En ella, aborda con una óptica inusual la figura del dictador alemán y los acontecimientos que rodearon la Noche de los Cuchillos Largos, episodio en el que traicionó a sus antiguos aliados, a quienes alude el título de la obra. Pese a su sólida construcción y al interesante debate que plantea sobre la violenta contradicción entre el idealismo y la resolución pragmática a la que llegan algunos líderes políticos, la pieza ha sido considerada demasiado controvertida y ha tenido escasas representaciones, una de ellas con el propio Mishima interpretando el papel principal.

Esta obra, al igual que el resto de su producción, no escapa a una polémica lectura en la que su fértil imaginario difícilmente puede dissociarse a sus ideas políticas e idealismo radical, orientado a la restauración de los valores tradicionales del Estado japonés; especialmente tras la espectacularidad de su muerte, una auténtica puesta en escena de sus obsesiones.

A cien años de su nacimiento, Yukio Mishima sigue provocando una fascinación que recae, como si de un personaje dramático se tratara, en el profundo y poderoso enigma de sus contradicciones. ~

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte.



PENSAMIENTO

Metáforas de lentitud (y una modesta proposición)

por José Montelongo

Ya se trate de contar un chiste, cantar la cólera de Aquiles, contar hasta diez en el juego de las escondidas o contar los besos sin cuenta, todo, todo en la vida es cuestión de velocidad. Si el agua de la alberca está fría, hay que echarse rapidito, sin pensarlo, pero si la bebida es buena y están ahí los amigos, entonces hay que irse despacio, estirando el tiempo como para corroborar que es elástico. Mayor o menor velocidad, según lo pidan las circunstancias.

Y aunque la circunstancia de encontrarse, por quincuagésima vez, completando un viaje alrededor del sol, no es algo que amerite por sí mismo una disminución drástica del paso, en el reloj interior algo se precipita, como si se agolparan frente a uno —en la hora preferida de los espectros,

las tres de la mañana— vidas no vividas, amores no cumplidos y verdades no dichas, girando velozmente sobre la testuz del insomne. Estas linduras (los fantasmas) revuelven los sesos con cuchara de palo, cada vez más rápido, y el mejunje que obtienen lo arrojan al pecho en forma de ansiedad. Es como si hubiese mucho tráfico en la psique, y para desahogarlo fuera aconsejable disminuir la velocidad.

Entonces, por algún resorte desconocido de la memoria, nos acordamos de las metáforas de lentitud de Ramón López Velarde. En el poema “La mancha de púrpura”, López Velarde retoma un tópico del amor cortés: la penitencia de amor. Demorar el gozo, nos dice el poeta, multiplica el placer hasta volverlo casi insoportable, cegador. Es una dicha refinada la de ocultarnos, luego acercarnos y, en lugar de mirar el rostro anhelado, posponer el encuentro. Cuando la penitencia de amor por fin se rompe, “en un minuto fraudulento”, la visión nos asombra y anonada.

“Pasa el lunes, y el martes, y el miércoles... Yo sufro / tu eclipse, ¡oh creatura solar!” Es aquí donde vienen las metáforas de la lentitud y la espera. Son cinco, una tras otra, y pongo en itálicas los verbos para invitar al lector a detenerse conmigo en ellos:



Fotograma: Alonso Echánove y Silvia Pinal en *Modelo antiguo*

de principio terribles, adquieren un tinte divertido y ligero con la aparición de Juan (Alonso Echánove), un taxista diametralmente opuesto: pragmático, desfachatado y más joven que ella.

Con esta diferenciación de sus protagonistas, Araiza logra destacar la habilidad actuarial de Pinal. *Modelo antiguo* se convierte en un universo en donde hay cabida para una protagonista que no es joven, un factor desafiante para su época (e incluso para la nuestra), pues es bien sabido que la vejez, la natural y humana vejez, es el temido enemigo para las actrices en el cine. Por el contrario, la Carmen interpretada por Pinal desea y puede ser deseada, es independiente y esa soledad que la rodea es, más bien, un castigo impuesto por la sociedad. Carmen no encarna a la “solterona”, una figura constante en el cine mexicano que ha sido objeto de estigma, burla y pobres reivindicaciones.

