

# PARVA FORMA

Revista Inactual de Arte y Literatura



## *ESCRITURAS*

Enrico Mario Santí • José Lezama Lima •  
Ernesto Hernández Busto • Malcolm Lowry •  
Idalia Morejón Arnaiz • Yainier Salazar •  
Martha María Montejo • José Prats Sariol • Vasili Rózanov •  
Pablo de Cuba Soria • Michael H. Miranda

## *OBRA FOTOGRÁFICA*

Ingeborg Portales

V - 2023

Isla de Richmond • Lomas de Arkansas • Isla de las Sinalectas • Bosque de las Carolinas

DIRIGEN

*Pablo de Cuba Soria*

*Javier Marimón*

*Michael H. Miranda*

*Luis Carlos Ayarza*

Library of Congress ISSN: 2768-3265

© *Parva Forma Magazine*, 2023

© Casa Vacía, 2023

Mapa: © Mónica Peña, 2021

[www.editorialcasavacia.com/parva-forma-magazine](http://www.editorialcasavacia.com/parva-forma-magazine)

[casavacia16@gmail.com](mailto:casavacia16@gmail.com)

*Parva Forma Magazine* se hace en:  
Richmond, San Juan, Fayetteville, Wilson



## SUMARIO

### *Editorial / 4*

Enrico Mario Santí: *Un poema “inédito” de Lezama* / 5-8

José Lezama Lima: *Brillando oscura* / 9-10

Ernesto Hernández Busto: *Un poema de Malcolm Lowry* / 11

Malcolm Lowry: *Felicidad* / 12-13

Idalia Morejón Arnaiz: *Dos poemas* / 14-15

Yainier Salazar: *El fin de la fanfarria...* / 16-19

Martha María Montejo: *Fotografía solitaria, silenciosa y lenta* / 20-26

Ingeborg Portales: *[Obra fotográfica]* / 27-30

José Prats Sariol: *Tú, que eras la existencia* / 31-34

Vasili Rózanov: *El bosque encantado* / 35-39

Pablo de Cuba Soria: *De Monsieur Ferlinguetti* / 40-42

Michael H. Miranda: *Las vidas precarias de Natalia Ginzburg* / 43-47

Deslecturas / 48-51



# PARVA FORMA

## EDITORIAL

*para ofrecer lo blanco a la nevada,  
para extender la nieve que recorre*  
Lezama Lima

Hemos dormido largo, como corresponde a los vagos demiurgos que por atajos de Ilión hacen mutis.

(Mientras, el calendario amoroso sucedía: Martín Fierro y sus muchachos arreaban la Tercera.)

Aunque pareciera que Puerta está cerrada, las mónadas entran siempre indignas como malandras por su casa.

Así, el panadero barroco de Trocadero (nos) despierta, *brillando oscura*.

Que Tierra es plana queda desmentido por la esfericidad de ciertos sucesos. Una isla desierta en el centro de Biblioteca: retribuciones (a)históricas.

El mucho leer es la muerte de Padre. Oscuridad es Luz.

Los autores de Obra son infinitos. En todo lector reaparece el deseo de volver a dar forma a lo que se lee.

En Tradición de Oído adentro arrima la *Parva* sus oídos.

Ojos quedan para habitar en Sueño, o de olores sus calendas.

LOS QUE DIRIGEN



## UN POEMA "INÉDITO" DE LEZAMA\*

Doy a conocer el poema inédito de José Lezama Lima al que precede esta nota gracias a la generocidad de un amigo, René de la Hoz, quien lo obtuvo en un reciente viaje a La Habana. Nadie mejor que él para narrar su testimonio, que reproduzco a continuación. Aunque huelga agregar que el verano pasado, cuando René me habló sobre su adquisición de una serie de manuscritos del gran poeta habanero en ese gran bazar que es hoy La Habana, él mismo no sabía de que se trataba. A reserva de un estudio más pormenorizado que daré a conocer próximamente, diré sólo que se trata de borradores de poemas que primero se publicaron, como él mismo dice, en la revista Grafos de La Habana en 1936, y que luego el poeta recogió, en su gran mayoría, en su primer libro *Enemigo rumor* (1941). Digo borradores porque aunque los poemas están manuscritos, así lo demuestra el cotejo con el texto definitivo de *Enemigo rumor*. Un examen del índice del libro, en la edición más reciente de la *Poesía completa* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985), demuestra que Lezama Lima excluyó el poema de su canon.

Según René, en carta reciente, el encuentro con estos poemas ocurrió de la siguiente manera:

En algún momento de la conversación que serpenteaba entre volutas de humo, Roberto se levantó de la mesa. La puerta de la calle había quedado abierta y con la brisa se colaba el golpeteo del taller de enfrente y cada tanto un bocinazo. Cuando volvió a la sala, traía un sobre grande. "Esto es para que no nos olvides".

Yo llevaba varios días en La Habana. Había recorrido sus barrios con avidez y con una sensación de asombro que me sobrevinía sin que yo supiera bien por qué. A veces sentía que me internaba en

\* Publicado por primera vez en *Vuelta*, #242, enero de 1997, p: 6-7.

una ciudad imaginada: todo parecía regirse por sus propias y desconocidas reglas. Buscaba libros, mi deber era saber interpretar las preferencias de mi biblioteca. La gente que iba conociendo entendía intuitivamente ese sometimiento a una autotoridad despótica y, tal vez por descortesía o por la costumbre de lo fantasioso, algunos me hablaban de ciertos títulos inencontrables que de un día para otro iban a llegar. Trazaban con el brazo un movimiento lánguido que parecía indicar el mar.

A Roberto lo conocí en la Plaza de Armas. Me lo presentó una muchacha silenciosa, amiga de uno de los libreros legitimados por el beneplácito oficial. Trabamos una amistad instantánea y la nutrimos de ron y café por partes iguales. Hablamos de los Estados Unidos, donde Roberto vivió algunos años, no en Miami sino en un pueblo del noroeste. Sus recuerdos eran de lloviznas pacientes, de bosques profundos donde no penetra el sol, de gente ingenua de modales excesivos. Quebrantado por los silencios y la enormidad del paisaje, regresó por México a su isla. Ahora ya no tenía patria y solía refugiarse en la nostalgia.

Fiel al pedido de Roberto, no abrí el sobre en ese momento. Después, quedó olvidado en el fondo de la valija y cubierto de libros tocados por la humedad y el tiempo. Recién al cabo de una semana de estar de nuevo instalado en mi casa, me acordé. Era un puñado de poemas mecanografiados en papel muy viejo. Todos eran de Lezama. Algunos llevaban el año (1936) manuscrito al pie. Uno indicaba: “Publicado en *Grafos*” y consignaba la dirección del poeta: Trocadero 22, bajos. Entre ellos estaba el que a continuación se publica por primera vez.

El manuscrito consultado no llevaba título, por lo que he decidido utilizar parte del primer verso a ese efecto. En esto sigo la usanza del propio Lezama Lima, como demuestran otros poemas suyos del mismo libro, los célebres “Una oscura pradera me convida”, “No hay que pasar”, “Se te escapa entre alondras”, o tantos otros. Como esos poemas en el libro que los reúne, “Brillando oscura” es un fulgurante ejercicio barroco que elude la fácil comprensión. Diez cuartetas de alejandrinos rimados

(ABBA) cuya estructura se asemeja a una caja de espejos en la que los objetos se reflejan los unos a los otros sin que nunca se llegue a saber a ciencia cierta dónde se origina la imagen. A su vez, como es evidente, estos objetos aparecen conjurados por epítetos que se derivan de la gran poesía española: modelo y emulación.

A estas alturas sólo podemos especular, desde luego, por qué Lezama excluyó “Brillando oscura” de *Enemigo rumor*. Basta observar que se trata, entre otras cosas, de un experimento con la rima de un verso de arte mayor, el alejandrino, poco usual en la prosodia española. Como tal, la inclusión del poema en *Enemigo rumor* hubiese roto cierta armonía en el contexto de ese libro, la mayoría de cuyos 40 poemas no son rimados. Sólo en la sección II del libro se reúnen 18 textos con rimas de todo tipo, pero todos son sonetos: los célebres “Sonetos infieles”. Quede para nuestro futuro estudio un comentario sobre la relación de esta nueva aportación al canon lezamesco con los poemas de *Enemigo rumor* y su contexto inmediato.

### **Nota adicional**

Ha pasado un cuarto de siglo desde que di a conocer este poema desconocido de José Lezama Lima, pero en todo ese tiempo no he podido escribir el estudio más pormenorizado que entonces prometí. Confieso que ha sido en parte debido a desidia, pero también porque, a pesar de repetida lectura, no he sabido cómo interpretarlo. Así de difícil lo sigo encontrando.

Recuerdo que cuando se lo envié a Octavio Paz para que lo publicara en *Vuelta*, le pregunté si él, prodigioso lector, tal vez podría explicarlo. Raudamente respondió: “Hay poemas que se escriben para no ser comprendidos. Este es uno de ellos”. Su no-explicación me hizo sentir mejor; recordarla hoy me consuela.

Confieso también que mi traba ha sido resultado de manía ultracrítica. Pienso que un poema hermético como este no se descifra hasta tener una verdadera edición de la poesía completa que ayude

a interpretarlo. Esfuerzos no han faltado: la del Instituto del Libro (1970), por ejemplo, o la de Letras cubanas (1985), o incluso la de Aguilar y Sexto Piso (1999). Ninguna es “completa”. Esta última, a cargo del poeta César López, añadió diecisiete poemas a la anterior, pero no incluyó “Brillando oscura”, a dos años de haberse dado a conocer, y en cambio en la versión de Sexto Piso sí favoreció el pegote del texto en prosa “Che, comandante nuestro”. De Lezama otros textos rezagados existen, pero actualmente, y que yo sepa, no existe ningún otro proyecto de edición de la obra de uno de los poetas más importantes del siglo 20.