En ese sentido, también es interesante ver a una Silvia Pinal alejada de lo que parece ser la imagen inamovible y enquistada en el imaginario colectivo: la rubia jovencísima, coqueta, curvilínea, sin arrugas y siempre vestida con ropa entallada. Pareciera que, para la sociedad, ninguna mujer de la industria cinematográfica envejece

y que cualquier representación fuera de un rango de edad considerado dentro de la “juventud” está prohibida. Resulta llamativo que el pasado noviembre, en 2024, cuando Pinal falleció, la mayoría de los medios de comunicación usó únicamente fotografías de la Silvia eternamente joven: la Silvia de Rogelio A. González, de Luis Buñuel, perfecta para Pedro Infante o para Arturo de Córdoba.

Modelo antiguo fue una de las últimas películas en las que participó Pinal (luego vendrían *Tercera llamada*, 2013, de Francisco Franco; y el cortometraje *El escandaloso encanto de los egos rotos*, 2022, de Jaime Urquiza), y en la que es posible verla interpretar a un personaje diferente a los que la encumbraron: una mujer que sueña despierta, pero que también tiene agencia sobre su vida.

Y es que el futuro de Carmen se ha acortado: la noticia del cáncer abre una pausa en su existencia y, ante eso, su destino y el de Juan se unen de manera inevitable: Juan, conductor experimentado, se convierte en su chofer que la lleva a sitios clave para Carmen, pequeñas puertas en el tiempo en donde el ejercicio de la memoria la hará despojarse poco a poco de los retazos que dejó tras de sí “el amor

de su vida”, Gabriel Rivadeneira (Raúl Araiza Herrera), su hermano.

El anclaje de Carmen en el pasado se aligera un poco durante estos encuentros. La inteligencia y la soltura de Carmen, siempre elegante y sofisticada, hace mancuerna con las ocurrencias y la frescura de su compañero. Así, Araiza también filma un documento histórico al capturar con su cámara la vida de la ciudad y sus lugares emblemáticos, como el Palacio de Bellas Artes, el ya extinto restaurante Prendes, el Salón Los Ángeles, el Museo de Arte Moderno, el Palacio Postal y una cantina tradicional en la que los protagonistas y las y los espectadores disfrutaban de la aparición especial de una figura emblemática de la cultura popular mexicana: Paquita la del Barrio.

El color y la vivacidad de este *road trip* —el cual, por momentos, recuerda la aventura nocturna de *Los caifanes* (1967)— están impregnados de una nostalgia que augura el cambio de milenio, el fin de la clase media alta y el contraste entre dos generaciones y clases sociales, la de Carmen y la de Juan. Araiza consigue un equilibrio entre los temas de la película y las tramas temporales: mientras vemos el ocaso de una Ciudad de México, también nos dirigimos, invariablemente, al enamoramiento entre Carmen y Juan, y a la revelación del trágico secreto de Carmen. *Modelo antiguo* es una película que se preocupa por establecer de manera didáctica el camino de los arcos dramáticos.

Contrario a lo que sucede en muchas comedias románticas, el amor entre Carmen y Juan sucede por las similitudes entre ambos y no por sus diferencias: son almas solitarias que se sienten vacías, paradójicamente, en una ciudad tan llena de gente. No importa si Juan tiene una amante o “amigos de chupe”, tampoco si Carmen es respetada y reconocida en su trabajo. Los dos buscan algo sin que uno cubra la falta del otro. Están juntos en su individualidad. Al lograr

esto, la película sortea varios clichés y evita que todo se simplifique a “el amor imposible y prohibido entre clases sociales”.

El tema de la clase no caricaturiza al personaje de Juan, pues es la naturalidad con la que se relacionan la que permite que ambos transiten por el mismo mundo. Cuando Carmen y Juan reconocen su amor, Araiza enfoca sus manos suspendidas a punto de tocarse; es una secuencia breve pero suficiente para recordar las diferencias a través del color de piel y el rastro de la edad y el trabajo; disimilitudes que, a pesar de todo, se entrelazan y culminan con un encuentro sexual deseado por ambos.