Algún día, si me alcanza el tiempo, y los manes me acompañan, podré realizar ese estudio de “Brillando oscura” que me tengo prometido.

Claremont, 13 de mayo, 2022

ENRICO MARIO SANTÍ



## BRILLANDO OSCURA

Brillando oscura la más secreta piel conforme  
a las prolijas plumas desaradas en ruido  
lento o en playa informe, mustio su oído  
doblado al viento que le crea deforme.

Perfilada de acentos que le burlan movedizos  
el inútil acierto en sobria gruta confundido grita,  
jocosa llamarada —nácar, piel, cabellos— extralimita  
el borde lloviznado en que nadan soñolientos rizos.

¿Te basta el aire que va picando el aire?  
El aire por parado, ya por frío, destrenza tus miradas  
por el aire en cintas muertas, pasan encaramadas  
porfías soplando la punta de los dedos al desgaire.

El tumulto dorado —recelosa su voz— recorre por la nieve  
el dulce morir despierto que emblanquece al sujeto cognoscente.  
Su agria confesión redorada dobla o estalla el más breve  
marfil; ondulante de párpados rociados al dulzor de la frente.

Ceñido arco, cejijunto olvido, recelosa fuente halago.  
Luz sin diamante detiene al ciervo en la pupila,  
que vuela como papel de nieve entre el peine y el lago.  
Entre verdes estambres su dardo el oído destila.

Cazadora ceñida que despierta sin voz, más dormidos metales,  
más doblados los ecos. Se arrastra leve escarcha olvidada  
en la líquida noche en que acampan sus dormidos cristales,  
luz sin diamante al cielo del destierro y la ofrenda deseada.

El piano vuelve a sonar para los fantasmas sentados  
al borde del espacio dejado por una ola entre doble sonrisa.  
La boja electrizada o lo que muere como flamencos pinchados  
sobre un pie de amatista en la siesta se desdobra o se iriza.

No hay más que párpados suaves o entre nubes su agonía desnuda.  
Desnudo el mármol su memoria confiesa o deslíe la flor  
de los timbres, mármol heridor, flor de la garganta en su sed ya  
despunta o se rinde en acabado estilo de volante dolor.

Oh si ya entre relámpagos y lebreles tu lengua se acrecienta  
y tu espada nueva con nervios de sal se humedece o se arroba.  
Es posible que la lluvia me añore o entre nieves el dolor no se sienta  
si el alcohol centellea y el canario sobre el mármol se dora.

El aire en el oído se muere sin recordar  
El afán de enrojecer las conchas que tienen las hilanderas.  
Al atravesar el río, el jazmín o el diamante, tenemos que llorar  
para que los gusanos nieven o mueran en dos largas esperas.

JOSÉ LEZAMA LIMA



## UN POEMA DE MALCOLM LOWRY

Más conocido por sus novelas, sobre todo por una de ellas, el atormentado Malcolm Lowry dejó también algunos poemas notables, publicados póstumamente. Su método poético no era muy diferente del que empleaba para la prosa: se emborrachaba y dejaba fluir sus pensamientos y su imaginación. Se dice que cuando sólo estaba achispado era un tipo muy divertido; además tocaba el ukelele, jugaba bien al tennis y al ping pong, le encantaba la lucha libre.

Este poema lo escribió durante la Segunda Guerra mundial, mientras vivía con su segunda esposa, la abnegada Margerie Bonner, actriz y escritora, en una cabaña de playa cerca de Dollarton, en la Columbia Británica. No cuesta mucho reconocer el apacible paisaje de la Costa Oeste, con águilas y charranes, también llamadas “golondrinas de mar” (un pájaro migratorio de pico y patas rojas, con la cola ahorquillada, que Cristóbal Colón, en su *Diario de a bordo*, llama “garjao”).

Atrás habían quedado sus turbulentos días mexicanos. Lowry trabajaba en una de las tantas versiones de *Bajo el volcán*, finalmente publicada en 1947. Pero seguía bebiendo demasiado porque sólo el alcohol calmaba su miedo.

El tema del poema es una apuesta, algo que se cumple mejor en la página que en la vida. Porque la felicidad siempre viene acompañada por la incómoda pregunta sobre su duración. Etimológicamente, anuncia ya una duda: es la suerte favorable e impredecible, como un golpe de viento (el viento, protagonista invisible de este poema).

*Happiness* viene de *happen*, suceder de improviso, como una brisa fresca que nos da en la cara. La vieja polémica filosófica entre la idea griega de la felicidad, *eudaimonía*, que resulta de cierta

disposición (pasiva) del alma, y la felicidad como *Glückseligkeit* (Kant), satisfacción activa y permanente de nuestras inclinaciones y apetencias, plantea un serio dilema para un poeta alcohólico. Que suscribe la primera opción sólo después de agotar la segunda. Esa fue la guerra que Lowry perdió, ahogado en su propio vómito, el 26 de junio de 1957. Pero antes, en una de las pausas o armisticios de esa batalla, escribió esto:

### *Felicidad*

Montañas azules con nieve y agua azul, revuelta y fría,  
un cielo agreste, repleto de estrellas  
y Venus y la luna creciente sobre el alba.  
Gaviotas que persiguen la lancha contra el viento,  
árboles con las ramas en el aire enraizadas;  
sentado en mi cabaña al sol del mediodía  
con la sombra furiosamente humeante de la chimenea –  
las águilas planeando con el viento,  
y los charranes volando en su contra,  
una nueva marca de tabaco a las once,  
y mi amor que regresa en el bus de las cuatro:  
Dios mío, ¿por qué nos has dado todo esto?

### *Happiness*

Blue mountains with snow and blue cold rough water –  
A wild sky full of stars at rising  
And Venus and the gibbous moon at sunrise.

Gulls following a motor boat against the wind,  
Trees with branches rooted in air;  
Sitting in the sun at noon  
With the furiously smoking shadow of the shack chimney –  
Eagles drive downwind in one,  
Terns blow backward  
A new kind of tobacco at eleven,  
And my love returning on the four o'clock bus –  
My God, why have you given this to us?

MALCOLM LOWRY

[NOTA Y TRADUCCIÓN DE ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO]



## DOS POEMAS

### *Último lector*

Tiene estómago por cerebro. Además, el estómago que le corresponde.

Siamés por el abdomen, sus pensamientos sueñan el sueño postprandial.

Vomita entre las olas.

Tiene estómago por cerebro por tanto derecho a comer el doble.

Así terminan las ideas: sobre una balsa sobre un libro mojado a la deriva dentro del hombre que usa gafas de turista en negativo total tiene cerebro por estómago y además el cerebro que le corresponde.

(Con desgano su mano corta el agua tratando de alcanzar el famoso daiquirí de la poesía).



*Meu concretismo pop*

Entre a decolagem e o pouso  
A viagem

Pouso sem ser ave:  
é nave

Nave voa que nem ave

Onde ela vai te deixar  
Ninguém pode adivinhar

Rota sonhada  
Vida magoada

IDALIA MOREJÓN ARNAIZ



## EL FIN DE LA FANFARRIA O LA APACIBLE FRUSLERÍA DE LAS MARMOTAS

Roedores montañoses. Herbívoros. Pelaje denso y cuerpo sedentario. Un día marmota se reduce a alimentarse, aparearse en verano, hibernar en invierno. De la percepción de su sombra sobre el suelo al terminar la hibernación dependen las predicciones estacionales de granjeros norteamericanos. Poético, primitivo, patético. Encima, las marmotas usan una gran complejidad de sonidos para comunicarse: lenguaje configurado alrededor del peligro que implica ser roedor en unas montañas plagadas de águilas y búhos; ejecutado en fragmentos, a intervalos según se requiera. Un lenguaje a medida; nada de más, nada de menos.

Desde las palabras de Ezra Pound que abren el volumen<sup>1</sup>, hasta el último texto del que toma título el libro (o viceversa), *El día de la marmota* (Casa Vacía, 2019), tercer volumen poético de Hugo Fabel, se posiciona en las antípodas de la escritura facilista, formalista y formulista que se cuece en las calderas del panorama editorial del hoy.

Ojo: se habla aquí de una poética alumbrada y consumada desde la experiencia vital al trote y la digestión de un tipo de literatura y arte (diríase) bastardos, sin glamour: una poética *marginal, yonqui, punk, sediciosa y repartera*, materia que es resultado del amasijo entre lo genuino en la a-puesta y lo exquisito en la ejecución. Hay faena aquí: sublimación de lenguaje. En este sentido, recuerda a los toros de Picasso, traídos a su representación mínima —al gesto puro— desde el rigor del ejercicio tenaz.

El solo hecho de descalabrar la fanfarria da datos con contenido y termina desplazando el poema/los poemas hacia una zona de acritud que resulta anómala, pero que en realidad es

1 “Disney contra los metafísicos”.

pura, primitiva, sublime y que hemos aprehendido a enmarañar con una cantidad exagerada de etiquetas rayanas en lo ridículo. En ello podría percibirse, además, un guiño al Dogma-95 (¿etiqueta, al fin y al cabo?) en su afán de quitar todo tipo de añadidos excesivos —a ratos disparatados— que contienen las industrias artísticas.

Es precisamente a partir del cine de Von Trier que parte *La marmota*..., en un texto que nos hace ingresar —como virus por membrana plasmática— a la casa (y la caza) del roedor, ahora carnívoro: “aunque la sangre/ portentosamente/ no se revele”. Así queda anunciado que la experiencia no será una sarta de arrumacos, sino la visita al hogar del asesino, donde los cuerpos nos proveen de alimento, naturaleza pura: “lo que coloca/ a la aludida carnicería/ en el contexto/ de un propósito mayor”.

Toda referencialidad se siente implícita, como si la mención de un nombre o el esbozo de un título pertenecieran a un azar recóndito: entrar por una fumarola y salir por un agujero de ballena. Así, el dedo del autor hurga en un sustrato paralelo, casi adyacente, en experiencias vitales y estéticas, mezcladas en un tono que marcha hacia lo substancial, nunca hacia lo argumental; dando prioridad a imágenes cargadas, no de sentido, sino de *ardor*<sup>2</sup>; pero alejadas de simbolismos extra-poéticos. Todo es lenguaje, aunque por fuerza de la costumbre se nos transfigure en información cáustica. Repítase: todo-es-lenguaje.

Las imágenes operan por sí mismas sin necesidad de aplicar microscopio o rayos equis. Basta poner el oído: “mi ojo creció/ creció/ como sapo/ en sal”. Plano a plano se arma el texto: no solo hay que saber dónde cortar, sino mutilar y recomponer el cuerpo del poema. Este trabajo sucio es (debería ser) ánima de poeta: resistir la tentación de emperifollar la poesía y, encima, aplicarle el *degüellazorras* a esa zorra. Mas, llegar a ese punto

2 “Llamamos a eso también el ardor: el ardor deshace la distancia; la reticencia, la resistencia al sentido, la abstinencia del sentido”. Michel Deguy: *La energía de la desesperación o De una poética que continúa por todos los medios*. Trad., notas y pról. Jorge Miralles. Torre de Letras, La Habana, 2015, p. 12.

depende, en gran medida, de los demás puntos a los que había llegado antes el autor. George Braque decía sobre un tono azul en uno de sus cuadros, que este no venía del azul del cielo, sino del azul de un lienzo viejo. La auto-referencialidad como pozo para sacar aguas ensangrentadas, aguas para agregar o quitar mohines, modulaciones; entretanto, obtener sonidos que vibren en frecuencias contiguas, pero que al oído parezcan intrusas.

Al discurrir por *El día de la marmota*, se intuye que, a pesar de la calamidad que significa saberse limitado ante la inextricable selva del lenguaje en poesía, puede encontrarse respiro en una idea de Sidarta Gautama: “Todo sonido es mantra y todo pensamiento sabiduría”. Con este destello en la mente, se da de bruces con un tanteo potencialmente tierno, aunque suspicaz, y que quedará rebotando en la cuadratura estética del visitante como aquellos viejos salvapantallas de Windows: “La niña solo pide que seas/ el poeta porquerizo./ Ella/ se encarga/ del resto”.

Los personajes que juegan a la verdad en los empastes collage-colágeno, deshabitan e inhabilitan un discurso que no pretende ser discurso, sino experiencia. Cata. El Albino, La Muda, la Zorra y toda buena pieza que deambula por ahí, determinan exterminar todo rastro de solemnidad que sospechare hacia los inicios. Pensar en la posibilidad de dinamitar el puente aquel dónde grita un gerundio, son casos que se le ocurriría a alguno de estos congéneres; y que bien pudiese ser otro personaje de Von Trier, de Reygadas, de Samuel Beckett.

Así mismo, un chino (una China) como abordaje poético —ni palabreja ni palabrería—, parece rasgar el esternón del cuaderno hacia el último tercio. Nación enorme, quizás demasiado enorme para un solo planeta, que ha ido manoseando mapamundi con largos dedos de seda, silenciosa seda; para Fabel es mohín en la metáfora que compone, recompone y descompone en su no-discurso. No hay agasajo; menos queja. Hay móvil para el crimen. Ungüento.

Luego, arrebatos de roedor, entrometidos en un urbanismo que en realidad siempre estuvo allí: en el músculo. Aunque capacitado

para no estorbar en el olfato, rezuma hormigueo en la silla turca; siempre ahí: en el estertor de la bravata. Nietzsche escupido en la cara de Nietzsche, la nada como simulacro de la nada: Disney de contrabando: “Un espectáculo solo superado por el de los cerdos zampándose las mondas partes [...]”. Pareciere que en estos casos la carne de poeta se sirve mejor a la parrilla, al lado de los pellejos membrudos de la marmota, destilando un lenguaje en común, no común, entrañando el peligro escalofriante de convertirse tarde o temprano en canon. Pero ya eso es costal de otras harinas.

YAINIER SALAZAR



## FOTOGRAFÍA SOLITARIA, SILENCIOSA Y LENTA

*No me interesa la fotografía sino la vida.*

Henri Cartier-Bresson

Hacer fotos mientras cría hijas, o viceversa, es la manera más simple de la fotógrafa cubana Ingeborg Portales para definir su obra. Pero la dualidad de oficios es sencilla en apariencias, incluye rutinas que terminan en fotos, la mayoría del género fotografía de calle, y en el crecimiento inevitable de las hijas. Su trabajo confirma que la fotografía no es rito de instantes preservados, sino el significado consiguiente, a pesar de las dudas propias en el proceso de hacer fotos y hacer crecer las hijas.

Para John Berger, el significado funciona como puente entre la creación y la duda: “Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos [...] Un momento fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro”. Las fotos de Ingeborg contienen significado de eternidad no por el instante congelado, sino por la impresión transmitida. Obedecen a un momento y lugar específicos, pero es ilusorio enmarcarlas. Por ejemplo, ¿a cuál instante preciso de la historia pertenece la fe? No importa si está ubicada al final de una calle sin salida, sobre una caja de envíos de Amazon, si es reflejo en el cristal de una tienda de segunda mano o sobre un charco de agua en el asfalto, en un altar fetiche con flores plásticas, en un buzón oxidado del correo postal, resguardada por químicos para la limpieza, entre botas de cuero curtido y bisuterías, o si en español o inglés invoca el versículo de Juan 3:16 en la fachada de un edificio en desuso: “Porque de tal manera amó Dios al mundo,

que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”.

Los ejemplos anteriores son la parte por el todo. No solo mueve la fe de su zona de confort histórico, sino que aplica esta *desambigüedad* a todo límite que pasa por su lente y antes estuvo en su ojo, en la quimera o la tradición. Su propuesta es un punto de fuga más allá del encuadre donde convergen imagen e imaginación; y al igual que el concepto fotográfico original, enuncia tantas representaciones en el infinito como direcciones en el espacio y asimilaciones en el espectador. Conjuga lo anterior con la evidencia de que cada foto es real, solo preexisten el instante y su significado como puente. Y en caso de que la subjetividad goce de mayor terreno, siempre estará a mano una frase del fotógrafo estadounidense Bruce Gilden: “Me estoy fotografiando ahí fuera. No yo físicamente, sino mentalmente. Es mi opinión sobre el mundo”.

Los puntos de fuga en la fotografía de calle de Ingeborg aparecen en la intercepción de juicio y encuadre. Su perspectiva atraviesa cualquier plano de realidad y conviene con el criterio de Susan Sontag cuando asegura que “la fotografía cumple con el mandato surrealista de adoptar una actitud imparcialmente equitativa frente a toda temática” (88). Para la fotógrafa nada es ajeno en la línea esquiua que va de la belleza al horror, incluso cuando ambas categorías se complementan en una misma obra. Esta capacidad manifiesta se entiende mejor con la idea de Baudelaire sobre el poeta moderno, también utilizada por Sontag para definir la actitud fotográfica antes mencionada: “Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo cuanto perdió, todo cuanto desdeñó, todo cuanto pisoteó, él lo colecciona. [...] Clasifica las cosas y elige atinadamente; colecciona, como un miserable custodiando un tesoro, los desperdicios que cobrarán forma de objetos útiles o gratificantes en las fauces de la diosa de la Industria” (88-89).

¿Quiénes son los personajes de la serie “Unplugged, Underground o Parallel Lives”, sino todo lo que ha encontrado esta poeta moderna a su paso por ciudades disímiles como Miami, Nueva York, La Habana, Filadelfia, Portland o San Francisco? No ha discriminado ninguna imagen por inadmisible o irracional que pueda parecer, todas son

fotografiables y útiles. No importa si es una mujer de espaldas que aguarda el metro con un girasol en la mano, otra que da afecto a las palomas, una que lee, una amish que cose ensimismada, un hombre mayor tras un cristal mojado por la lluvia que espera, alguien que sostiene un manojo de guano bendito, u otros seres que no pueden definirse en la imagen porque de ellos solo existe su bruma.

A la misión de coleccionista a partir de la mirada, la fotógrafa añade avidez personal traducida en deseo: “Para Daido Moriyama, su fotografía tiene raíces en el deseo personal, decía que cuando su deseo tomaba cierta forma se convertía en fotografía. Mis fotografías son exactamente eso, deseos que han tomado ciertas formas. Personajes desenchufados de la realidad o soñadores que me remiten a la idea de Cioran, ‘un instante de lucidez, sólo uno; y las redes de lo real vulgar se habrán roto para que podamos ver lo que somos: ilusiones de nuestro propio pensamiento’”.