Pero como dice la canción de Agustín Lara que tanto le gusta a Carmen: “Solo una vez, nada más, amé en la vida...”. El pasado se cuele en el presente y, al confesar el amor incesuoso que vivió con su hermano y que

significó el fin de su familia, Carmen da un paso por liberarse de aquello que la tortura. Juan, a pesar de ser escéptico y receloso a la casi obsesión que tiene Carmen con ese pasado, decide permanecer con ella.

En estas decisiones aparece el sentido agrídulce de *Modelo antiguo*. El nuevo comienzo es en realidad el final de la historia. Como hemos visto en otras películas como *Cleo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1962), la intuición y lo que está fuera del mundo terrenal y más allá de la comprensión serán el puerto más seguro o, al menos, el puerto en donde no hay cabida para las guerras y la brutalidad del capital. En una secuencia situada en el pasado, Gabriel, el hermano de Carmen, cuestiona la forma en que la riqueza familiar se ha cimentado en la especulación generada durante la Segunda Guerra Mundial. Todos en la mesa le insinúan que es imposible que coexistan el dinero y la

ética, y el joven, altivo y convencido, responde que al menos dormiría con la conciencia tranquila.

Ese mundo y esas discusiones llevadas por los hombres a la mesa están alejados completamente de Carmen. La lectura de los horóscopos añade un interesante recurso a la película. La voz de Carmen: “Amiga desvelada de Acuario...”, “querido amigo obstinado de Escorpio...”, se entremezcla con la narración de la ficción y logra que los horóscopos tengan el poder de hablar a los personajes, describirlos y advertirlos. Ante la incertidumbre que traen consigo los cierres de ciclo, el puerto más seguro siempre será la intuición. ~

ARANTXA LUNA (Tecámac, 1990) es guionista y crítica de cine. Egresada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Sus reseñas han obtenido diversos premios de crítica de cine.

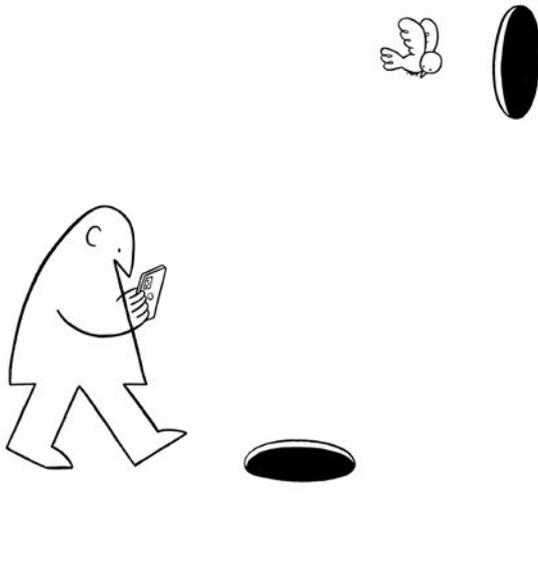
ESPERE EN LA LÍNEA

LITERATURA

La imposibilidad del decir: 60 años de *Oscura palabra*

por Audomaro Hidalgo

En México existen aún (pocos, pero existen) fondos editoriales universitarios que cumplen de manera digna la tarea de publicar, reeditar y difundir lo que vale la pena leer y preservar. El trabajo que realiza la dirección editorial de la UNAM, la UAM, la Universidad Veracruzana y la UANL es valiosísimo y hay que defenderlo: forma parte del acervo literario mexicano. A finales del año pasado la UV volvió a poner en circulación la poesía completa de T. S. Eliot, traducida íntegramente por José Luis Rivas y cuya primera edición fue hecha precisamente por la UAM en 1990; la mítica colección Molinos de



JORGE PENNÉ (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *Animal Político* desde 2012 y en *The New Yorker* desde 2022.

Viento aún circula; Poemas y Ensayos de la UNAM sigue siendo punto de referencia y una de las colecciones emblemáticas, así como El Ala del Tigre, la cual se ha renovado con libros aún más bellos de lo que eran; la UANL, en fin, ha publicado y publica a varios de nuestros poetas más importantes.

El Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro ha tenido la espléndida idea de difundir una imperdible edición facsimilar preparada por el Taller de Encuadernación “Pececillo de Plata”. El colofón de la publicación dice: “OSCURA PALABRA de José Carlos Becerra. Se acabó de imprimir el día diez de septiembre de 1965 en los talleres del maestro impresor don Manuel Casas. Se tiraron 100 ejemplares sobre papel fiesta, numerados y firmados por el autor. Se usaron tipos de la casta Caledonia. Cuidaron de la edición JUAN JOSE ARREOLA y JORGE ARTURO OJEDA.” *Oscura palabra* fue el segundo título de Ediciones Mester. Este 2025 se cumplen sesenta años de la publicación de esta intensa obra, impregnada de principio a fin de esa “suntuosidad negra” que envuelve a la poesía becerriana. Hay una vertiente elegiaca en nuestra lírica, no explorada del todo: *La amada inmóvil* de Nervo, *Oscura palabra* de Becerra, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* y *Doña Luz* de Sabines.

Para el crítico José Joaquín Blanco, *Oscura palabra* es “un testimonio sentimental estupendo”; por su parte, el biógrafo Álvaro Ruiz Abreu considera esta obra de Becerra como “uno de sus libros más densos y bellos”; el profesor Ignacio Ruiz-Pérez cree que el poema simboliza “una suerte de regresión al estado informe de la materia”; el poeta Roberto Vallarino afirma que “es un poema recuento”. La observación de Vallarino es perspicaz. Este sustantivo, recuento, formado por raíces latinas quiere decir “cuenta hecha dos veces”. En *Oscura palabra* José Carlos narra el duelo por la pérdida de la madre, recuenta el suceso



volviendo a su origen para interrogarlo e interrogarse a sí mismo. Recuento es también inventario, relación. Gran poeta de poemas narrativos, “abundantes, airados, postbíblicos”, como los definió Monsiviáis, *Relación de los bechos* podría ser el título de toda la obra, breve e intensa, de José Carlos Becerra (Villahermosa, 1936-Brindisi, Italia, 1970).

Becerra piensa en largos bloques verbales (proyectos, dicen los poetas mexicanos actuales, proyectos, proyectos). Esta manera, intuitiva al inicio, se volverá un método poético y será una de las características de la poesía de José Carlos. En el texto “Becerra por Becerra”, él mismo lo explica:

En general no escribo poemas aislados. A partir de algunos textos, adquiero una visión no muy clara, pero algo que yo olfateo instintivamente, de la posibilidad de armar un libro. Entonces, y a partir de una voluntad de estilo que en última instancia es una voluntad de representación, comienza el crecimiento de dicho libro. Así es como entiendo —para mí mismo— el trabajo literario: pensando en conjuntos, en un libro donde, por decirlo así, se respire un todo orgánico, una voluntad formal, que como ya dije es voluntad de representación, de acto en el mundo de la imagen. Esto es lo que trato de hacer al formar un libro.

Oscura palabra es, en efecto, un libro en el que se respira “un todo orgánico”, “una voluntad formal”, y evidencia ya cierta madurez estilística: el poeta tiene más conciencia de su oficio, de los recursos que maneja, así como de la concepción escritural. Becerra emplea la línea mediana, “*le long vers narratif*” de Claudel y la prosa poética, la estrofa. El paisaje exterior y el paisaje interior tienden a confundirse, la unidad está dada por la intensidad de la emoción. *Oscura palabra* es mucho más que “un testimonio sentimental estupendo”, porque es el poema sobre la imposibilidad del decir, de la ineficacia del lenguaje. *Oscura palabra* mantiene en tensión dos fuerzas: la de la palabra y la del silencio. Becerra lo repite una y otra vez, el lenguaje es inútil ante la pérdida, la palabra es muda frente a experiencias límite, de cara a “lo indecible poético” como él mismo lo llama. El silencio es el velo que envuelve al lenguaje:

¿Ahora qué les voy a decir a las rosas
[que te gustaban tanto,
qué le voy a decir a tu cuarto, mamá?

¿Qué les voy a decir a tus cosas, si
[no puedo
pasarles la mano suavemente y
[hablarles en voz baja?

El sentido de la aventura poética de José Carlos Becerra se adivina en

algunos poemas de *Los muelles* (1961-1967), pero comienza a cobrar cuerpo en *Oscura palabra*. Frente a la pérdida del ser más querido, Becerra se sabe solo en el mundo, pero más dueño de sí. José Carlos asume en este poema el rol del hijo que habla y también del poeta que escribe. El hijo Carlos Becerra Ramos es ahora decididamente el poeta José Carlos Becerra: puede comenzar a escribir su obra con seriedad. *Oscura palabra* no concluye con un punto final, sino que se interrumpe con una coma. Años después, en Londres, Becerra escribirá “Días dispuestos alrededor”, poema que abre *Fiestas de invierno* y en el que escribe:

A grandes zancadas, mamá, me alejo
[siempre de ti,
jurando que ésta será la última vez
[que nos veamos

Oscura palabra es un doloroso despertar a la conciencia. José Carlos muere a la muerte de la madre y muere a su propia muerte. En una especie de trágica ontología, Becerra pierde a uno de “los pequeños niños del poeta”, pero gana la edad adulta:

Ahora un poco de flores para mí
de las que te llevan,
también en mí hay algo tuyo a lo
[que deberían llevarle flores
ese algo es el niño que fui,
ya nada nos une a los tres,
a ti, a mí, a ese niño, ~

AUDOMARO HIDALGO (Villahermosa, 1983) es poeta, ensayista y traductor. Este año aparecerá su libro de ensayos *El río que no cesa*.



TECNOLOGÍA

La digitalización de la muerte

por **Ginger Jabbour**

La inmortalidad es solo una cuestión de encontrar el servidor adecuado.
William Gibson, *Neuromante*

Desde *El poema de Gilgamesh* —donde el protagonista busca la inmortalidad, pero termina aceptando la inevitabilidad de la muerte— hasta *La invención de Morel* —en la que una máquina captura y proyecta para siempre a los muertos— la literatura ha fantaseado con la idea de burlar el destino final. El cine ha hecho lo mismo en películas como *Transcendence* donde la conciencia se transfiere a una inteligencia artificial (IA) o en “Be right back”, el episodio de *Black mirror* donde se muestra cómo una viuda encuentra consuelo a través de un androide que recrea a su marido fallecido. Pero, lo que antes era solo ficción, hoy se está volviendo parte de nuestra realidad. Si bien concebimos la muerte como un evento definitivo, una despedida sin marcha atrás, la tecnología desafía esa certeza. Las *death techs*, o “tecnologías de la muerte”, están diseñadas para gestionar la muerte, el duelo y la memoria digital: nos ofrecen la posibilidad de permanecer, aunque sea de manera virtual, mucho después de nuestra desaparición física.

Un mundo donde los muertos no se desvanecen

“Imagínate que pudieras hablar con sobrevivientes del 9/11, cara a cara.” Esto dice la página principal de StoryFile, una plataforma que, a través de entrenamiento con IA, permite recrear videos de personas fallecidas, simulando una conversación real.

Tal es el caso también de HereAfter AI, una aplicación que te da el “regalo de ser recordado”. Aquí, los usuarios —en vida— responden preguntas y cuentan detalles que, posteriormente, cuando fallezcan, sus seres queridos podrán visitar.

Aunque estas empresas llevan menos de una década existiendo, Karen Cerulo y Janet Ruane son sociólogas estadounidenses que, a principios de este siglo, ya habían explorado cómo la tecnología está desdibujando la frontera entre la vida y la muerte, creando lo que denominaron el *technological lifespan*: un estado intermedio en el que los fallecidos pueden seguir “presentes” para los vivos. Las autoras también introdujeron el concepto de *techno-synchronicity*, un fenómeno en el que la tecnología permite que los muertos continúen interactuando con el mundo. Un ejemplo emblemático es Project December, la plataforma que permitió al escritor Joshua Barbeau “conversar” con su exesposa fallecida. La tecnología no solo preserva la memoria, sino que la transforma en una presencia disponible para el usuario cuando la necesite.