Existen analogías entre los seres de “Unplugged, Underground o Parallel Lives” y la *solitude* de varios de los personajes del pintor estadounidense Edward Hopper, a pesar de que los primeros están generalmente en lugares abiertos y los segundos en espacios cerrados. La sensación de aislamiento, ausencia y lentitud propuesta en colores por Hopper aparece también en la fotografía de calle en blanco y negro de Ingeborg. Es posible apreciar acercamientos con obras como *Excursion into Philosophy/ Excursión a la filosofía* (1959), *Morning in the city/ Mañana en una ciudad* (1944), *Summertime (Veraneo)*, *A woman in the sun/ Una mujer al sol* (1961) o *Summer in the city/ Verano en la ciudad* (1950). Las aproximaciones emergen ante el arte de representar, ya que Hopper también contaba con un significado deudor, la reacción ante la vida: “La vida interior de un ser humano es un vasto y variado reino y no se ocupa sólo de estimulantes arreglos de color, forma y diseño. El término vida, tal como se utiliza en el arte, es algo que no debe despreciarse ya que implica toda la existencia y la función del arte es reaccionar ante ella y no huir de ella” (Hopper, 1959).

Ingeborg reacciona ante la vida con elementos interiores que definen su personalidad y fotografía como solitaria, silenciosa y lenta. Cada una de estas categorías contiene su opuesto para hacerlas

filosóficamente funcionales. Los personajes quedan expuestos y la soledad comienza a ser relativa si existe un ojo que observa; el mutis tiene fisuras si no necesitan hablar para comunicar la desconexión, el mundo subterráneo o la vida paralela; y la lentitud es negada totalmente por la velocidad con que se crea la foto en medio de la sorpresa. Quizá sea esta última dualidad en la propuesta de Ingeborg la que con mayor precisión se ajusta al vasto y variado reino mencionado por Hopper: “Curiosamente, para mí es aquí una de las pocas veces que la palabra rapidez tiene una connotación agradable, que por lo general no la posee porque soy más feliz con la palabra lentitud, tan difícil en estos días. Mi padre me decía ‘cámara lenta’, y ‘poca máquina’. En la fotografía encuentro de algún modo mi única forma de caza en esta selva, algo que definitivamente pone adrenalina en mi vida. No sé si ahora soy cámara rápida para poder captar el momento preciso, ya que pienso que se me escapan más instantes de los que logro fotografiar. Así que prefiero pensar que si lentitud es sinónimo de sosiego, entonces sigo siendo ‘cámara lenta’. *Slow is in my blood*, como dice Cohen”.

En la misma línea de coherencia íntima de la fotógrafa con su obra, se ubican sus valores estéticos: “Creo que mis fotos siempre cuentan una historia, o es lo que más quiero. No me interesa que sean perfectas técnicamente. ¡Fantástico si alguna llega a serlo! Lo que me importa es narrar. Y para esto creo que funciona la calle, hasta para los retratos”. Si su ofrecimiento desestima la perfección técnica fotográfica —perspectiva, foco, equilibrio, diagonales, centro de interés, contraste, punto de fuga, escala de colores y contrastes— para narrar una historia, su obra se acerca a la fotografía-expresión, definida así por André Rouillé, y toma distancia de sus semejantes, fotografía-documento y fotografía-artística.

La categoría expresión no duplica la imagen cual documento, sino que se convierte en fuerza significativa y transformadora para marcar distancias estéticas según las definiciones de Rouillé. No trastoca los conceptos ni tampoco es calco del instante. Las diferencias básicas existen en sutiles fronteras dominadas por el significado: “Más allá incluso del arte, la fotografía-expresión logra reafirmar la fuerza de las

formas y de la escritura, o sea, la de las formas y la escritura fotográfica [...] asume que el sentido surge en la frontera entre las imágenes y las cosas. Al no ser una cualidad física, sino un atributo incorpóreo de las cosas y sus estados, el sentido no es algo por descubrir, registrar o restaurar. Debe, por el contrario, ser producido y expresado” (222).

Representar el sentido de su deseo en una historia narrada con lentitud, soledad y silencio —resulta curioso que entre sus personajes apenas alguno abre la boca, textualmente, ya que de escritura fotográfica se trata— conlleva a la presencia de las claves de la narrativa: personajes, acciones, tiempo, espacio y el puente que desencadena el sentido de la historia en este caso particular, la narradora. El último elemento denota función bipolar si entendemos que la foto es consumada a partir de estados de ánimo, añoranzas y el azar. Y solo luego podremos leer la historia que seamos capaces de percibir, que no será únicamente la proposición de la autora, sino la concebida a partir de nuestras apreciaciones particulares.

Las fotos de Ingeborg son cuentos que la autora ha visto/escrito sin prisa, bajo el ritmo de Leonard Cohen o siguiendo la idea del escritor colombiano Fernando Vallejo, cuando al pasar los años invocaba su Medellín querido: “Salíamos en un Forcito modelo 46 que lo más que daba eran veinte kilómetros por hora. ¿Pero para qué más, si no había prisa de llegar? ¿Llegar a qué? ¿Al último tope de la carrera, que es la muerte? Mejor sigamos despacito. Curva aquí, curva allá, por una carreterita solitaria. Y a la vera del camino pastando las vacas, y buscándose su sustento diario las gallinas” (13-14).

Al tiempo de encontrar voz y ritmo para las fotos, ha criado a sus hijas entre La Habana (donde nació), Lima, Miami, New Jersey (donde reside actualmente). Y ha entendido de que por esos centímetros de altura y las marcadas etapas del crecimiento —prenatal, infancia, niñez, eterna adolescencia— también pasa lo que conjugan el lente de su cámara y su ojo interior, la mayoría de las veces en blanco y negro porque es una necesidad: “Lo que me interesa es contar, y creo que el blanco y negro, elimina toda distracción, permite hacer un poco de trampa y obligar al ojo del observador a concentrarse en lo que quieres decirle. Y, por otro lado, siempre digo que cuando

podemos imaginar los colores, pues no son necesarios. Creo que el blanco y el negro, y sobre todo los grises, son muy importantes, tienen mucha más fuerza y belleza”.

La narración articulada de su obra comenzó antes de la primera imagen que contiene su historia. Hija de un marino mercante apasionado de la fotografía que dio dos veces la vuelta al mundo, y nieta de un fotógrafo que guardaba negativos como tesoros, Ingeborg fue escogida, aún sin saberlo, para relatar. Ella también partió, dejó atrás familia y hogar. Completó un tajo que había iniciado antes de desterrarse, cuando conoció el desconcierto que no permite más ser y estar. Las primeras ideas de ausencia y alejamiento en su obra tienen origen en la falta de pertenencia a un lugar y tiempo, y con los años se ha convertido en discurso narrativo con personajes, tramas y ambientes propios. Curiosamente, y como la negación es otra manera de afirmación, antes de salir de Cuba tomó fotos de la familia, de cada habitación de la casa, sus objetos, de la exhumación que hizo su padre de los restos de su abuelo fotógrafo, todos los detalles que no quería olvidar durante el éxodo. Hizo fotografía-documento, pero los sucesivos exilios, la memoria y el carácter narrativo de su obra convirtieron esa etapa en fuente de su fotografía-expresión.

Nunca ha cursado estudios fotográficos, pero con el instinto y la práctica ha aprendido que nada es más importante que estar muy cerca del objetivo y dispararle sin piedad. No conoce mejor manera de hacer una foto que antes observarla: “La felicidad absoluta es lograr atraparla, pero lo definitivo, lo más importante es, ante todo, verla. Puedes tener la súper cámara del siglo y no ver nada delante de ti. Muchas fotos se me escapan. Creo que más de las que logro hacer. Me molesta en ese momento, pero he aprendido a aceptar la idea de haberlas visto y a entender que, de algún modo, es parte del proceso. Es crecimiento. O quizá es un refugio, como todo lo que tenemos que inventarnos en esta vida, pero un refugio piadoso cuando ya tienes en tus manos un grupo significativo de las que no se te escaparon y logran hacerte feliz”.

Como narradora, Ingeborg establece conexiones con sus personajes: “Mis fotografías son incompletas, esos personajes me los llevo

en una imagen que definitivamente no es la realidad, pero en general me provocan, sobre todas las cosas, deseos de saber más de ellos. Pero hasta ahí llegan y tengo que resignarme. Me sucede como a Bruce Gilden cuando dijo aquella famosa cita que tantas veces se ha repetido ‘Amo a la gente que fotografío. Quiero decir, son mis amigos. No he conocido a la mayoría de ellos o no los conozco en absoluto, pero a través de mis imágenes vivo con ellos’”.

Su compromiso con el arte rememora el manifiesto de Provoke (1968-1969). Al igual que para los fotógrafos Takuma Nakahira, Yutaka Takanashi, el crítico de arte Kōji Taki y el poeta Takahiko Okada, la fotografía es una acción personal que enuncia el entorno del fotógrafo, al tiempo que es continuidad de su imaginación. Su obra se inscribe en la extensa antología de la narrativa de la fotografía de calle que tuvo sus principales figuras a partir del siglo XX. Entre los nombres más relevantes de este género están Henri Cartier-Bresson, Saul Leiter, Philip-Lorca diCorcia, Francesc Català-Roca, Garry Winogrand, Martin Parr, Vivian Maier, Bill Cunningham, Peter Funch, Robert Doisneau, Jeff Mermelstein, Robert Frank, Helen Levitt, Nick Turpin, Joel Meyerowitz, Bruce Davidson, Elliott Erwitt, Lee Friedlander y los antes mencionados Daido Moriyama y Bruce Gilden.

De los anteriores, quizá fue Saul Leiter quien mejor definió la estética de esta categoría, decía que no tenía una filosofía, sino una cámara. El pretexto para concretar la foto que ya conocía aún sin haberla hecho, la cámara como sinécdoque y metonimia. De manera instintiva, Ingeborg comparte estos principios cuando descubre sus imágenes, su parte por el todo: “A veces pienso que tengo suerte de encontrar estas fotos. Pero no, realmente sé que no es suerte. Es mucho más fácil encontrar cuando sabes lo que estás buscando, cuando ya sabes lo que quieres encontrar”.