Pero, aunque estas tecnologías parecen nuevas, las prácticas no lo son necesariamente. En la era victoriana, la fotografía *post mortem* fue una forma de mantener cerca a los difuntos, congelándolos en una imagen que garantizaba su permanencia. Hoy las redes sociales se “victorizaron”, pues cumplen esa misma función. Desde 2015, Facebook introdujo la opción de “contacto de legado”, la cual permite que un familiar administre la cuenta de un usuario fallecido. Para 2019, más de treinta millones de personas habían visitado perfiles conmemorativos cada mes. Google implementó un sistema similar que permite a los usuarios designar un “gestor de cuentas inactivas” para hacerse cargo de su presencia digital tras su muerte. Es decir, cuando mueras, tu albacea digital podrá entrar a tu correo y también a tu historial de Google o YouTube.

De ahí que la pregunta ¿quién se quedará con mis redes sociales cuando ya no esté aquí? se deba plantear en la siguiente reunión familiar y hasta en el testamento. Pues todos estos cambios que podrían parecer herramientas insignificantes han modificado nuestra relación con la muerte. En el pasado, el fallecimiento implicaba un proceso de separación claro: el duelo tenía etapas definidas y los rituales funerarios servían para marcar el tránsito entre la vida y la ausencia. Pero ahora, la muerte se ha vuelto más ambigua. Un ejemplo fue la plataforma LivesOn, que analizaba los patrones de publicación de un usuario en Twitter y, tras haber fallecido, le permitía seguir generando tuits con su estilo. ¿Es esto una forma de mantener viva la memoria o, más bien, una simulación que impide el cierre emocional?

El etnógrafo Arnold van Gennep describió los ritos funerarios como elementos esenciales para ayudar a la sociedad a procesar la pérdida. En sus palabras, solo los muertos más peligrosos deberían “agregarse de nuevo al mundo de los vivos”. En ese sentido, las *death techs* podrían estar alterando nuestra relación con la muerte, evitando que los fallecidos sean plenamente incorporados a la memoria colectiva.

Este fenómeno también tiene implicaciones filosóficas y éticas. Desde 1818, en su novela *Frankenstein*, Mary Shelley ya advertía sobre los peligros de jugar con la vida y la muerte. Su criatura no era aceptada ni por el mundo de los vivos ni por el de los muertos. Algo similar ocurre con las *death techs*: no sabemos bien dónde colocar a estos avatares digitales. ¿Son recuerdos? ¿Son extensiones de la persona fallecida? ¿O son simples productos comerciales? Empresas como Eterneva convierten cenizas humanas y de animales en diamantes, mientras que Recompose ofrece el compostaje humano como alternativa ecológica al entierro tradicional. La línea entre honrar a los muertos y

capitalizar su memoria se vuelve cada vez más delgada.

La tecnología no solo ha cambiado la forma en que lidiamos con la muerte, sino que la ha convertido en un “lugar para visitar” por unos cuantos dólares. La posibilidad de ver, escuchar e incluso interactuar con los fallecidos ha generado una especie de inmortalidad digital. Sin embargo, este acceso constante plantea una nueva problemática: si el duelo es un proceso que requiere cerrar ciclos, ¿qué sucede cuando la persona fallecida sigue publicando fotos, enviando mensajes programados o apareciendo en recuerdos automáticos de redes sociales? La antropóloga Patricia Lange sugiere que la permanencia digital de los muertos puede generar una sensación de presencia constante, dificultando la aceptación de la pérdida.