MARTHA MARÍA MONTEJO



*Viaje*



*Solitude*



*Bitch*



*Rose is a rose*



*She plays drums*



*Trampas*



*Nereida*



*The grapes*

## TÚ, QUE ERAS LA EXISTENCIA

*Eternity, Presumption*

*The instant I perceive*

*That you, who were Existence*

*Yoursself forgot to live—*

Emily Dickinson, 1260

La intensidad expresiva lograda por el verso que titula este recuerdo continúa provocando la misma emoción artística que cuando ella lo escribió, en la casa del severo padre en Amherst; donde —prolífica e independiente, hasta de Ralph Emerson— cumplió con su inseparable, genial vocación literaria. La que junto a Walt Whitman la sitúa como la voz más fuerte de la poesía estadounidense en el siglo XIX. Y cultivando su no menos inseparable jardín, que hoy se conserva como parte del tan íntimo museo donde vivió prácticamente recluida.

En este 2023, hace exactamente un cuarto de siglo, mi amigo Antonio Benítez Rojo —entonces profesor en el prestigioso y exclusivo Amherst College, tras huir de la dictadura cubana— me llevó desde New York —donde participamos en un homenaje a *Fuera del juego* en el Café Español de Carmine y la 7ª Ave—, a pasarme unos días en la embrujada casa —vagaban sombras— que como docente le habían prestado en el campus; a leer unas páginas de *Mariel* porque acababa de aparecer la edición de Aldus en México —tras ser censurada en Cuba—; y a una jugosa sesión para conversar libremente con los estudiantes, sin tema previo.

Allí tuve el privilegio —gélido, fue en el febrero de Massachusetts— de dar junto con él y su esposa Hilda unos cuantos pasos empinados por un surco entre la nieve, hasta la casa-museo de Emily Dickinson, tras cruzar una estrecha calle. En uno de sus

pequeños salones o tal vez al regreso, mal que bien recitamos los dos la cuarteta; considerada entre las más famosas dentro de la colección de poemas que ella conservó en su cuarto y su hermana menor descubrió a su muerte, junto a cientos de cartas que evidencian sus lecturas e inquietudes intelectuales. De los poemas ella apenas tituló algunos y numeró muchos de los casi mil ochocientos, pero por comodidad, como se acostumbra a hacer con poemas sin título, se toma el primer verso para facilitar la localización, en este caso: *Because that you are going* (“Porque vas a marcharte”).

De las diez cuartetas del sobrecogedor poema 1260, Tony (Antonio Benítez Rojo) y yo sólo recordábamos el estremecedor verso. Él, por supuesto, con una para mí envidiable pronunciación en inglés. Aunque yo tuve la ventaja de también recordar entonces una traducción al español —los dos tuve que buscarlos al redactar este recuerdo, también por elemental probidad—; que no estoy seguro de que la realizase Marcelo Cohen, pero cuya cuarteta completa ofrezco a continuación para complementar la colocada en el epígrafe:

*Vana presunción es la eternidad  
desde el instante en que percibo  
que tú, que eras la existencia,  
te olvidaste de vivir.*

Hay suficiente consenso en elogiar autora y poema; aunque cierta crítica de género desvíe las valoraciones estéticas, empañe el placer tropológico y reduzca los méritos artísticos a servir para la arqueología cultural o para ilustrar tesis psicosexuales, no sólo de corte feminista. El disfrute de sus versos se impone sobre datos periféricos, irrelevantes para el sencillo degustar de la lectura de aquellos poemas que forman una vigorosa antología intemporal. Aunque fue paulatinamente y muchos años después de su muerte

en 1886, a los cincuenta y seis años —según se ha estudiado—, que fue ganando admiradores que la reconocían más allá de sus transgresiones a las normas y convenciones, como Robert Frost, Wallace Stevens... O poetas de habla hispana como Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges, Octavio Paz...

En ese libro tan grato e inteligente para cualificarnos como lectores comunes —*How to Read and Why*, Scribner, New York, 2000—, Harold Bloom no cesa de elogiarla, de compararla con los más altos exponentes de la gran poesía, hasta con su adorado Shakespeare en tanto originalidad. Normalmente parco en aclamaciones, con ella rompe su casi habitual cautela para colocar a algún escritor en la élite, dentro de los picachos canónicos. La “originalidad cognitiva” de Dickinson es un modo de educarnos a “pensar con mayor sutileza”, a tener “mayor conciencia de lo difícil que es romper con las respuestas convencionales que nos han inculcado”. Tras identificar la ironía que la caracteriza —la considera “formidable”— enuncia una crítica a sus biógrafos, al afirmar que “nada de lo que dice respecto de sí misma se puede interpretar al pie de la letra”; observación válida para muchos otros grandes escritores que hayan sido objeto de tantos estudios como la poeta de Massachusetts.

Entre los poemas de Dickinson sobre las desgracias humanas de la enfermedad y la muerte —el tópico de la pérdida de un ser amado—, Bloom nombra el 1260 que intento ensalzar. Lo califica como uno de sus más “ardientes” —el romántico adjetivo se lo pone y muy bien el célebre crítico—, de los que provocan escalofríos. No dice —no parece haberlo leído— que la tonalidad de las cuartetas podría compararse con la hipérbole de Francisco de Quevedo en “Amor seguro más allá de la muerte”, aunque los motivos temáticos son claramente diferentes... Porque tanto Quevedo como Dickinson son un “reto a los consuelos convencionales”. Y porque aquí en *Because that you are going* la mezcla de elegía y “confianza en sí misma” que transmiten los cuarenta

versos indican un “profundo sentido de la fuerza del amor, que va más allá incluso del poder de un Dios que aniquila”.

Los que todavía leemos poemas, si por casualidad mantenemos nuestra atención en los de Emily Dickinson, tal vez podamos suplicar a los poetas actuales que sean capaces de provocarnos asombros distintos —pero quizás de similar intensidad— a los temblores metafóricos de “Porque vas a marcharte” ¿Quién sabe si a lo mejor tenemos un amor tan fuerte por alguien, al que ruborizados le confesamos que eres “la existencia”?

JOSÉ PRATS SARIOL  
En Aventura, febrero y 2023



## EL BOSQUE ENCANTADO

El sexo en el hombre se asemeja a un bosque encantado, es decir, a un bosque colmado de sortilegios y protegido por mágicos conjuros. A aquellos que se aventuran a adentrarse en él lo adormecen los conjuros, para después engañarlos, atraerlos y, a veces, darles muerte. En cualquier caso, los conjuros van escoltando al aventurero hasta alcanzar su principal objetivo: impedir que entre al bosque y lo examine. En algunos los sortilegios provocan rechazo. Adoptan la forma de figuras de una «galería de los horrores» que el hombre no se atreve siquiera a nombrar: ni el pincel ni la palabra osan trasladar lo que se les aparece en esa incursión. El visitante huye despavorido, con lo que el objetivo ha vuelto a ser alcanzado: el bosque encantado continúa siendo un misterio.

Sí, el sexo es un bosque encantado. Y, sin embargo, Edipo se adentró en él. Lo importante aquí es no perder la cabeza, «andar con las orejas paradas», aguzar la vista y el intelecto. No es necesario fotografiar a «los monstruos». En realidad, basta que uno sea capaz de escrutarlos para que se produzca una sorprendente metamorfosis y el aventurero audaz se vea recompensado desde el primer paso con extraordinaria munificencia. Las figuras que vistas desde el exterior —vistas desde la ciudad o el camino polvoriento—, parecían monstruos nudosos y cornudos, se transforman, cuando se las mira desde el otro lado —desde el bosque en el que ya uno se ha adentrado—, en visiones milagrosas, en verdaderos «elfos», en amables criaturas de sonrisa beata y celestial dotadas de paradisíacas alas. El sexo —«galería de los horrores del vicio», «monstruo indecente» y «caja de Pandora» de la que emanan pestilentes efluvios que envenenan el mundo—, se revela de pronto como algo totalmente diferente: es refugio de los puros, fuente de toda incorruptibilidad y, en definitiva, arca de salud en la que se preserva una santidad eterna e inagotable

que se derrama por el mundo. Quien ya ha ingresado en el bosque encantado «sin perder la cabeza» encuentra a cada paso fabulosos tesoros que va juntando en una cesta, guardándoselos junto al pecho, bajo la camisa. De hecho, se trata de «toda una fortuna»... ¡Y nosotros, hundidos en el polvo de las ciudades, no nos percatamos de que vivimos junto a esa frescura inagotable!

Las conclusiones que saca «quien no perdió la cabeza» son casi más importantes que los preciosos bienes que ha ido recogiendo del suelo. Todo aquello que parecía y parece ordinariamente una «caída», cuando se lo mira desde «el otro lado» (desde el camino, el polvo, la ciudad), de pronto resulta ser una inclinación absolutamente natural. En esencia, una genuflexión tan sagrada que el hombre la realiza involuntariamente, diríamos que ciego, entregándose a la fuerza de una mano que le obliga a bajar la cerviz. Es algo maravilloso. Más aún: resulta que «pasarán el cielo y la tierra», pero ese gesto de reverencia permanecerá. Surge ahora la pregunta: ¿ante qué se hace esa reverencia? «Atenas se me somete, mientras que yo me someto a la madre de mi hijo y ella misma a ese hijo, de manera que éste manda sobre mí y sobre Atenas», bromeó Temístocles. He ahí la verdadera relación entre el «sexo» y la ciudad y hasta la esencia misma del sexo: se trata de un eterno recién nacido. «El bosque encantado» es el bosque que rodea a todo niño, donde crece. Más aún: es el lugar donde fue concebido, «generado». El «Universo de los monstruos» no es más que el Reino de la Infancia, aquel donde el cetro está en sus manos, la corona sobre su cabeza y es él quien manda sobre los ejércitos. Un lugar donde todo pertenece a la infancia, así que todo está intacto y participa de la máxima pureza. Por tanto, cuando el mundo se inclina ante el sexo, en realidad está adorando a la infancia. Vayamos aún más allá: rindiéndole culto al niño, el mundo sumido en el pecado honra su propia infancia, «las visiones»:

*De la inocencia de los primeros días.*

He ahí lo que son los «monstruos horripilantes», los «monstruos cargados de muerte»: el «vicio» que pensábamos nos conducía hacia la «muerte última» corre precisamente al encuentro de lo más puro y se hunde en la tierra, como si «cavara su propia tumba». Mas, tened paciencia y observad. Después de horadar la tierra y cruzar las doce mil verstas de diámetro del planeta, esa fuerza no sólo «no ha muerto», sino que «ha resucitado» para elevarse a lo alto del cielo y alcanzar las estrellas que adoramos aquí abajo. Y en América, en alguna parte del Canadá o de Tejas, su lámpara comienza a arder bajo la misma estrella, sólo que doce horas antes o después que encendemos la nuestra. Pitágoras dijo: «Existe la tierra, pero también existe la anti-tierra (ᾠροτιχδογ); hay el sol, y también el anti-sol». ¿Acaso habrá sido eso lo que quería dar a entender?

Un mundo de elfos, un mundo de niños, un mundo de cuentos... He ahí la fuente de la mitología y también la fuente del judaísmo («la circuncisión»). El cuento y la plegaria se abrazan; ¡oh, cuán ajeno a la maldad es el beso de un niño! Sí, así de impresionante es el bosque encantado. En él son tan raros los encuentros como fascinantes los hallazgos. Moisés y sus tablas de la Ley y a su lado su «hermano», el hermeneuta... ¡Pero no Aarón, sino Shakespeare vistiendo el *ephod* sacerdotal del que cuelgan las borlas hebreas! «Estarán tejidas de hilos azules y blancos y la plegaria matinal, que ha de ser pronunciada mirándolas, será leída en aquella hora de la mañana en la que el ojo es ya capaz de distinguir lo blanco de lo azul» (*Talmud*). Es como si leyéramos la historia de la reina Mab mencionada por un tal Mercuzio en *Romeo y Julieta*. Ya digo que el bosque encantado es fuente de peculiares encuentros... Por eso, cuando asoma la estrella vespertina cada pareja feliz, cada humilde villorrio y hasta «el último de los burgueses», hunden sus pies groseros en ese mundo de cuentos y realidades sagradas. Ay, ¡qué bien lavados deben estar los pies antes de entregarse a la inmersión! ¡Qué bien comprendemos, entonces, el sentido de las «santas abluciones» nocturnas de Oriente! Oriente sagrado, santo Oriente: patria de todos los cuentos, cuna de

todas las religiones, genuino «bosque encantado» de la historia. Yo lo amo. Amo con locura a ese Oriente en el que encuentro a Moisés y a Shakespeare. Occidente está sumido en un mar de confusiones respecto a Oriente. Cuánta nostalgia en Shakespeare (*La tempestad*, *Hamlet*), cuánta en Goethe (*Fausto*). La misma que sentimos todos nosotros en Occidente, incapaces de darnos cuenta de que se trata de una nostalgia por nuestra gran patria común: el Oriente sagrado, el santo Oriente:

*Resplandecerá la estrella matinal  
Y tomaremos címbalos y tímpanos y caramillos  
Y plata y oro llevaremos  
A nuestra Antigua Casa...*

No comprendo esos versos de Dostoievski, versos que él no se limita a citar, sino que los compuso. Sin embargo, por alguna razón nunca consigo leerlos o recordarlos sin que se me salten las lágrimas. En ellos, Dostoievski expresa algo mío: me arrancó «ayer» mi verdad de «mañana». Sorprendente telepatía. Quiero decir, que amo esos versos como a mi propia patria. De la misma manera que uno ama la tumba de su madre o de su hijo. Dostoievski concluye:

*A nuestra Antigua Casa, Palestina.*

Pero, sobre todo, lo que más me consuela es que nos llevaremos allá los restos de Shakespeare, sus reliquias. ¿Acaso es posible colocar a Shakespeare en el «santoral»? Dios le dijo a Sara, riéndose: «¿Hay para Dios alguna cosa difícil?» Y su Hijo dejó dicho: «Hija, tu fe te ha salvado.» Oh, ¡cómo me embarga la felicidad y se me saltan las lágrimas cuando pienso en la expresión «Dios mío, mi Salvador»! Y echaremos a andar, sí, echaremos a andar, cargados con los «restos» de nuestros santos, los santos de Occidente, todos esos grandes hombres tristes, perplejos ante el «bosque encantado».

Echaremos a andar, por supuesto que llevando tambores y con los dedos llenos de anillos:

*Y tomaremos címbalos y tímpanos y caramillos...*

Será la más musical de las procesiones, una procesión coreográfica. Seremos tan bellos, como jamás lo ha sido hombre alguno desde el día de la creación, porque seremos felices al fin, y es precisamente en ese secreto donde está oculto el inefable secreto y la, podríamos decir, «Caja de Pandora» de la belleza, de todas las bellezas. Nuestros movimientos serán gráciles. Las ancianas adquirirán la gracia de los niños, porque ganarán de nuevo la infancia. Los hombres se despojarán de su tosquedad, porque serán tiernos como muchachas y las esposas entonarán los cantos sagrados, como lo hicieron Miriam, la hermana de Moisés, y la profetisa Deborah:

*Cantaré yo a Jehová,  
Porque se ha cubierto de gloria.*

...

*Éste es mi Dios y a éste engrandeceré;  
Dios de mi padre, a éste ensalzaré...*

VASILI RÓZANOV  
[TRADUCCIÓN DE JORGE FERRER]



## DE MONSIEUR FERLINGUETTI

<sup>1</sup>/<sub>2</sub>

Era mil novecientos ochenta y Lezama y Virgilio *preferieron* estar en soles anteriores, de ahí el soñar de Ferlinguetti —con un poco de silencio, algo de astucia y mucho de exilio— hacia Pensamiento ágrafo.

Es dos mil y monedas y Polífilo y Finnegans aún duermen en las ondas de Escritura, por lo que ahora me asomo a la ventana donde Hypnos, cerbero con barba azul de islas, pastor de realidades, hace mutis con los ojos.

Considere *se* este libro, entre Alpha y Sueño, como la puesta en escena de ese personaje de novela en el que me he convertido. Prosa improbable.

Llamad *me* Ferlinguetti, de apellido Batista, por amor de su nombre.<sup>1</sup>

1

Alfred Jotha cierra su bodega y emprende el camino de vuelta. *Domus meus*, piensa lengua adentro. *Old Town* de Oriente. Son calles en Pensamiento. Grandma y Madre lo saludan; las oigo cantando *se* una a otra. Alfred Jotha sonríe y acelera el paso. “Ha envejecido, ¿verdad?”, pregunta Grandma. “El más hermoso de los nietos de Adán”, responde Madre. ¿Seguirá bajo faldas de troyana?”, pregunta Grandma. “Ninguna *femme* se atrevería a resistírsele”, responde Madre. Viejo parvo de cabello antiguo. ¡Ay de ustedes, deslenguadas almas!, piensa Alfred Jotha y acelera aún más el paso para adentrarse en el sueño profundo de su mente. Con tal furia se aleja en

<sup>1</sup> Porque en Velamen Anna Livia habita como un susurro.

balbuceos. El Shabat convoca a sus fieles. En Los Alpes nieva lento (calmo) y se ausenta el viento.<sup>2</sup>

## 2

En Oriente no hay casas contiguas: siempre un *alley* permite la división del amor, un *alley* siempre separa las almas. Oriente es el *town* de los *alleys*. Entre la bodega de Alfred Jotha y el taller de Artista está el Callejón de los desflores. A Grandma y Madre les resulta imposible no sobrecogerse cuando están cerca. La prima van Goethem baila en claroscuros de Callejón de los desflores. Artista suele gritar *le*: “Volveré a edificarte y serás reedificada, virgen de Oriente”. “Bailaré sobre tu tumba”, le diría Alfred Jotha desde ventana opuesta. “Era flor de depravación precoz”, dice Grandma mientras una brisa amable mueve cariñosa los lazos de su pamelita.<sup>3</sup>

## 3

Debo ignorar la sílaba del Yo, sus mutaciones. Niega *la* tres veces. Hay paga de gallos. En el tiempo remoto de su primera conciencia quiso llamar *se* Nadie. ¿Cómo ignorar *la*? Invoca las formas plurales ajenas al nos. Permuta *las*. “En la insulsez de esa sílaba duerme la Risa”, le digo al oído y penetro el estado febril que me lleva hasta Caronte. Caminan de espalda a la cámara, en dirección opuesta a Callejón de los desflores: Grandma y Madre se adentran en la *selva selvaggia* de Pensamiento. En noches impares y días festivos cenan allí, en el Café del Hotel Helsinki. “Señoritas, buenas noches, tenemos leche fresca de vaquita ¡múl!; y por supuesto, *paprika bend!*”.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Por caminito de la vaca ¡múl! Albertine lezamea.

<sup>3</sup> Con la cesta llena de *Phallus Impudicus*, Cecilia Bovary canturrea en el bosque.