Jorge Luis Borges exploró esta idea en “El inmortal”, relato donde el protagonista descubre que la inmortalidad es, en realidad, una condena. A medida que los siglos pasan, los inmortales dejan de tener identidad, olvidan sus nombres, sus historias y se convierten en seres indiferentes a todo. “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte”, escribió Borges. Algo parecido podría ocurrir con la digitalización de la memoria, al prolongar artificialmente la existencia de los muertos. En el ámbito del entretenimiento, por ejemplo, no son pocos los casos en donde se ha decidido recrear digitalmente a una celebridad. En una presentación del festival de música Coachella en 2012 se proyectó un holograma de Tupac, cantante fallecido dieciséis años antes, para brindar un *performance* único. Pero, cuando estas prácticas se trasladan a la esfera personal, la cuestión se vuelve más compleja.

En *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares nos revela que el protagonista descubre que la realidad que lo rodea no es sino una grabación

infinita de un grupo de personas que vivieron en la isla antes que él. Estas proyecciones son perfectas en apariencia, pero no tienen conciencia de su propio existir. Morel creó su máquina para lograr la inmortalidad, pero el precio fue la muerte. En el fondo, la novela plantea la misma pregunta que enfrentamos hoy: ¿queremos que la muerte deje de ser un punto final? Tal vez, como escribió el novelista de ciencia ficción Philip Dick, “no podemos hacer que la muerte desaparezca, pero podemos hacer que parezca irrelevante”. ~

GINGER JABBOUR (Beirut, 1997) es periodista especializada en tecnología y directora del Festival de Cine Libanés.

ARCHIVO VUELTA

Despertar del cuerpo

por **Esther Seligson**

Como muestra de la espléndida prosa lírica y sugerente de la escritora Esther Seligson, en esta sección dedicada al rescate de la revista fundada por Octavio Paz recuperamos este texto publicado en el número 8 de Vuelta en julio de 1977.

“... qui dira jamais à quel rêve durable et inconscient il est lié...”

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*

Pero el ojo es a veces la prisión del cuerpo, una idea solamente sin el tacto, sin la mano que se hunde en las paredes de la carne, poco a poco, y las va demoliendo hasta que ceden, puro sudor, y gotean y se escurren, ámbar derretido entre los dedos que se abren como mis pupilas y hurgan y escarban y retienen de la piel el calor, el olor, la suave apariencia, microscópica red de cristales y nervios, caleidoscopio que gira en el borde de las yemas y que las

uñas modulan, tintineo de prismas que se ensanchan y multiplican, reticulares, hasta incorporar la imagen de lo tocado al espejo que toca, la palma que se extiende y esparce su abanico de retinas y de antenas para absorber del cuerpo que exploran sus radiaciones, el pulso de su deseo, iridiscencia de ondas que recogen, simultáneas, el mutuo placer radiado y cautivo.

Porque el ojo no es siempre el guardián del cuerpo, su celoso reflejo, no es él quien despierta de su vigilia a la carne, sino el tacto, caja de resonancias, llamado a la aprehensión lenta de pausas sonoras, aquellas que la piel emite dándose a conocer en la humedad de los labios, en la aspereza de la lengua, en sus papilas como tentáculos, ávidas bocas que pulsan e impulsan las cuerdas de la sensación, golpetear de ébanos, laminillas de maderas finas y pulidas que los cuerpos guardan en sus secretos resquicios y que vibran con aires de viento cuando el calor del tacto las inflama o el crepitar de dientes que se hunden lentos, buscando también el aprendizaje, rompen su silencio y entonan salmos que se adhieren al paladar, a la laringe, para serle devueltos a la carne en la saliva, en la húmeda membrana de sabores, claustro donde florecerán, repetidas al infinito, las voces que el tacto despereza y disemina, ecos de placentero oír.

Pues el mirar no es por fuerza decir, nombrar una a una las partes de un cuerpo como quien desgrana entre los dedos un fruto o hilvana cuentas de espléndido brillo, palabras que son solo un largo y sostenido braceo entre pleonasmos cuando no hay presión que destile el zumo, apertura que alambique la jugosa esencia de la carne que un suspiro resume o un quejido condensa, vapor que tornará a licuarse en el contacto de las pieles, en sus roces y enlaces, en el juego de enigmas que las sangres plantean alborotadas por la caricia, alborozadas en el deseo y que no resuelven vocales y consonantes, o imágenes de complicada estructura, sino el solo tacto,

el quieto penetrar de un cuerpo en el otro, el suave oscilar de la mano, su vaivén pendular, el zurco del espasmo final que se vuelca y devela el misterio, el impronunciado secreto de lo que se tocó y ha sido tocado hasta su misma fuente insondable.