<sup>4</sup> A veces me decía Mme. Mallarmé en la azotea conversable: —*Voilà*, Monsieur, también con Prosa vive el cuerpo.

Alfred Jotha sigue su curso. Once en fila india: los mismos rostros, a excepción de Penúltimo. Cosas que pasan en Windsor, condado de Oriente. Cosas y eventos que pasan en Windsor: la lucecita encendida, la gasolinera, *killing me softly*, cuarenta y tres con cincuenta y siete... Once en fila india; tú, el primero. Porque Caronte se va a postular para alcalde. Que lo de las flores queda en manos de Grandma; en definitiva, ha estado ahí desde que abrió el negocio. Pero lo del carro fúnebre sí que no lo deja, Gordo de al lado ni muerto lo deja, y mira que los ha transportados fríos, patitiesos, algunos con cara de qué más da, de una orilla a la otra. Gordo de al lado toca su tuba como escolar difícil, y caen las luces.<sup>5</sup>

Asegura que escribe el libreto de los sueños; de todos los sueños cada día y cada noche soñados, dice Grandma. Hasta los sueños de Dios, repite. Afirmo que ninguno guarda relación con la vida despierta, dice Madre. Un sueño sólo habla de sí mismo, todo lo real le es ajeno, repite. Alfred Jotha detiene su andar ante el semáforo en rojo, se tambalea ligeramente en el borde de la acera, cierra los ojos por los instantes que dura esta oración, agarra al azar un libro de la biblioteca de su abuelo islandés, lo abre: “Era el tiempo en que yo vagaba, con el estómago vacío” y el roce de alguien con su hombro derecho le abre los ojos. Semáforo en verde. Gordo de al lado escribe algo.<sup>6</sup>

PABLO DE CUBA SORIA

<sup>5</sup> Paso es el paso de Ferlinguetti en Pensamiento.

<sup>6</sup> Alma nació ayer, o tal vez hoy, en esta esquina colindante a Pensamiento.

## LAS VIDAS PRECARIAS DE NATALIA GINZBURG

*La memoria erige el tiempo.*

Borges

He leído en un mes más libros de Natalia Ginzburg que de cualquier otra escritora en toda mi vida lectora. Y detestaría que en un par de años me encuentre con el lector que soy, es decir, con aquel que no recuerda de qué iba la historia de *Sagitario* o *Querido Miguel*, como sé que va a pasar. Es la vida torpe del lector profuso.

\*

Hay mucho de miniatura familiar en sus novelas. Un mundo que yace desolado a los pies de la Historia. Su vida fue un sufrimiento —no me gusta ser rotundo, pero algo de cierto hay—, y sin embargo supo despojar a su prosa de todo rizo de sentimentalismo y también de versiones estereotipadas de la Italia campestre y pueblerina.

\*

Hay una foto de Ginzburg en la portada de una edición de Einaudi que la muestra sonriente. No creo que haya sido una mujer bella. Pensé que podría ser la única imagen donde no aparece con esa mirada inteligente, pero desolada que supo derramar sobre su escritura. Todo lo que ha narrado en sus libros está transido de esa melancolía, de un sumario de ausencias y carencias.

\*

Los años se encargaron de ensombrecerlo todo, de agregar pliegues a un rostro, arrugas a una piel, dolor a un cuerpo. ¿Y su

carácter? Nos quedan pocos testimonios. Cesare Pavese fue duro al decir en sus diarios que Ginzburg le causaba antipatía, que no le gustaban las personas que lo dan todo por sentado porque era señal de la ausencia de sentido trágico. ¿Ausencia de sentido trágico en ella, una mujer que lo perdió todo? A pocos hombres conoció tan bien como a Pavese. Ha dejado escrito un espléndido ensayo en *Las pequeñas virtudes*, también escribe sobre él en *Léxico familiar*. Releerlo después de encontrar esa frase en los diarios deja un regusto a suspenso, como si una conversación no llegara a cerrarse nunca gracias al tiempo y al suicidio. Ella no dejó de admirarlo. Fue la segunda gran ausencia en su vida después de Leone Ginzburg.

\*

Entrar en territorio Ginzburg es acceder a niveles de ascetismo poco explorados. Ese lector a la busca de frases grandilocuentes o que sirvan para incrustar en un cartel que circule en páginas de promoción de la literatura, será mejor que pase de largo. Su cuerpo escrito sirve a otras resonancias. El traductor de *Las palabras de la noche* lo considera “un libro casi poético, prosaico y sin peso”. Su voz es inocente, pero de una inocencia trágica, de fúnebre silencio, del final de un tiempo terrible que da paso a lo incierto, a lo incurable. A pesar de ello, hay siempre atisbos de un humor gélido que examina las personas y las cosas con el convencimiento de que el mundo se cierra inexorablemente sobre nuestras cabezas, bajo nuestros pies y ante los ojos.

\*

En Ginzburg se da un caso bastante particular de uso de la memoria. En su imaginario, es en el pasado donde reside la verdadera dimensión del presente y adonde debemos acudir para obtener herramientas de entendimiento en torno a los fenómenos de hoy. Escritora muy poco viajada —apenas salió de Italia, incluso cuando ya era una escritora reconocida—, su mirada viaja siempre hacia

adentro, hacia los interiores de una república naciente, y no puede darse el lujo de ser complaciente con lo que ve. Conecta mejor con el campo desolado, abierto y golpeado, que con el ruido mundano de las ciudades, a pesar de que siempre vivió en ellas: Turín, Roma y algo de Florencia pertenecen al mapa primordial de su vida, exceptuando aquel tiempo del confinamiento en los Abruzzos, la tierra de D'Annunzio, con Leone, su marido de entonces.

\*

Sabemos por Tolstoi, y porque lo hemos vivido, que no somos promotores sino víctimas de la historia. En los libros de Ginzburg abundan las víctimas, ella misma es una sobreviviente, aunque muy averiada por las ausencias, las muertes, los suicidios. Ha contado en su breve ensayo “Verano” (aparece recogido en su libro Domingo, publicado por Acantilado) una tentativa de suicidio por sobredosis de somníferos viviendo en Roma tras la muerte de Leone. Y es posible que, si hay un perfil suicida, Ginzburg lo cumpla. Demasiados golpes. Demasiada introversión e introspección. Demasiada



desconfianza. Su voz a veces es dubitativa, aunque firme. ¿Forman parte esos rasgos de la personalidad de un suicida? No podríamos saberlo. Sobrevivió a todo y aún tuvo fuerzas poco antes de morir para integrar listas para aspirar al puesto de diputada, para viajar por compromisos de campaña electoral, escribir un ensayo monográfico sobre la familia Manzoni y luego otro libro sobre el caso de una niña adoptada que sacudió a la Italia de los años ochenta.

\*

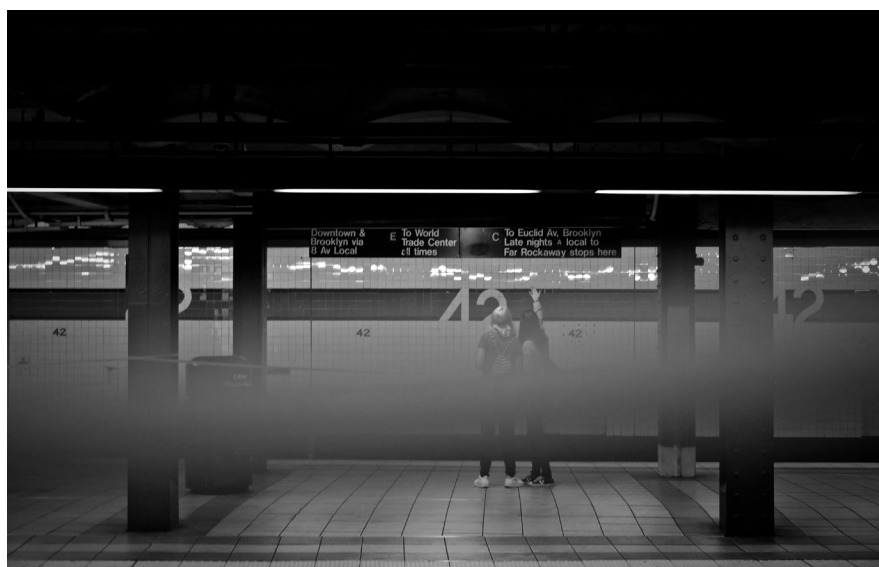
Pocos autores representan con mayor crudeza la vida precaria. Lo que ha sido un tema constante en la narrativa del siglo XX, tiene en las narraciones de Ginzburg una radical explicitación. El siglo XX fue el del más acelerado desarrollo en casi todos los sentidos, pero también el de la mayor observación de la precariedad. Se ha visto en esa precariedad una forma de exteriorizar un anonimato frente a exigentes marcos de reconocimiento y prosperidad. Morir es acabar de morir, decía Quevedo, o más: nacer es empezar a morir. En una de sus novelas, *Y eso fue lo que pasó*, esa precariedad se hace todavía más patente. Vuelve lo que ya es un tópico en su obra, la imposibilidad del matrimonio para generar felicidad, pero por encima de ello aparece el sentido trágico de vivir.