Un cuerpo no se alcanza en intervalos de mirares, en acechos de esperas. No se aparta a un cuerpo para mirarlo mejor; se le acerca, por el contrario, se anula el espacio que lo circunda y se cierra la brecha que distancia, pues un cuerpo pide ser dicho en su inmediata fluidez, atrapado, y, como la corriente que no cruza dos veces por el mismo lugar, ser instante de plenitud única y fugaz exhalación de néctares y olores, frágil tallo que el embate cimbra y dobla sin quebrar sobre su propio eje, oscilar de cadencias en la epidermis, ruptura de luces recorriendo subterráneos placeres, iluminándolos hasta unificarlos en una doble recta, horizonte que se hunde vertical hacia el punto donde irá a recogerse el gozo de simultáneos acercamientos, acoplamiento de cercanías palpadas, besadas, humedecidas en mutua entrega de recíprocos abandonos. El espacio de un cuerpo no se extiende más allá del abrazo que lo restringe, ni se abre fuera de su límite, igual se cierra un prisma sobre sus propias caras y en ellas se recoge, se recibe y se refleja.

Un cuerpo no es un laberinto donde se pierde otro cuerpo tanteando a ciegas; es, por el contrario, un lento descender en círculos concéntricos y un aún más lento ascenso aglutinante, confluir de centros, de vuelcos, de andares, caminar de pasos, de afanes y sumas, derroche y destreza de giros y periferias que se estrechan en sabio orden configurando un diagrama, sendero que el tacto recorre con parsimonia gozosa como quien deja correr entre los dedos uno a uno los granos de arena, las gotas de agua para recogerlas, una a una también, en un vasto cuenco de aguas donde se hunden raíces, partículas de corteza, de alas, de polen, de ojillos luminosos ocupados

en ensanchar sus ondas hasta el límite que las cerca, y rebotar, retornando en nuevas ondas a un núcleo imaginario, al punto cero equinoccial de los cuerpos que se tocan.

Pero hay veces en que tocar es apenas ir palpando sin extenderse por superficie alguna, tan callado va el tacto sin poder llegar, en su busca de espacios que se cimbren, a ningún centro, a ninguna conclusión, a nada que no sea la pura sorpresa de lo cercano, cercano al silencio más profundo, al abismo intocable donde el cuerpo cae, rotundo, inmóvil, guija desmayada que no rueda ni roza paredes y que va creciendo hasta tornarse lejana de tan próxima, vacío que se incrusta en el vacío para hacerse piedra, grieta mineral de donde brote, quizá, súbito manantial de llantos. Y es que, a veces, nada está al alcance tan alejado como un cuerpo que el mirar recorre y el palpar penetra, nada es tan impalpable como el doloroso grito del cuerpo que pide y calla y despierta la misma no saciada necesidad en la otra carne igualmente intocada.

¿Pues no es acaso el despertar a la nostalgia, a la conciencia de la esencial privación, del irreparable rompimiento con el ancho cuerpo del origen? ¿Acaso no era la vigilia dulce sueño de no nato, nocturna espera irrealizada y, por lo mismo, anhelo de verdor y de esperanza? Un cuerpo que se mira y que se habla, que se hace canto y se nombra, es, al fin y al cabo, el cuerpo de un deseo, una pasión que se desborda. Pero un cuerpo que ha sido tocado hasta el centro mismo de su ruptura con el centro y que despierta, indefenso, a la luz, y nace para abarcar la posibilidad múltiple del ser, solo puede despertar a la carencia, a la incansable búsqueda del Otro y palpar, cegado, en el reencuentro, idéntica Nostalgia. ~

ESTHER SELIGSON (Ciudad de México, 1941-2010) escritora y traductora. Ganó el premio Xavier Villaurrutia 1973 por *Otros son los sueños*.