\*

Ginzburg escribió *Y eso fue lo que pasó* casi íntegramente en las oficinas de la Editorial Einaudi, en Turín, donde había comenzado a trabajar después del desenlace de la guerra y la muerte de Leone. Sola y abrumada por los efectos de una tragedia, fija la vista en los calentadores de terracota que ahumaban el lugar y emprende la escritura de una novela “llena de humo, de lluvia y de niebla”. Calvino ha dejado escrito en el prólogo lo que es un sello de sus narraciones, esa primera persona que da cuerpo a una mujer presa del tedio más espeso sin fuerzas ni capacidad para intentar una búsqueda de sentido a su vida. “Escribí esta historia para sentirme un

poco menos infeliz”, escribió ella en una breve nota introductoria. “Deseaba escribir, encontré un disparo y le seguí la pista”, dice aludiendo al pistoletazo que da arranque a la novela, otro disparo más en un paisaje de fuego, desapariciones, deseos de venganza y tumbas abiertas. Muchas décadas después, el sonido de ese disparo sigue resonando en el teatro del mundo.

MICHAEL H. MIRANDA  
En Lomas de Arkansas, invierno de 2023



# DESLECTURAS

## 1. Theodor Adorno: *Minima moralia* (Taurus, España, 1998).

Como buen *comboy*, Nietzsche le disparó a los sistemas filosóficos del gran *Western*... Abrió fuego desde Platón (inventor de Sócrates, junto a Jenofonte) hasta Hegel. A puro plomo —a *martillazos*— retornó a un modelo de escritura presocrática donde literatura y filosofía no se pensaban como modos de intelección ajenos.

En *Minima moralia* Adorno escribe una ciencia melancólica en abierta “rivalidad” con Nietzsche, a contrapelo y a partir de esa gaya presencia que el filósofo de Röcken *martilló* mientras perdía su fe en Wagner, cuando desde hacía más de una década ya había perdido “sus últimos «fardos»: cierto nacionalismo, cierta simpatía hacia Bismarck y Prusia” [Deleuze].

Pero esa rivalidad que Adorno establece con Nietzsche se desprendería de una deuda de amor soterrado, ya que se expresa en la inclusión recíproca de los contrarios: uno de los pares antinómicos contiene al antagonista, el vencedor al vencido o el elegido al expulsado. Adorno —quien profesó una fe hacia la dialéctica crítica— se desvía en su obra menos teórica de esa fe materialista, para adherirse

a una certeza musical, quizá la que sostuvo los mejores momentos de su escritura. Los recurrentes *lapsus* de teoría crítica que contiene el libro se manifiestan desde resonancias literarias; el pensamiento es abortado del espacio netamente filosófico en virtud del decir y escuchar fragmentados. La voluntad sistémica que sostiene a obras como *Dialéctica de la Ilustración*, se substituye ahora por una voluntad del fragmento.

*Minima moralia* reemplaza el fantasma marxista por las vibraciones nietzscheanas, y las síntesis reconciliadoras hegelianas por una colisión armónica y a veces contrapuntística de frases: “Entre «yo soñé» y «me puse a soñar» se inscriben todas las edades del mundo”; “Verlaine: el pecado mortal perdonable”. Por esa razón (¿también melancólica?) el libro empieza invocando a Proust, “el hijo de padres acomodados que, no importa si por talento o por debilidad, se entrega a lo que se llama un oficio intelectual”.

[PDC5]

## 2. Alberto Olmos: *Jan Morris* (Zut Ediciones, Málaga, 2021).

Descubrir cómo James se convirtió en Jan a través de la narración de Alberto Olmos en *Jan Morris. Ser*

*otro, otra y otro más* (2021) es un ejercicio de lectura peculiar sobre uno de los primeros escritores transgéneros de la historia. Después de esta obra, James Morris no es solo el reportero freelance que informó y participó en varios desafíos, como la primera expedición en alcanzar la cima del Everest en 1953. Ni quien llegó temeroso, pero decidido, a Casablanca para someterse a una cirugía de cambio de sexo en 1972 a los 46 años, comenzar a ser Jan y seguir conviviendo con Elizabeth, exesposa del ex James, y madre de sus cinco hijos.

Ahora existe el binomio Jan/James de Olmos, armado por las piezas más resonantes de una existencia fluida —nunca mejor invocado el término: que se produce o se desarrolla de manera fácil y continua. El principal logro es relatar que la transformación de un género a otro sucedió sin estridencias ni fundamentalismos en una época en que el doctor francés Georges Burou ya había realizado cientos de cirugías de este tipo en Clinique du Parc, pero aún la transexualidad levantaba muchos prejuicios.

Dividido en capítulos sobre los principales acontecimientos de Jan/James, el libro comienza con la amabilidad como distinción de Morris, pasa por James, el Everest, Jan, Elizabeth, Doctor B., Gales, Trieste... hasta finalizar en Conundrum,

voz inglesa polisémica que significa dilema, conflicto, acertijo, misterio, y que escogiera Jan como título de la obra donde narró su cambio de sexo. Pero a pesar de Conundrum y su gran valor testimonial, es en el acápite Trieste donde aparecen reveladoras conexiones de esta biografía. Morris tenía a Venecia como ciudad favorita, pero con Trieste guardaba una relación íntima, un enamoramiento. Y, aunque a ambas dedicó libros, Olmos descubrió que ésta era su reflejo: “Buena parte de la tesis del libro busca señalar que Trieste, como ciudad fronteriza y baqueteada, de retiros y huidas, de melancolías y secretos, es la ciudad del que no sabe muy bien quién es. La transexualidad de Jan y su insatisfacción incluso siendo la mujer que quería ser, en virtud de una



suerte de anhelo nunca colmado de trascendencia en lo identitario, le hacía recordar Trieste a menudo. ‘Donde quiera que esté, me siento transportada allí’, confiesa. Trieste, a su manera, es un no-lugar, como transitar entre hombre y mujer es, durante varios años, un no-sexo.” Estas analogías trazan líneas discontinuas entre un espacio de mutación, inhóspito, fronterizo, bordeado de tierra y mar, lenguas diversas, mundos opuestos y Jan/James. Representan el tercer ser que introduce Olmos desde el epígrafe del libro de manera brillante, “*y otro más*”. Perturbador en su neutralidad dentro de terrenos contrarios, pero imposible de negar en la traslación de James Morris a Jan Morris.

[MMM]

### 3. José Luis Serrano: *Trilogía Acéfala* (Casa Vacía, Richmond, 2022).

José Luis Serrano, “obrero de la monstruosa construcción”, entrega tres libros de sonetos en un solo volumen. Sus lecturas recurrentes de una sedimentada y prolija tradición de esta estructura en la poesía en lengua española y su previo examen de otra estrofa, la décima, nos han hecho llegar a esta playa para admirar una pieza de madurez. Pero ahora hay un magma distinto: los referentes se han hecho más porosos,

como el abierto paisaje político/moral que los anima. Los desafíos que presenta una escritura que debe atender a cierta preceptiva (contención del verso, métrica, rimas) son solucionados con maestría sin que los cortes necesariamente sigan la línea de puntos. “Lo que llamas verdad es un convenio”, dice uno entre mil endecasílabos. Hablamos de un conjunto que se aproxima a las cuatrocientas páginas. Hace veinte años, Serrano ya sabía que llegaríamos aquí. Pocos poetas pueden blasonar de un plan así.

[MHM]

### 4. Mauro Libertella: *Mi libro enterrado* (Elefanta Editorial, México, 2016).

“Mejor dejar la autobiografía y dedicarse a la ficción, de verdad. El imaginario es lo único real del texto. A ese real me debo, y todo el resto es realidad”. Estas son palabras que Héctor Libertella le envía a Lorenzo García Vega días antes de entrar en agonía. A partir de ellas podría decirse que Mauro Libertella re-construye los últimos días de un padre que entró en fase autodestructiva, si es que puede haber autodestrucción fuera de la ficción. Libertella hijo se da entonces a la lectura de novelas y relatos sobre la muerte del padre, corpus textual insondable, pero también

intransferible, “se leen por fuera y por dentro de la literatura”. Efectos de una muerte marcada por la palabra exceso. Padre y madre de Mauro fueron escritores, ninguno necesita idealización, ya lo están. Lidiar con el ojo de Dios que es el padre escritor/fantasma es lidiar con el texto y es lidiar con la memoria de una ausencia. Hamlet bien leído.

[MHM]

### 5. Marina Tsvietaieva: *Viva voz de vida* (Editorial Minúscula, Barcelona, 2008).

Todo escritor elige sus precursores, como aprendimos de Borges. Sin embargo, no es del todo cierto que los escritores sean tacaños en el elogio a sus contemporáneos, menos todavía a sus maestros. Hay verdaderas piezas de “alta literatura” (perdonadme el gesto de esteta de domingos) escritas en honor a otros escritores, elaborados con admiración y envidia afectuosa. Este es uno. Marina, poeta suicida, rinde tributo a Max Voloshin, su maestro, con amor y escualidez, y de paso nos deja saber que la amistad verdadera puede hallar su verdadera realización en la memoria. El lector occidental, si todavía existe como especie, es todavía más rácano en su (re)conocimiento de ciertos pasajes de la literatura rusa donde se ubican personajes como Voloshin. Hacia ese lector, es decir, hacia nosotros como

“aves raras” apunta su arco Marina para que no olvidemos tanto. Todo sabe y huele a pasado en este breve volumen, sus lecturas, sus maneras, que son manías. Voloshin le doblaba la edad a Marina y todos parecían sospechar de esa proximidad, su hermana Asia incluida. “No es como los otros”, respondía la poeta. Un lugar se repite mucho a lo largo de todo el libro: Koktebel, a orillas del Mar Negro. Allí tenía su casa propia Voloshin. Allí viajaba Marina a encontrarse con el viejo escritor que tanto había hecho porque los rusos leyeran a los nuevos poetas que comenzaban a publicar sus libros. Si buscas hoy el lugar aparece la casa, sí. Y también una playa nudista. Qué tiempos aquellos, qué tiempos los de hoy.

[MHM]



